МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЮБІНЕЦЬ НАЗАРІЙ ІГОРОВИЧ

УДК 785.7:780.647.2(438)]:78.03"199/20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ДІЯЛЬНІСТЬ «MOTION TRIO» В КОНТЕКСТІ АКОРДЕОННОГО КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Н. І. Любінець

Науковий керівник
кандидат педагогічних наук, професор
Андрій Іванович Душний

Дрогобич – 2026

АНОТАЦІЯ

Любінець Н.І. «Діяльність “Motion Trio” в контексті акордеонного камерно-ансамблевого мистецтва кінця XX – початку XXI століття». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво). Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України, Дрогобич, 2026.

Дисертацію присвячено дослідженню діяльності польського акордеонного ансамблю «Motion Trio» в контексті розвитку акордеонного камерно-ансамблевого мистецтва кінця XX – початку XXI століття. У роботі визначено місце ансамблю в еволюції однорідного акордеонного ансамблю, обґрунтовано творчість «Motion Trio» як авторську модель сучасного акордеонного тріо, виявлено провідні композиційно-виконавські прийоми колективу та розкрито саунд-дизайнерський вимір його художньо-виконавського мислення.

Мета дослідження – на основі аналізу еволюції однорідного акордеонного ансамблю обґрунтувати творчість «Motion Trio» як авторську модель сучасного акордеонного тріо, осмислену крізь концепт саунд-дизайну.

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим у вітчизняному музикознавстві досвідом системного осмислення творчості польського акордеонного ансамблю «Motion Trio». У дисертації ***вперше:***

– обґрунтовано поняття акустичного саунд-дизайну як аналітичну категорію для осмислення творчості «Motion Trio»;

– систематизовано джерельну базу, пов’язану з творчістю ансамблю «Motion Trio»;

– виявлено композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» та розкрито специфіку їх методико-виконавської реалізації;

– окреслено український і польський контексти модерн-акордеонного мислення як передумову формування виконавської моделі ансамблю;

– узагальнено історико-теоретичні засади саунд-дизайну в театрі, кіно та відеоіграх.

Набули подальшого розвитку наукові положення про камерно-ансамблеве виконавство, модерн-баян та жанрово-типологічну природу однорідного акордеонного ансамблю.

У **Розділі 1 «Теоретико-методологічні та історичні засади дослідження однорідного акордеонного ансамблю»** сформовано наукове підґрунтя для аналізу однорідного акордеонного ансамблю як явища сучасного камерного музикування: розглянуто міждисциплінарні засади його дослідження (підрозділ 1.1.), розглянуто історичні моделі розвитку та сучасні форми функціонування однорідного акордеонного ансамблю (підрозділ 1.2.), проаналізовано його місце в системі камерно-ансамблевого музикування з урахуванням жанрово-типологічного та органологічного аспектів (підрозділ 1.3.), а також розкрито український і польський контексти модерн-акордеона як передумови формування виконавської моделі «Motion Trio» (підрозділ 1.4.). Виявлено, що однорідний акордеонний ансамбль потребує міждисциплінарного осмислення як особлива модель темброво-однорідного камерного музикування. Як пізніша форма однорідного камерного складу, він засвоює окремі принципи історично усталених ансамблевих моделей, однак переосмислює їх відповідно до органологічної природи акордеона. Його специфіка визначається поліфункціональністю інструмента, регістрово-тембровою комбінаторикою та здатністю поєднувати мелодичні, гармонічні, басові, фактурні й темброво-регістрові функції в межах однієї партії.

Наголошено, що сучасне функціонування однорідного акордеонного ансамблю охоплює конкурсне, фестивальне, навчальне й професійно-концертне середовище. Еволюція цього типу ансамблю засвідчує поступове зміщення від квартетно-квінтетних моделей до компактніших і органологічно виправданих форматів, серед яких особливого значення набуває акордеонне тріо. У цьому контексті «Motion Trio» постає як закономірний результат польського модерн-акордеонного процесу, поєднуючи його технічні, темброві й фактурні здобутки

із відкритістю до стильового синтезу, жанрової мобільності та комунікативної виразності сучасного сценічного мистецтва.

У **Розділі 2 «Творчість “Motion Trio” як авторська модель сучасного акордеонного ансамблю»** здійснено джерелознавчо-аналітичну реконструкцію формування творчого феномена ансамблю крізь співвіднесення зовнішньої рецепції та автоінтерпретації (підрозділ 2.1), виявлено композиційно-виконавські прийоми, що формують авторську модель акордеонного ансамблю (підрозділ 2.2), а також проведено методико-виконавський аналіз творчості «Motion Trio» (підрозділ 2.3).

Визначено, що діяльність «Motion Trio» репрезентує не лише стабільну виконавську практику, а самостійну авторсько-виконавську модель сучасного камерного музикування. Її основу становлять авторський репертуар, концертно-дискографічна діяльність, особлива організація трьох акордеонів і свідоме розширення функцій однорідного ансамблю в сучасному мистецькому просторі.

Встановлено, що композиційно-виконавська модель «Motion Trio» формується через мінімалістично-репетитивні структури, звукові петлі, моторні ритмічні формули, імітаційні й перкусивні ефекти, полістилістичні зіставлення, програмно-драматургічні рішення та рухомий розподіл функцій між партіями. Ці прийоми функціонують як взаємопов’язана система організації музичного процесу, у якій три акордеони не дублюють один одного, а утворюють гнучкий ансамблевий організм.

Методико-виконавський аналіз засвідчив, що реалізація авторської моделі «Motion Trio» потребує високого рівня ансамблевої координації, ритмічної точності, мікродинамічного контролю, тембрового слуху, гнучкого міховедення та стильової мобільності виконавців. Обґрунтовано, що художня цілісність цієї моделі виникає завдяки поєднанню композиційної організації матеріалу й виконавського мислення, зорієнтованого на формування цілісної звукової конструкції.

У **Розділі 3 «Саунд-дизайн як аналітична оптика творчості “Motion Trio”»** простежено історичні передумови і становлення саунд-дизайну в театрі, кіно та відеоіграх (підрозділ 3.1.), узагальнено його теоретико-методологічні засади в міжмедійній перспективі театру, кіно та відеоігор (підрозділ 3.2.), розкрито органологічні засади саунд-дизайнерського потенціалу акордеона (підрозділ 3.3.), проаналізовано акустичний саунд-дизайн у творчості «Motion Trio» як принцип художньо-виконавського мислення (підрозділ 3.4.).

Обґрунтовано, що саунд-дизайн у межах дослідження постає не лише як технічна сфера роботи зі звуком, а як спосіб художньої організації слухового досвіду. У театрі, кіно та відеоіграх звук поступово переходить від допоміжної функції до системного засобу формування простору, часу, уваги, емоційної напруги й драматургічного розвитку. Така методологічна позиція дала змогу перенести саунд-дизайнерську оптику зі сфери медіального звуку в площину академічного інструментального виконавства.

Виявлено, що органологічна природа акордеона створює передумови для акустичного саунд-дизайнерського мислення. Стабільність язичкового тону, робота міхом, можливість безперервного динамічного впливу на звук, темброво-регістрова комбінаторика дають підстави розглядати акордеон не лише як мелодико-гармонічний інструмент, а як гнучкий акустичний звуковий ресурс.

Доведено, що творчість «Motion Trio» репрезентує модель акустичного саунд-дизайну як особливого типу ансамблевого мислення. У ній акустичне виконання набуває функцій проєктування звукового середовища, пов’язаних з організацією простору, часу, уваги, образності й драматургічного розвитку. Саме тому «Motion Trio» може бути осмислене як приклад акустичного саунд-дизайну, реалізованого засобами однорідного акордеонного тріо.

У Висновках узагальнено результати дослідження, доведено, що однорідний акордеонний ансамбль у сучасному камерно-ансамблевому мистецтві постає як самостійна виконавська модель, специфіка якої зумовлена поліфункціональною природою акордеона. Як пізніша форма однорідного

камерного складу, акордеонний ансамбль засвоює окремі принципи історично усталених ансамблевих моделей, однак переосмислює їх відповідно до власної органологічної природи: регістрово-тембрової комбінаторики, фактурної самодостатності та здатності кожного інструмента поєднувати мелодичну, гармонічну, басову, фактурну й темброво-регістрову функції в межах однієї партії.

Визначено, що еволюція однорідного акордеонного ансамблю засвідчує поступовий рух від більших квартетно-квінтетних складів до мобільніших форматів дуету й тріо. Квартет і квінтет відіграли важливу роль у професіоналізації та академізації акордеонного ансамблевого виконавства, однак подальший розвиток інструмента виявив потребу в компактніших складах, які краще відповідають його поліфункціональній природі. У цьому контексті формат акордеонного тріо набуває особливого значення як збалансована камерно-виконавська модель, здатна поєднати мобільність складу, функціональну гнучкість партій і цілісну звукову концепцію.

Історичні передумови виникнення «Motion Trio» пов’язані з ширшими процесами академізації акордеона, оновленням репертуару та зміною виконавського мислення в другій половині XX століття. У дисертації простежено український і польський контексти модерн-акордеонного процесу, зокрема крізь концепцію «*модерн-баяна»* І. Єргієва. Встановлено, що польське середовище раніше інтегрувало акордеон у простір нової музики, камерного експерименту, фестивальної репрезентації та стильового синтезу. Саме ця модерн-акордеонна основа створила передумови для появи «Motion Trio» як ансамблю, що спирається на здобутки академічного оновлення інструмента, але реалізує їх в авторській, комунікативно відкритій моделі акордеонного тріо.

Джерелознавчо-аналітична реконструкція творчого феномена «Motion Trio» дала змогу розглянути ансамбль у взаємодії зовнішньої рецепції та автоінтерпретації. Зовнішня рецепція фіксує новизну звучання колективу, сценічну енергію, жанрово-стильову відкритість і незвичне трактування трьох акордеонів. Автоінтерпретація, своєю чергою, розкриває внутрішню логіку

художнього мислення ансамблю: ставлення музикантів до акордеона, до формату тріо, авторського репертуару, акустичного звучання та меж між академічною, популярною й експериментальною музикою. Унаслідок цього «Motion Trio» постає не лише як успішний виконавський колектив, а як цілісний авторський ансамблевий феномен.

Композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» формують авторську модель акордеонного тріо як систему роботи з музичним матеріалом, функціональним розподілом партій і ансамблевою взаємодією. Визначальними для цієї моделі є мінімалістично-репетитивні структури, імітаційні прийоми, полістилістичні зіставлення, програмно-драматургічна організація та рухома рольова диференціація трьох акордеонів. Ці прийоми мають не лише композиційне, а й виконавське значення, оскільки їхній зміст розкривається через конкретний спосіб ансамблевого втілення, звукового балансу, артикуляційної координації, ритмічної взаємодії та регістро-тембрового поєднання.

У методико-виконавському аспекті авторська модель «Motion Trio» потребує від учасників тріо високого рівня ансамблевої слухової орієнтації, ритмічної точності, мікродинамічного контролю, тембрового слуху та стильової мобільності. Виконавець у цій системі постає не лише інтерпретатором окремої партії, а учасником цілісного ансамблевого процесу, у якому технічний прийом, фактурна організація, ритмічна взаємодія й образна логіка твору взаємодоповнюють одне одного. Саме тому композиційний задум і виконавська реалізація у творчості «Motion Trio» утворюють єдину авторську модель сучасного акордеонного тріо.

Обґрунтоване в дисертації поняття акустичного саунд-дизайну дало змогу осмислити творчість «Motion Trio» не лише як розширення виконавських і тембрових можливостей акордеона, а як спосіб акустичного проєктування звукового середовища. У цій моделі три акустичні акордеони функціонують як цілісна система організації тембру, шуму, простору, руху, фактурної щільності та драматургії звучання. Відтак «Motion Trio» репрезентує приклад акустичного

саунд-дизайну, реалізованого засобами однорідного акордеонного тріо, де живе виконання набуває функцій формування звукового простору, часу, уваги, образності й художньої драматургії твору.

Ключові слова: музичне мистецтво, акордеонно-баянне мистецтво, акордеон, камерно-ансамблеве мистецтво, ансамблеве виконавство, виконавство, однорідний акордеонний ансамбль, акордеонне тріо, Motion Trio, модерн-баян, композиторська творчість, виконавський репертуар, композиційно-виконавські прийоми, виконавець-артист, рецепція, інтерпретація, виконавсько-музикознавча інтерпретація, органологія, темброрегістрова система, камерно-інструментальна п’єса, творчо-професійна діяльність, музичний ландшафт, звукове середовище, саунд-дизайн, акустичний саунд-дизайн.

SUMMARY

Liubinets N. I. The activities of the *«Motion Trio»* in the context of accordion chamber and ensemble art of the late 20th – early 21st century. – The qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – Musical Art (02 – Culture and Art). Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the activities of the Polish accordion ensemble «Motion Trio» in the context of the development of accordion chamber ensemble art at the end of the 20th and the beginning of the 21st century. The research determines the ensemble's place in the evolution of the homogeneous accordion ensemble, substantiates the work of the «Motion Trio» as an original model of a contemporary accordion trio, identifies the leading compositional and performance techniques employed by the group, and reveals the sound-design dimension of its artistic and performance-oriented thinking.

The aim of the research is, based on an analysis of the evolution of the homogeneous accordion ensemble, to substantiate the work of the «Motion Trio» as an original model of a contemporary accordion trio, interpreted through the concept of sound design.

Scientific novelty of the obtained results. The dissertation is the first attempt in Ukrainian musicology to provide a systematic interpretation of the creative work of the Polish accordion ensemble «Motion Trio». For the first time, the dissertation:

– substantiates the concept of acoustic sound design as an analytical category for interpreting the work of «Motion Trio»;

– systematizes the source base related to the creative activity of the «Motion Trio»;

– identifies the compositional and performance techniques of the «Motion Trio» and reveals the specifics of their methodological and performance implementation;

– outlines the Ukrainian and Polish contexts of modern accordion thinking as a prerequisite for the formation of the ensemble's performance model;

– generalizes the historical and theoretical foundations of sound design in theatre, cinema, and video games.

The scientific provisions concerning chamber ensemble performance, the modern bayan, and the genre-typological nature of the homogeneous accordion ensemble *have been further developed*.

Section 1, «Theoretical, Methodological, and Historical Foundations for the Study of the Homogeneous Accordion Ensemble», establishes the scholarly framework for analyzing the homogeneous accordion ensemble as a phenomenon of contemporary chamber music performance. It examines the interdisciplinary foundations of its study (subsection 1.1), outlines the historical models of development and contemporary forms of functioning of the homogeneous accordion ensemble (subsection 1.2), analyzes its place within the system of chamber ensemble performance with consideration of genre-typological and organological aspects (subsection 1.3), and reveals the Ukrainian and Polish contexts of the modern accordion as prerequisites for the formation of the performance model of the «Motion Trio» (subsection 1.4). It has been established that the homogeneous accordion ensemble requires an interdisciplinary interpretation as a distinctive model of timbrally homogeneous chamber music performance. As a later form of homogeneous chamber ensemble, it assimilates certain principles of historically established ensemble models while reinterpreting them in accordance with the organological nature of the accordion. Its specificity is determined by the multifunctionality of the instrument, register-timbral combinatorics, and the ability to combine melodic, harmonic, bass, textural, and timbral-register functions within a single part.

It is emphasized that the modern functioning of a homogeneous accordion ensemble encompasses competitive, festival, educational and professional concert environments. The evolution of this type of ensemble testifies to a gradual shift from quartet-quintet models to more compact and organologically justified formats, among

which the accordion trio acquires special importance. In this context, the «Motion Trio» appears as a natural result of the Polish modern accordion process, combining its technical, timbre and textural achievements with openness to stylistic synthesis, genre mobility and communicative expressiveness of modern stage art.

In Section 2 «The Creativity of the "Motion Trio" as an Author's Model of a Modern Accordion Ensemble», a source-based and analytical reconstruction of the formation of the creative phenomenon of the ensemble was carried out through the correlation of external reception and self-interpretation (subsection 2.1), compositional and performance techniques that form the author's model of the accordion ensemble were identified (subsection 2.2), and a methodological and performance analysis of the work of «Motion Trio» was also conducted (subsection 2.3).

It was determined that the activity of the «Motion Trio» represents not only a stable performance practice, but an independent author's and performance model of modern chamber music making. Its basis is the author's repertoire, concert and discographic activity, the special organization of three accordions and the conscious expansion of the functions of a homogeneous ensemble in the modern artistic space.

It has been established that the compositional and performing model of the «Motion Trio» is formed through minimalistic and repetitive structures, sound loops, motor rhythmic formulas, imitative and percussive effects, polystylistic juxtapositions, programmatic and dramaturgical solutions and a mobile distribution of functions between the parts. These techniques function as an interconnected system of organizing the musical process, in which the three accordions do not duplicate each other, but form a flexible ensemble organism.

Methodological and performance analysis has shown that the implementation of Motion Trio's authorial model requires a high level of ensemble coordination, rhythmic precision, microdynamic control, timbral hearing, flexible bellows control, and stylistic mobility on the part of the performers. It is substantiated that the artistic integrity of this model arises from the combination of the compositional organization

of the material and performance thinking oriented toward the formation of a holistic sound structure.

In Section 3 «Sound Design as an Analytical Optics of the Creativity of the "Motion Trio"», the historical prerequisites and formation of sound design in theater, cinema and video games are traced (subsection 3.1.), its theoretical and methodological principles in the intermedia perspective of theater, cinema and video games are summarized (subsection 3.2.), the organological principles of the accordion's sound design potential are revealed (subsection 3.3.), and acoustic sound design in the creativity of «Motion Trio» is analyzed as a principle of artistic and performing thinking (subsection 3.4.). It is substantiated that sound design within the framework of the study appears not only as a technical field of working with sound, but as a way of artistic organization of auditory experience. In theater, cinema and video games, sound gradually moves from an auxiliary function to a systemic means of forming space, time, attention, emotional tension and dramaturgical development. This methodological position made it possible to transfer the sound design optics from the sphere of medial sound to the plane of academic instrumental performance.

It was revealed that the organological nature of the accordion creates the prerequisites for acoustic sound design thinking. The stability of the reed tone, the work of the bellows, the possibility of continuous dynamic influence on the sound, the timbre-register combinatorics give grounds to consider the accordion not only as a melodic-harmonic instrument, but as a flexible acoustic sound resource.

It is proven that the work of the «Motion Trio» represents a model of acoustic sound design as a special type of ensemble thinking. In it, acoustic performance acquires the functions of designing a sound environment related to the organization of space, time, attention, imagery and dramaturgical development. That is why the «Motion Trio» can be understood as an example of acoustic sound design implemented by means of a homogeneous accordion trio.

The Conclusions summarize the results of the study, proving that a homogeneous accordion ensemble in modern chamber ensemble art appears as an independent performance model, the specificity of which is determined by the

multifunctional nature of the accordion. As a later form of a homogeneous chamber composition, the accordion ensemble assimilates certain principles of historically established ensemble models, but rethinks them in accordance with its own organological nature: register-timbre combinatorics, textural self-sufficiency and the ability of each instrument to combine melodic, harmonic, bass, textural and timbre-register functions within one part.

It has been established that the evolution of the homogeneous accordion ensemble demonstrates a gradual shift from larger quartet and quintet formations toward more mobile duo and trio formats. The quartet and quintet played an important role in the professionalization and academization of accordion ensemble performance; however, the further development of the instrument revealed the need for more compact formations that better correspond to its multifunctional nature. In this context, the accordion trio format acquires particular significance as a balanced chamber-performance model capable of combining ensemble mobility, the functional flexibility of parts, and an integrated sound concept.

The historical prerequisites for the emergence of the «Motion Trio» are connected with broader processes of accordion academization, repertoire renewal, and transformations in performance thinking during the second half of the twentieth century. The dissertation traces the Ukrainian and Polish contexts of the modern accordion process, particularly through the concept of the «modern bayan» developed by I. Yerhiiev. It has been established that the Polish environment integrated the accordion earlier into the sphere of contemporary music, chamber experimentation, festival representation, and stylistic synthesis. It was precisely this modern-accordion foundation that created the prerequisites for the emergence of the «Motion Trio» as an ensemble that builds upon the achievements of the academic modernization of the instrument while realizing them through an original and communicatively open model of the accordion trio.

The source-based and analytical reconstruction of the creative phenomenon of the «Motion Trio» made it possible to examine the ensemble through the interaction of external reception and self-interpretation. External reception emphasizes the

novelty of the ensemble's sound, its stage energy, genre and stylistic openness, and its unconventional treatment of three accordions. Self-interpretation, in turn, reveals the internal logic of the ensemble's artistic thinking: the musicians' attitude toward the accordion, the trio format, original repertoire, acoustic sound, and the boundaries between academic, popular, and experimental music. As a result, the «Motion Trio» emerges not merely as a successful performing group, but as an integral original ensemble phenomenon.

The compositional and performance techniques of the «Motion Trio» form an original model of the accordion trio as a system of working with musical material, the functional distribution of parts, and ensemble interaction. Defining features of this model include minimalist and repetitive structures, imitative techniques, polystylistic juxtapositions, programmatic and dramaturgical organization, and the fluid role differentiation of the three accordions. These techniques possess not only compositional but also performance-related significance, since their meaning is revealed through specific modes of ensemble realization, sound balance, articulatory coordination, rhythmic interaction, and register-timbral combination.

In the methodological and performance-related aspect, the original model of the «Motion Trio» requires from the members of the trio a high level of ensemble listening orientation, rhythmic precision, micro-dynamic control, timbral sensitivity, and stylistic mobility. Within this system, the performer appears not merely as an interpreter of an individual part, but as a participant in an integral ensemble process in which technical technique, textural organization, rhythmic interaction, and the figurative logic of the composition mutually complement one another. For this reason, the compositional conception and performance realization in the work of the «Motion Trio» together form a unified original model of the contemporary accordion trio.

The concept of acoustic sound design substantiated in the dissertation made it possible to interpret the creative work of the «Motion Trio» not merely as an expansion of the performance and timbral possibilities of the accordion, but as a means of acoustically designing a sonic environment. Within this model, three

acoustic accordions function as an integrated system for organizing timbre, noise, space, movement, textural density, and the dramaturgy of sound. Thus, the «Motion Trio» represents an example of acoustic sound design realized through the medium of a homogeneous accordion trio, in which live performance acquires the functions of shaping the sonic space, time, attention, imagery, and artistic dramaturgy of the composition.

Keywords: musical art, accordion-bayan art, accordion, chamber ensemble art, ensemble performance, musical performance, homogeneous accordion ensemble, accordion trio, Motion Trio, modern bayan, compositional creativity, performance repertoire, compositional and performance techniques, performer-artist, reception, interpretation, performance-musicological interpretation, organology, timbre-register system, chamber-instrumental piece, creative and professional activity, musical landscape, sound environment, sound design, acoustic sound design.

ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Любінець, Н. І. (2018). «Motion Trio» в контексті сучасного польського акордеонного виконавства. *Українська музика*, 3(29), 66–70. URL: https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/2018-3-n29-11.pdf

2. Любінець, Н. І. (2024). Особливості розвитку українсько-польської оригінальної акордеонної літератури останньої третини XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 82/1, 284–288, https://www.aphn-journal.in.ua/archive/82_2024/part_1/44.pdf

3. Любінець, Н. І. (2025). Акордеон як інструмент саунд-дизайну: потенціал акустичної та електронної імітації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*

державного педагогічного університету імені Івана Франка, 93/1, 259–264, https://www.aphn-journal.in.ua/archive/93_2025/part_1/39.pdf

4. Любінець, Н. І. (2025). Саунд-дизайн як художньо-технологічний феномен: кіно, театр, відеоігри. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 130–137, http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/3286

Одноосібний розділ у колективній монографії:

5. Любінець, Н. І. (2025). До питання використання принципів авторської композиторської техніки у творчості «Motion Trio». *Music Art of the 21st Century: Scientific Monograph*. Riga : Baltija Publishing, 199–213, http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/579/15680/33079-1

Наукові праці апробаційного характеру:

6. Любінець, Н. І. (2017). «Motion Trio» у сучасному акордеонному камерно-інструментальному просторі. *Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих»*, 1–2 березня 2017 р., Львів. Львів : Видавець Т. Тетюк, 94–95.

7. Любінець, Н. І. (2017). «Motion Trio» в акордеонному камерно-інструментальному просторі. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції*, 20–21 квітня 2017 р., Мукачево. Мукачево : МДУ, 250–253. URL: https://humanities.msu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/09/Zbirnuk-materialiv_2017.pdf#page=250

8. Любінець, Н. І. (2018). Акордеон у камерно-інструментальному ансамблевому виконавстві. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: тези*, 27 лютого – 2 березня 2018 р., Львів. Львів : Видавець Т. Тетюк, 75–76.

9. Любінець, Н. І. (2023). «Motion Trio» у сучасному акордеонному камерному просторі. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть: збірник матеріалів та тез XVI Міжнародної науково-практичної конференції*, 2 грудня 2022 р., Дрогобич / ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Посвіт, 17–18. URL: http://ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2304

10. Любінець, Н. І. (2023). Еволюційні процеси розвитку польського акордеону на прикладі «Motion Trio». *Мистецька педагогіка і виконавство. Виклики сьогодення: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 23 березня 2023 р., Київ / за заг. ред. К. А. Чечені, В. В. Буханєвич. Київ, 70–72.

11. Любінець, Н. І. (2024). Аналіз специфіки розвитку українсько-польської сучасної оригінальної акордеонної літератури. *Мозаїка наукової комунікації: матеріали IV Міжнародної мультидисциплінарної студентської інтернет-конференції*, 8 листопада 2024 р., Львів. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 138–140. URL: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2025/01/Zbirnyk-Mozaika-naukovoi-komunikatsii-IV.pdf

12. Любінець, Н. І. (2025). Композиційні прийоми в творчості «Motion Trio». *Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох та Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості: матеріали наукових конференцій*, 7–8 квітня 2025 р., Дніпро. Дніпро : Дніпровська академія музики, 83–85. URL: https://dk.dp.ua/wp-content/uploads/2025/06/Зб.-матер.-конф.-квітень-2025.pdf

13. Любінець, Н. І. (2025). Методико-виконавський аналіз творів «Motion Trio». *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез X Міжнародної науково-практичної конференції*, 1 травня 2025 р., Дрогобич / ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Посвіт, 132–134. URL: http://ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/6816

14. Любінець, Н. І. (2026). Акордеон як інструмент саунд-дизайну: формування звуку в театрі, кіно та відеоіграх. *Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*, 5–6 листопада 2025 р., Харків. Харків : ХДАК, 60–63. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/NIMS-2025/NIMS-2025.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП……...20

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОДНОРІДНОГО АКОРДЕОННОГО АНСАМБЛЮ…...31

1.1. Однорідний акордеонний ансамбль у міждисциплінарній перспективі: від камерності до акустичного дизайну…….……31

1.2. Однорідний акордеонний ансамбль: історичні моделі розвитку та сучасні форми функціонування….....56

1.3. Однорідний акордеонний ансамбль у системі камерно-ансамблевого музикування: жанрово-типологічний та органологічний аспекти……69

1.4. Модерн-акордеон як передумова формування виконавської моделі «Motion Trio»: український і польський контексти…….91

Висновки до Розділу 1…….112

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ «MOTION TRIO» ЯК АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО АКОРДЕОННОГО АНСАМБЛЮ…….116

2.1. Формування творчого феномена «Motion Trio»: джерелознавчо-аналітична реконструкція (зовнішня рецепція та автоінтерпретація)…116

2.2. Композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» у формуванні авторської моделі акордеонного ансамблю……128

2.3. Методико-виконавський аналіз творчості «Motion Trio»…….139

Висновки до Розділу 2……161

РОЗДІЛ 3. САУНД-ДИЗАЙН ЯК АНАЛІТИЧНА ОПТИКА ТВОРЧОСТІ «MOTION TRIO»……164

3.1. Історичні передумови і становлення саунд-дизайну в театрі, кіно та відеоіграх……164

3.2. Теоретико-методологічні засади саунд-дизайну в міжмедійній перспективі театру, кіно та відеоігор……..187

3.3. Органологічні засади саунд-дизайнерського потенціалу акордеона……211

3.4. Акустичний саунд-дизайн у творчості «Motion Trio» як принцип художньо-виконавського мислення……224

Висновки до Розділу 3……239

Висновки……242

Список використаної літератури……...251

Додатки…..……280

Додаток А……280

Додаток Б……284

Додаток В……..288

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Баянно-акордеонне мистецтво становить одну з актуальних сфер сучасного музикознавчого дискурсу, у межах якої особливого значення набуває проблема камерно-ансамблевого функціонування інструмента. У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття акордеон поступово утверджується як «новий різновид камерно-інструментального мистецтва», виходячи за межі традиційних уявлень про його зв'язок переважно із сольною та народно-ансамблевою практикою [41, с. 13]. Особливо інтенсивно ці можливості розкриваються наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, коли в ансамблевій літературі активізуються мішані склади за участю акордеона, що в дослідженні окреслено як «справжній вибух ансамблевої літератури» [41, с. 157]. Це засвідчує оновлення камерно-ансамблевого репертуару й утвердження інструмента як носія широкого темброво-фактурного потенціалу. Цю тенденцію підкреслює Д. Кужелев, зазначаючи зменшення композиторської уваги до традиційних однорідних баянних ансамблів і, натомість, пожвавлення творчості у сфері неоднорідних, різнотембрових камерних складів за участю баяна, у яких інструмент постає носієм «специфічного фонізму», нових звуковиразових засобів і незвичних акустичних ефектів [55, с. 26–27].

Водночас теоретичне осмислення камерно-акордеонного ансамблю в сучасному українському музикознавстві вже має помітну дослідницьку базу. Окреслюючи сучасний стан цієї проблематики, Д. Кужелев наголошує на істотній активізації наукових розвідок, присвячених камерно-баянному ансамблю, внаслідок чого ця тема, за його спостереженням, залишила «небагато прогалин дослідницького поля». Серед таких прогалин дослідник виокремлює насамперед історіографічний аспект і потребу панорамної систематизації наявного масиву знань про вітчизняний камерно-баянний ансамбль [55, с. 23]. Однак ця констатація стосується передусім ширшого поля камерно-акордеонного ансамблевого мистецтва, тоді як проблематика власне однорідного акордеонного ансамблю залишається недостатньо сфокусованою.

У наукових працях такі склади часто постають як складова ширших історико-стильових, репертуарних або виконавських узагальнень, що ускладнює виявлення їхньої специфіки як самостійної камерно-ансамблевої моделі. Саме тому звернення до однорідного акордеонного ансамблю як стабільної інструментально-тембрової константи сучасної музичної культури набуває особливого наукового значення.

Особливо виразно ця потреба постає у зв'язку з феноменом «Motion Trio» – польського акордеонного тріо, діяльність якого засвідчує новий рівень сценічної, репертуарної та художньої репрезентації однорідного акордеонного складу. Міжнародна географія виступів ансамблю – 42 країни на шести континентах – а також резонанс його творчості в середовищі провідних композиторів і музикантів сучасності підтверджують статус «Motion Trio» як одного з репрезентативних явищ новітнього акордеонного виконавства [220]. Творчість ансамблю важлива для цього дослідження не лише як приклад успішної концертної практики, а як модель модернізації однорідного акордеонного складу, у якій оновлення репертуару, виконавської техніки й ансамблевої взаємодії підпорядковується ширшій концепції звукової організації.

Показовим наслідком міжнародної репрезентації «Motion Trio» стало поширення його виконавської моделі в сучасній акордеонній практиці. Вплив ансамблю простежується не лише у зростанні інтересу до формату акордеонного тріо, а й у появі молодих колективів, які орієнтуються на властиві «Motion Trio» принципи камерної мобільності, авторського репертуару та сценічної виразності [75, с. 200]. У постмодерному культурному контексті така рецепція актуалізує проблему співвідношення «високого» й «низького» в акордеонно-ансамблевій практиці. З одного боку, звернення до популярних, видовищних чи стилістично відкритих форм розширює комунікативні можливості однорідного акордеонного ансамблю; з іншого – зовнішнє наслідування окремих прийомів без усвідомлення їхньої художньої логіки може

призводити до спрощення музичної мови та послаблення концептуальної цілісності.

Отже, істотне розширення ролі акордеона в сучасній камерно-ансамблевій практиці, з одного боку, та потреба спеціального осмислення однорідного акордеонного ансамблю як самостійної камерно-виконавської моделі – з іншого, формують проблемне поле цього дослідження. Попри активізацію наукової думки у сфері баянно-акордеонного ансамблевого мистецтва, специфіка однорідного акордеонного складу, зокрема у форматі професійного тріо, залишається недостатньо сфокусованою. У цьому контексті феномен «Motion Trio» набуває особливого значення як репрезентативна модель модернізації акордеонного тріо, що потребує цілісного наукового осмислення й визначає актуальність теми дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Її зміст відповідає комплексній темі «Вокально-інструментальне мистецтво в контексті української академічної школи» (протокол вченої ради № 19 від 29 грудня 2020 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол вченої ради № 12 від 03 листопада 2022 року).

Мета дослідження – на основі аналізу еволюції однорідного акордеонного ансамблю обґрунтувати творчість «Motion Trio» як авторську модель сучасного акордеонного тріо, осмислену крізь концепт саунд-дизайну.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

– з'ясувати стан наукового опрацювання проблеми однорідного акордеонного ансамблю в міждисциплінарній перспективі, що поєднує теорію камерності, баянно-акордеонне мистецтво та саунд-дизайн;

– проаналізувати однорідний акордеонний ансамбль у системі камерно-ансамблевого мистецтва, визначити його місце серед однорідних камерних складів та окреслити основні тенденції його розвитку;

– визначити історичні та жанрово-стильові передумови виникнення «Motion Trio» крізь концепцію модерн-баяна І. Єргієва в українському й польському акордеонному контекстах;

– здійснити джерелознавчо-аналітичну реконструкцію творчого феномена «Motion Trio» крізь призму зовнішньої рецепції та автоінтерпретації ансамблю;

– виявити композиційно-виконавські прийоми, що формують авторську модель акордеонного тріо «Motion Trio», та розкрити специфіку їх методико-виконавської реалізації;

– простежити історичні передумови формування саунд-дизайну та узагальнити його основні теоретико-методологічні принципи в міжмедійній перспективі;

– обґрунтувати поняття акустичного саунд-дизайну як аналітичну категорію для осмислення творчості «Motion Trio».

Об’єкт дослідження – однорідний акордеонний ансамбль у камерно-ансамблевому мистецтві другої половини XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – творчість «Motion Trio» як авторська модель сучасного акордеонного тріо.

Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину XX – першу чверть XXI століття. Нижньою межею визначено другу половину XX століття (1950–1980-ті роки), що пов’язана з процесами інституціоналізації акордеона в академічному музичному середовищі Європи, активізацією композиторської творчості для інструмента та формуванням передумов виникнення феномена «модерн-акордеона». Верхня хронологічна межа – початок XXI століття (2000–2020-ті роки) – зумовлена появою та розвитком ансамблю «Motion Trio», а також поширенням нових звукових і виконавських практик, що у межах дослідження розглядаються крізь призму саунд-дизайнерського підходу.

Територіальні рамки дослідження охоплюють Польщу та Україну як одні з ключових середовищ розвитку сучасного академічного акордеонного мистецтва, у межах яких простежується взаємодія різних культурно-стильових традицій. Польський досвід відображає інтеграцію інструмента в західноєвропейський контекст нової музики, тоді як український – зберігає та трансформує риси пострадянської виконавської школи. Їх зіставлення використовується як аналітичний інструмент, що дозволяє повніше розкрити специфіку однорідного акордеонного ансамблю як музично-художнього явища.

Термінологічні уточнення. У цьому дослідженні термін «акордеон» використовується як родове поняття для позначення клавішного й кнопкового різновидів інструмента (баян, акордеон, кнопковий акордеон, клавішний акордеон) відповідно до міжнародної практики вживання терміна *accordion*. Водночас у випадках звернення до концепції І. Єргієва зберігається авторське поняття «модерн-баян». Такий термінологічний підхід дає змогу уникнути підміни понять і водночас узгодити матеріал дослідження з його основним об’єктом – акордеонним камерно-ансамблевим мистецтвом кінця XX – початку XXI століття.

Аналітичний матеріал дослідження становлять авторські композиції, концертні й дискографічні програми ансамблю «Motion Trio», а також аудіо й відеозаписи, інтерв’ю, офіційні інтернет-ресурси та критичні публікації, що дають змогу реконструювати творчий феномен колективу й проаналізувати його авторську модель акордеонного тріо. Авторський репертуар ансамблю розглядається як цілісне художнє поле, у якому різною мірою виявляються провідні компоненти його ансамблевого мислення: композиційно-виконавська організація матеріалу, специфіка рольової взаємодії трьох акордеонів, акустична імітаційність, програмно-драматургічне розгортання та принципи саунд-дизайнерської організації звучання. Особливу аналітичну увагу зосереджено на творах, у яких ці ознаки виявляються найвиразніше, зокрема: «Train to Heaven», «Yellow Trabant – Berlin», «Sounds of War», «Lighthouse», «Moonspace», «Silence», «Little Story», «Balkan Dance», «You Dance», «The

Heart», «Libertyn», «Game Over», «Pageant», а також на матеріалах альбомів «Pictures from the Street», «Play Station», «Metropolis», «Accordion Stories», «Live in Vienna: Sacrum & Profanum».

Методологія дослідження є комплексною і становить сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів і підходів:

– **системно-структурний** – необхідний для вибудови цілісної логіки дисертації, у якій теоретичний, історичний, аналітичний і саунд-дизайнерський рівні дослідження розглядаються як взаємопов'язані складові;

– **історико-типологічний** – спрямований на осмислення становлення однорідного акордеонного ансамблю;

– **компаративний** – спрямований на зіставлення українського й польського контекстів розвитку акордеонного мистецтва;

– **джерелознавчий** – забезпечує систематизацію та критичне осмислення корпусу матеріалів, пов'язаних із діяльністю «Motion Trio»;

– **органологічний** – використаний для розкриття виражальних можливостей акордеона як інструмента однорідного ансамблю;

– **аналітико-інтерпретаційний** – застосований для аналізу авторського репертуару й виконавської практики «Motion Trio»;

– **міждисциплінарний** – дає змогу залучити категоріальний апарат саунд-дизайну до аналізу акустичного камерного виконавства у творчості «Motion Trio».

Теоретичну базу дисертації становлять наукові праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, присвячені:

– теорії камерності та камерно-ансамблевого музикування – Н. Дикої [20], М. Козицької [48], С. Павлишин [93], Л. Пасічняк [95; 96], Л. Повзун [97; 98; 99; 100; 101; 102], І. Польської [103; 104; 105; 106], А. Пославського [111], Н. Рішко, А. Рішко [115], І. Чернової-Строй [147], О. Щербакової [161], Н. Яковчук [163], М. Радіче [238];

– історії, теорії та виконавським аспектам баянно-акордеонного мистецтва – Р. Безуглої [1], М. Булди [6; 7; 8; 9], М. Давидова [17; 18; 19],

А. Душного [22], А. Душного, В. Зайця, О. Зайця [25], Ю. Дякунчак [27], І. Єргієва [28; 29; 30], Б. Кисляка [42; 44; 46], Д. Кужелева [53; 54; 56], В. Марченка [80], М. Мельниченка [81], Я. Олексіва [87], Н. Остапчук [91; 92], Т. Пасічинської [94], Ю. Сарапульцева [119], А. Свєтова [120], А. Семешка [121; 122; 123], А. Сташевського [133; 134; 135; 136], А. Стрільця [140], Г. Улич (Савчин) [141], Н. Халанчук, Л. Мартиніва [142; 143], М. Черепанина, М. Булди [145], А. Черноіваненка [148], Ю. Чумака [150], П. Шиманського [158], Т. Адамович-Кашуби [164], Я. Піхури [230], В. Пухновського [237], Е. Росінської [242; 243], Г. Хермоси [195; 196], М. Домбека [182];

– ансамблевим формам за участю баяна й акордеона та проблемам однорідних виконавських складів – С. Бєдного [4; 5], Г. Голяки [13], Б. Кисляка [40; 41; 45], Д. Кошмерл [50], Д. Кужелева [55], А. Міщенко [82], С. Нефедова [83; 84], Г. Савчин [118; 244], Л. Снєдкової [131; 132], Ю. Чумака, А. Душного [151], В. Шафети [153; 154; 155], В. Шафети, А. Душного [156], В. Шафети, А. Душного, В. Касьянової [157], Т. Адамович-Кашуби [165];

– жанрово-стильовим процесам сучасної музики, постмодернізму, полістилістиці, мінімалізму та новітнім стильовим парадигмам – О. Берегової [3], Ч. Вінквіста, В. Тейлора [11], Ю. Грібінєнко [15], О. Губернатора [16], В. Іонова [36], Ю. Каплієнко-Ілюк [38], О. Корнієнко [49], Н. Лівої [59; 60], О. Лігус [61], О. Лігус, В. Лігус [62; 63], О. Овсяннікової-Трель [86], О. Оніщенко [88; 89], О. Опанасюка [90], Ю. Попова [109], Ю. Попова, М. Ярко, М. Каралюса [110], Д. Ружинської [116], Л. Русакової [117], О. Сєрової [127; 128], Л. Сидоренко [129; 130], О. Щетинського [162], Ю. Шабанової [152], С. Шипа [159; 160], Дж. Кейджа [175], Т. Джонсона [198; 200], Дж. Крамера [209], В. Мертенса [215], М. Наймана [228; 229], С. Райха [239];

– органологічним, темброво-сонористичним і фактурним аспектам сучасного акордеонного звучання – С. Бєдного [4], О. Василенко [10], І. Єргієва [28; 29; 32], Б. Кисляка [42; 43], М. Мельниченка [81], А. Міщенко [82], О. Рєзніка [112; 113; 114], А. Сташевського [133; 134; 135; 136; 137],

А. Черноіваненка [148], Г. Хермоси [195; 196], М. Домбека [182], Г. Костшевської [207], З. Козліка [208], Ж. Е. Сотті [249];

– проблемам музичної інтерпретації, виконавського мислення та ансамблевої взаємодії – О. Бензюк та А. Душного [2], М. Давидова [18; 19], А. Душного, В. Зайця, О. Зайця [23; 24], І. Єргієва [30; 31], Н. Журавльової [34], О. Катрич [39], В. Князєва [47], А. Кравченка [51], М. Оболенської [85], Л. Пасічняк [96], Л. Повзун [99], І. Польської [108], І. Чернової-Строй [147], А. Душного, В. Шафети, В. Салія, Н. Сторонської та У. Молчко [185];

– саунд-дизайну, медіазвуку, кінозвуку, театральному та ігровому звуку – Г. Степанової, Д. Михайлова [138], Д. Хренова [144], Д. Бего [169], С. Беннетт [170], Й. Біррінгера, М. Данжу [171], Р. Брауна [174], К. Коллінз [176; 177], К. Еквеарірі [186], М. Еладарі, Р. Нівдорпа, М. Фріденфалька [187], Г. Фастля, Е. Цвікера [188], Е. Вайс, Дж. Белтона [190], Г. Фрая [191], Т. Гіббса [192], К. Калінак [203], Д. Кея, Дж. Лебрехта [205], Б. Мура [217], А. Мортенсена [218], Л. Мюррей [225; 226], К. Плута, Ф. Паск'є [232], А. Прехтля [234; 245], Р. М. Шефера [246], Д. Сонненшайна [248], Р. Альтмана [250], М. Світа [252], Н. Коллінза, Х. д'Ескрівана [254], Р. Абеля, Р. Альтмана [255], Л. Кендрік, Д. Резнера [256], В. Віттінгтона [260];

– творчості, рецепції та концертно-виконавській діяльності ансамблю «Motion Trio» – С. Гілроя [193], ТВП Краків [197], А. Канєвської [204], офіційної сторінки ансамблю «Motion Trio» [220], «Два рази Польща» [221], «Ніколи дотепер не чуті тони» [222], «Концерти» [206], «Нагороди» [227], бендкемп-профілю ансамблю [219], порталу «Культура.пл» [223], газети «Газета Краковська» [224], В. Крупінського [210], Є. Максимюка [213], М. Міськи-Яцковської [216], сторінки «Альбоми "Motion Trio" видавництва "Akordeonus"» [233], К. Прохири [236], Я. Урбанця [257], Я. Войтаровича, Р. Камінскайте-Рімкенє [261], «Ритм і звук» [262].

Окрему групу довідково-джерельних матеріалів становлять профільні електронні ресурси та бази даних, що репрезентують сучасний інституційний, конкурсно-фестивальний і репертуарний контекст акордеонного мистецтва:

офіційні сайти «Міжнародної конфедерації акордеоністів» (CIA) [178], «Всесвітньої конфедерації акордеона» (CMA) [179], «Кубка світу» [180], «Міжнародної премії акордеона» (PIF, Кастельфідардо) [235], а також база академічної музики для акордеона «Рікордо аль футуро» [240].

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим у вітчизняному музикознавстві досвідом системного осмислення творчості польського акордеонного ансамблю «Motion Trio» як авторської моделі сучасного однорідного акордеонного ансамблю. Також *вперше:*

– обґрунтовано поняття *акустичного саунд-дизайну* як аналітичну категорію для інтерпретації творчості «Motion Trio»;

– систематизовано джерельну базу, пов'язану з творчістю акордеонного ансамблю «Motion Trio»;

– виявлено й охарактеризовано композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» та специфіку їх методико-виконавської реалізації;

– окреслено спільні й відмінні траєкторії розвитку модерн-акордеонного мислення в українському та польському контекстах, зокрема крізь призму концепту «модерн-баяну» І. Єргієва;

– узагальнено історико-теоретичні засади саунд-дизайну в театрі, кіно та відеоіграх.

Уточнено жанрово-типологічний статус однорідного акордеонного ансамблю в системі камерно-ансамблевого музикування та наукове розуміння формату акордеонного тріо як збалансованої камерно-виконавської моделі.

Набули подальшого розвитку наукові положення про камерно-ансамблеве виконавство, модерн-баян та жанрово-типологічну природу однорідного акордеонного ансамблю.

Теоретична цінність дисертації полягає в поглибленні наукових уявлень про однорідний акордеонний ансамбль як самостійну камерно-виконавську модель, а також в обґрунтуванні можливості застосування категорії акустичного саунд-дизайну до аналізу сучасного акордеонного ансамблевого виконавства. Запропоновані положення можуть бути використані в подальших

дослідженнях камерно-ансамблевого мистецтва, баянно-акордеонної творчості, сучасних виконавських практик і міждисциплінарних студій, пов’язаних із саунд-дизайном, медіа-музикою та акустичними моделями організації музичного середовища.

Практична цінність роботи полягає в можливості використання її матеріалів і висновків у навчальних курсах з історії та теорії баянно-акордеонного мистецтва, камерно-ансамблевого виконавства, аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, основ композиції, сучасних композиційних і виконавських технік. Окремі результати дослідження можуть бути застосовані в методиці підготовки акордеонних ансамблів, передусім однорідних складів, а також у виконавській, репертуарній, концертній і композиторській практиці.

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Основні положення дисертації презентовано на міжнародних, всеукраїнських та науково-практичних конференціях: «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2017), «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2017), «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2018), «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2018), «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2019), «Народно-інструментальне мистецтво через призму видатних особистостей» (Київ, 2022), «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (Дрогобич, 2022), «Мистецька педагогіка і виконавство. Виклики сьогодення» (Київ, 2023), III Міжнародній молодіжній науково-творчій конференції імені Стефанії Павлишин (Львів, 2024), «Глобальні виміри музично-виконавського мистецтва: діалог епох, культур і стилів» (Київ, 2024), «Мозаїка наукової комунікації» (Львів, 2024), «Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості» (Дніпро, 2025), «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2025), «Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України» (Харків, 2025),

«Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (Дрогобич, 2025), «Проблеми музичного виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 2026).

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано чотирнадцять наукових праць: чотири статті у наукових фахових виданнях України категорії «Б», затверджених МОН України, один одноосібний розділ у колективній монографії міжнародного видання та дев’ять наукових праць апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (262 найменування) і додатків. Загальний обсяг наукової праці становить 295 сторінок, з них основного тексту – 231 сторінка.

РОЗДІЛ 1.
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОДНОРІДНОГО АКОРДЕОННОГО АНСАМБЛЮ

1.1. Однорідний акордеонний ансамбль у міждисциплінарній перспективі: від камерності до акустичного дизайну

Огляд наукової літератури в межах цього дослідження має на меті сформувати цілісне теоретико-методологічне поле для аналізу однорідного акордеонного ансамблю як явища сучасного камерно-ансамблевого виконавства та для обґрунтування саунд-дизайнерської перспективи у вивченні творчості «Motion Trio». Міждисциплінарний характер обраної проблематики зумовлює поєднання музикознавчих підходів – історико-стильового, жанрово-типологічного, органологічного, виконавсько-аналітичного – з понятійним апаратом, сформованим у дослідженнях медіа-звуку, акустичного середовища та звукової драматургії. Такий підхід дозволяє розглянути акордеонне мистецтво, камерно-ансамблеву практику, категорію камерності та саунд-дизайнерські принципи не як ізольовані дослідницькі напрями, а як взаємопов’язані складники теоретичної бази, необхідної для комплексного осмислення «Motion Trio» як авторської моделі сучасного однорідного акордеонного ансамблю.

Перший напрям джерельної бази становлять праці, у яких баянно-акордеонне мистецтво осмислюється як складова академічної музичної культури. В українському науковому дискурсі ця проблематика набула системного висвітлення у працях М. Давидова, де акордеон розглядається в контексті розвитку народно-інструментального мистецтва, становлення професійної виконавської школи та формування виконавської майстерності [17; 18]. Для цього дослідження такий підхід є важливим, оскільки дає змогу трактувати інструмент не лише як елемент побутової, естрадної чи фольклорно орієнтованої практики, а як повноцінний академічний

інструмент із власною системою професійної підготовки, репертуаром, виконавськими нормами та науково-методичною базою.

Історико-культурний вимір академізації акордеона в Україні конкретизується у працях Р. Безуглої та В. Марченка. Р. Безугла аналізує баянне мистецтво як явище музичної культури України другої половини XX століття, пов'язане зі зміною соціального статусу інструмента, його професіоналізацією та входженням у ширший художній простір [1]. В. Марченко, зосереджуючись на еволюції акордеонного мистецтва в Україні другої половини XX – початку XXI століття, розглядає акордеонну культуру як цілісну систему, що охоплює інструмент, виконавство, освіту, композиторську творчість і музикознавче осмислення [80]. Окремі аспекти регіональної та жанрово-стильової динаміки українського акордеонно-баянного мистецтва висвітлено у працях Н. Халанчук і Л. Мартинів [142; 143]. У такій перспективі акордеон постає не ізольованим інструментом, а складовою академічного середовища, у якому взаємодіють виконавська практика, педагогіка, репертуар і наукова рефлексія. Ширший соціокультурний контекст функціонування сучасного українського мистецтва та інфраструктури музичного життя окреслено у праці З. Ластовецької-Соланської [58].

Окрему лінію українського дискурсу становлять праці, присвячені оновленню музичної мови, інструментального стилю та композиторської творчості для акордеона. Концепція І. Єргієва про український «модерн-баян» окреслює новий етап розвитку інструмента, пов'язаний із артистичністю виконавства, розширенням виражальних ресурсів і переорієнтацією на сучасне художнє мислення [28; 29; 30]. У працях Д. Кужелева [54], А. Сташевського [134], Б. Кисляка [42] та А. Черноіваненко [148] ця проблематика розгортається через аналіз української баянної творчості, фактурно-тембрових засобів, сонорних параметрів, композиційних технологій та інструментального стилю сучасної музики для акордеона. Для цього дослідження такі праці є важливими, оскільки формують підґрунтя для розуміння акордеона як інструмента,

здатного не лише відтворювати готовий репертуар, а й продукувати нові темброві, фактурні та виконавські моделі.

Не менш суттєвим є ансамблевий напрям українських досліджень. У працях С. Нефедова баянно-ансамблеве мистецтво розглядається як окрема сфера музичної культури України, що має власну історію, жанрово-стильовий спектр і виконавську специфіку [83; 84]. Б. Кисляк аналізує баян у камерно-ансамблевій музиці українських композиторів, акцентуючи його роль у камерній інструментальній системі та можливості багатофункціонального використання в ансамблі, що робить інструмент «вельми перспективною підсистемою в ансамблевому цілому» [41, с. 79; 45]. Л. Снєдкова конкретизує цю проблематику на матеріалі ансамблевого музикування за участю акордеона в регіональній виконавській практиці, зокрема в контексті слобожанської школи [131; 132]. У сукупності ці дослідження засвідчують, що акордеон у вітчизняному музикознавстві осмислюється не лише як сольний академічний інструмент, а і як активний учасник камерно-ансамблевого музикування.

Отже, український науковий масив дає підстави розглядати акордеон у кількох взаємопов’язаних вимірах: як академічний інструмент, як об’єкт професійної виконавської школи, як носій оригінального репертуару, як засіб стильової модернізації та як учасник камерно-ансамблевої практики. Саме з цієї позиції доцільно перейти до польського акордеонного дискурсу, у якому академізація інструмента особливо виразно пов’язана з розвитком оригінальної літератури, камерної музики та професійної виконавсько-композиторської співпраці.

Одним із важливих векторів польського акордеонного музикознавства є осмислення літератури для акордеона як критерію мистецького статусу інструмента. У цьому контексті праці Й. Пічури мають значення не лише як історико-бібліографічна фіксація репертуару, а як спроба показати, що становлення акордеона в академічному просторі безпосередньо залежить від наявності оригінальної композиторської творчості для нього [230]. Такий підхід важливий для нашого дослідження, оскільки дозволяє розглядати академізацію

акордеона не тільки через розвиток виконавської школи чи інституційної освіти, а й через формування репертуарного корпусу, здатного репрезентувати інструмент у сфері професійної камерно-концертної практики.

Панорамний погляд на польську акордеонну творчість подає Е. Росінська, праці якої дають змогу окреслити еволюцію польської літератури для акордеона в історико-стильовій перспективі. Для цієї дисертації особливо важливими є ті положення дослідниці, які дозволяють простежити перехід польського акордеонного мистецтва від етапу репертуарного становлення до якісного оновлення музичної мови, активізації композиторського інтересу до інструмента та розширення камерно-ансамблевої сфери [242]. У такій логіці польська акордеонна культура постає як складова європейського процесу академізації акордеона, пов’язаного з новою музикою, професійною освітою, конкурсно-фестивальним рухом і виконавсько-композиторською співпрацею.

Окреме місце в польському науковому дискурсі займають дослідження, присвячені творчості конкретних композиторів і виконавсько-композиційним можливостям акордеона. Праці Е. Богуславського [172], Б. Довлаша [184], З. Козліка [208] засвідчують, що польська акордеонна література осмислюється не лише в загальноісторичному, а й у конкретно-аналітичному аспекті: через вивчення індивідуальних композиторських підходів, засобів виразності, виконавських труднощів, темброво-фактурної організації та місця акордеона в сучасній музиці. У межах цієї дисертації такі дослідження становлять важливу теоретичну опору для осмислення польського акордеонного мистецтва як академічної практики, у якій інструмент функціонує в системі професійно-академічного виконавства.

Найбільш безпосередній вихід до камерно-ансамблевої проблематики дає праця Т. Адамович-Кашуби [165]. Її значення полягає в тому, що акордеон розглядається не ізольовано, а в системі камерної музики, тобто через його взаємодію з іншими інструментами, рольові функції, темброві співвідношення та особливості ансамблевої організації. У контексті нашого дослідження такий підхід особливо продуктивний, оскільки дозволяє перейти від загального

питання академізації акордеона до проблеми його камерно-ансамблевого функціонування.

Отже, польський акордеонний дискурс формує важливу частину теоретико-історичного підґрунтя цього дослідження. Його основні вектори пов’язані з утвердженням оригінальної літератури, історико-стильовою періодизацією акордеонної творчості, вивченням індивідуальних композиторських підходів, розвитком камерної музики та інституційним закріпленням акордеона в академічному середовищі.

Після окреслення українського й польського баянно-акордеонного дискурсів доцільно звузити фокус до однорідного акордеонного ансамблю як об’єкта цього дослідження. У науковій літературі він постає на перетині кількох проблемних площин: історії баянно-ансамблевого виконавства, органології інструмента, камерно-ансамблевої практики, репертуарної політики, регістрово-тембрової організації, фактурного розподілу та виконавської комунікації. Водночас у розглянутих наукових працях однорідний акордеонний ансамбль здебільшого не стає повноцінним самостійним об’єктом дослідження, а осмислюється в ширшому контексті баянно-ансамблевого мистецтва, камерної музики за участю акордеона, перекладень або історії окремих виконавських практик.

В українському музикознавстві важливою теоретичною опорою для осмислення однорідного складу є дисертація Б. Кисляка, у якій акордеон розглянуто в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів «в історико-стильовому, органологічному, музикознавчому та виконавському аспектах» [41, с. 2]. Особливе значення має положення дослідника про внутрішньо-ансамблеву природу самого інструмента: «баян виступає складною системою», здатною поєднувати мелодичні, гармонічні, басові, фактурні, темброві й динамічні функції [41, с. 4]. У застосуванні до однорідного акордеонного ансамблю ця теза набуває принципового значення: кілька споріднених інструментів утворюють не просту суму голосів, а взаємодію

багатофункціональних інструментальних підсистем, кожна з яких може виконувати кілька ролей одночасно.

Для осмислення внутрішньої диференціації однорідного акордеонного складу важливим є положення Б. Кисляка про можливість «виявлення баянного внутрішньо-ансамблевого диференціювання голосів» [41, с. 3]. У цьому контексті міхова робота, артикуляційно-динамічні засоби, готово-виборна система, регістри-перемикачі та темброва акомодація постають як чинники внутрішнього розшарування спільної інструментальної природи ансамблю. Саме тому однорідний акордеонний ансамбль не можна описати лише через кількість виконавців або належність інструментів до одного типу. Його специфіка формується через регістрову комбінаторику, фактурний розподіл, динамічний баланс, артикуляційну відмінність партій і здатність виконавців створювати контраст у межах спорідненого тембрового середовища.

Інший важливий вектор подає дисертація С. Нефедова у якій баянно-ансамблеве мистецтво розглянуто як цілісне явище музичної культури України XX – початку XXI століття. Дослідник наголошує, що акордеонно-ансамблева творчість і виконавство тривалий час фігурували в наукових працях лише як складова ширшого народно-інструментального мистецтва, а тому потребували спеціального комплексного осмислення [83, с. 2–3]. Особливо продуктивним для цього дослідження є визначення С. Нефедовим ансамблю баяністів як «інструментального однотембрового жанру», що «еволюціонував від аматорського та напівпрофесійного до професійно-академічного рівня» і «може варіюватися за кількісним показником (дует, тріо, квартет тощо)» [83, с. 56–57]. У цій логіці однорідний акордеонний ансамбль постає не випадковим поєднанням кількох споріднених інструментів, а історично сформованою формою виконавської практики.

Репертуарний аспект у праці С. Нефедова має особливе значення, оскільки дослідник розглядає репертуар як сутнісний компонент акордеонно-ансамблевого мистецтва, що забезпечує розвиток колективів і включає їхню діяльність у комунікативну систему «композитор – виконавець – слухач»

[83, с. 4]. Для однорідного акордеонного ансамблю це положення дозволяє пов’язати жанрову самостійність складу з наявністю спеціально написаного або художньо переконливо адаптованого репертуару. Показовою є також структура додатків у дисертації С. Нефедова, де окремо подано акордеонні ансамблі й інструментальні ансамблі змішаного типу за участю акордеона [83, с. 231–233]. Таке розмежування підтверджує, що однорідні акордеонні склади мають власну історію функціонування, хоча в самому дослідженні вони не стають окремим центральним об’єктом аналізу.

Історіографічне узагальнення цього поля пропонує Д. Кужелев, який розглядає український камерно-баянний ансамбль у площині історії та теорії баянного виконавства. Автор простежує еволюцію наукової думки про камерно-баянний ансамбль від перших описових публікацій, пов’язаних з аматорським музикуванням, до сучасних фундаментальних праць, що вже спираються на розвинений термінологічно-понятійний апарат [55, с. 23–24]. Важливим є й спостереження дослідника про зміну сучасної композиторської ситуації: на тлі активізації мішаних камерних ансамблів за участю акордеона композитори останніх десятиліть значно рідше звертаються до однорідних акордеонних ансамблів [55, с. 27]. Це дозволяє трактувати однорідний акордеонний ансамбль не лише як історично наявну форму, а і як проблемну зону сучасного аналізу.

Окремі праці уточнюють практичні аспекти функціонування однорідного складу. С. Бєдний, аналізуючи специфіку перекладення оркестрових творів для дуету баянів, показує, що багатотемброву оркестрову фактуру складно органічно реалізувати засобами одного баяна, тоді як дует створює ширші можливості для розподілу фактури, тембрів і динаміки [5, с. 43–44]. Це положення важливе тому, що навіть найменший однорідний ансамблевий склад – дует – потребує не дублювання, а функційної організації, тембрового співвідношення й фактурного балансу.

Практично-виконавський вимір цієї проблеми розкриває А. Міщенко у статті про регістровку в ансамблі баянів. Автор звертає увагу на те, що значну

частину репертуару баянних ансамблів становлять перекладення, у яких виконавці мають самостійно переосмислювати музичний матеріал в інших тембрових умовах. Збереження емоційно-смислового змісту оригіналу залежить від органічності нових інструментальних барв, тоді як збіднене використання одного-двох регістрів призводить до втрати художньої виразності й невикористання тембрових можливостей баянів [82, с. 283–293]. У цій логіці регістровка постає не другорядним технічним засобом, а одним із головних механізмів внутрішньої диференціації однорідного баянно-акордеонного ансамблю. Дотичним до цієї проблематики є також доробок В. Шафети, який аналізує оригінальні твори для однорідних баянних ансамблів композиторів Львівщини та фестивально-конкурсні форми колективного музикування, поєднуючи репертуарний, виконавський та інституційний аспекти проблеми [153; 154].

У польському науковому полі однорідний акордеонний ансамбль найчіткіше окреслюється у працях Е. Росінської та Й. Пічури. У класифікації Е. Росінської однорідний акордеонний ансамбль окреслюється в межах групи «*homogeniczne składy*» – однорідних складів, що охоплюють дуети, тріо, квартети, квінтети й більші ансамблеві формації акордеоністів. Водночас авторка показує нерівномірність розвитку цих складів: найстійкішу репертуарну й виконавську базу мав акордеонний квінтет, дует був достатньо репрезентований, тоді як тріо й квартет залишалися спорадичними, зокрема через нестачу професійних колективів відповідного складу [242, с. 42–43]. Для цієї дисертації важливо, що Е. Росінська фіксує однорідний ансамбль як репертуарну й типологічну реальність польської акордеонної камерної музики, але не робить його самостійним предметом системного аналізу.

У праці Й. Пічури проблема однорідного акордеонного ансамблю не є центральною, однак автор окремо згадує творчість для однорідного акордеонного складу, що охоплює як камерні ансамблі, так і акордеонний оркестр [230, с. 9]. Особливо цінним є спостереження, що раннє ансамблеве музикування на акордеонах зводилося переважно до багаторазового підсилення

однієї партії, тоді як пізніше виникають спроби поділу складу на голоси й формування спеціальних принципів інструментування для акордеонного ансамблю [230, с. 9]. У цьому сенсі однорідний акордеонний ансамбль проходить шлях від кількісного дублювання звучання до внутрішньої фактурної, регістрової та функційної диференціації.

Для польського контексту показовими є також згадки Й. Пічури про твори Б. К. Пшибильського для однорідного акордеонного квінтету – «Allegro», «Variabile», «Asteroides», а також про «Divertimento II» Е. Богуславського, написане після контакту композитора зі Сілезьким акордеонним квінтетом [230, с. 28, 32]. Ці приклади підтверджують, що розвиток однорідного акордеонного ансамблю в Польщі був пов’язаний не лише з репертуарною потребою, а й із діяльністю конкретних професійних колективів, здатних відкривати для композиторів нові темброво-фактурні ресурси акордеонного складу.

Допоміжне значення для осмислення сучасного потенціалу однорідного акордеонного ансамблю має дослідження М. Домбек, присвячене акордеону в сучасній музиці, його темброво-технічним ресурсам і новим виконавським ефектам. Хоча однорідний ансамбль не є предметом спеціального аналізу авторки, у тексті зафіксовано низку показових конфігурацій із кількома акордеонами [182]. У цих прикладах кілька акордеонів трактуються не як просте дублювання одного тембру, а як простір для розширення фактури, посилення сонористичної дії та створення самостійного звукового пласта.

Особливо важливим є опис акордеонного квінтету в I Симфонії А. Кшановського. За спостереженням М. Домбек, у першій частині твору квінтет акордеонів бере участь у формотворенні, реалізуючи характерні барвові пасма й функціонуючи як інтегральний сонористичний елемент оркестрового цілого [182]. Наведений авторкою коментар самого композитора підкреслює значні можливості звучання такого складу, але водночас вказує на його акустичні й конструктивні обмеження. Для дослідження однорідного акордеонного ансамблю це положення важливе тому, що дозволяє побачити в

групі споріднених інструментів не лише репертуарний формат, а специфічний темброво-фактурний ресурс, який потребує точного балансу, продуманої регістровки й особливої організації звучання.

Водночас праця Т. Адамович-Кашуби розширює польське поле осмислення акордеонної камерно-ансамблевої музики, оскільки поєднує історичний огляд розвитку однорідних акордеонних ансамблів із короткою характеристикою новіших професійних колективів. Серед них авторка згадує «Motion Trio», інтерпретуючи його як представника нового покоління професійно освічених акордеоністів, що поєднують авторський репертуар, адаптації знакових творів польської музики та активну міжнародну концертну діяльність [165]. Водночас однорідний акордеонний ансамбль у цій праці не стає окремим предметом системного аналізу, а розглядається в ширшому контексті камерної музики з акордеоном.

Таким чином, розгляд українських і польських джерел показує, що однорідний акордеонний ансамбль перебуває на межі кількох дослідницьких площин: акордеонного мистецтва, органології інструмента, репертуарознавства, виконавської практики та камерно-ансамблевої теорії. Однак саме остання площина дає змогу перейти від опису складу до розуміння його художньої природи. Адже однорідний ансамбль визначається не лише кількістю виконавців і спорідненістю інструментів, а способом їхньої взаємодії, розподілом функцій, характером діалогу, фактурною організацією та балансом індивідуального й колективного начал. Тому наступним кроком дослідження є звернення до теоретичних засад камерного ансамблю, що дозволяють осмислити однорідний акордеонний склад як специфічну модель камерно-ансамблевого музикування.

Показовим у цьому сенсі є історичний огляд М. А. Радіче, який дає підстави розмежувати первісне розуміння камерної музики як просторово-соціального контексту виконання і пізніше її трактування як особливого типу ансамблевої взаємодії. Автор зазначає, що термін *chamber music*, запроваджений у XVII столітті М. Скаччі, спершу позначав один із трьох

основних контекстів побутування музики – поряд із церковним і театральним – і стосувався передусім виконання у приватній резиденції, а не кількості виконавців, послідовності частин чи формальної організації твору [238, с. 1]. Водночас сучасне розуміння камерної музики, за М. А. Радіче, пов'язане з твором для більш ніж одного виконавця, принципом одного виконавця на одну партію та переважним виконанням без диригента [238, с. 1]. Історична динаміка цієї сфери простежується від домашнього, часто аматорського музикування після занепаду аристократичних капел і стандартизації базових жанрів до камерних ансамблів межі XIX–XX століть, які стали середовищем апробації нових ідіом, тембрових поєднань і структурних рішень [238, с. 1–3]. Такий виклад дозволяє в межах цього дослідження розглядати камерність як історично змінну категорію, у якій акцент поступово зміщується від простору виконання до принципів ансамблевої комунікації.

У вітчизняному музикознавстві важливе місце в осмисленні категорії камерності посідає дисертація Л. Повзун, у якій камерність розглядається як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості та обґрунтовується як жанрово-стильова універсалія [100, с. 2–3]. Принциповим для цього дослідження є те, що камерність у концепції Л. Повзун не зводиться лише до уявлення про домашній, приватний простір, невеликий склад або обмежену слухацьку аудиторію. Дослідниця трактує її як семантичну структуру, що утворюється складним художньо-комунікативним конструктом «автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач» [100, с. 2].

Такий підхід зміщує акцент із просторової та комунікативної обмеженості на системні чинники камерності: тембрально-інструментальні склади, відібрані історичною музично-виконавською практикою, та стильову систему, що поєднує жанрові різновиди камерного ансамблю у творчості різних авторів, національних шкіл та історичних епох [100, с. 23]. Важливо, що авторка прямо зазначає: попри поширене вживання терміна «камерність» для характеристики інтимності та комунікативно-просторової обмеженості, саме поняття

камерності тривалий час не отримувало поглибленого наукового визначення [100, с. 23–24]. У цій логіці історична еволюція камерного музикування – від домашнього й салонного до концертного, конкурсного та фестивального форматів – приводить до висновку, що умови виконання перестають бути визначальною жанровою характеристикою, а камерність набуває рис жанрової універсалії [100, с. 24].

Саме тому в методологічній площині цього дослідження продуктивним є підхід Л. Повзун, який дає змогу аналізувати однорідний ансамбль не лише через кількісний склад або формальне жанрове позначення, а через систему критеріїв камерності. У цьому контексті особливо важливими є тембрально-інструментальна організація складу, стильова система камерної творчості, а також історична змінність просторово-акустичних і соціокультурних умов камерного музикування [100, с. 23–24].

Феноменологічну перспективу осмислення камерного ансамблю послідовно розгортає І. Польська, поєднуючи соціокультурний, комунікативно-психологічний, етико-естетичний і жанрово-семантичний ракурси його вивчення. У вихідному положенні дослідниці ансамблева, зокрема камерно-ансамблева, культура постає не лише як сфера малих виконавських складів, а як особливий культурний феномен, що займає серединне положення між сольними та колективними жанрами й поєднує вільний самовираз кожного виконавця з відчуттям згуртованості та цілісності спільного художнього «мікрокосму» [104, с. 4–5]. Відповідно методологічний акцент переноситься з формально-кількісних ознак на людський вимір ансамблевого буття: феноменологічний аналіз, за І. Польською, ґрунтується на принципі «культурантропоморфізму», що дозволяє бачити в жанрових характеристиках «ознаки особистісних взаємин», а сам ансамбль осмислювати як «взаємодію людей» у соціокультурному, комунікативно-психологічному та етико-естетичному вимірах [104, с. 5–6].

Подальший розвиток цієї логіки виявляється в семантико-герменевтичному векторі праць І. Польської. У своїй праці дослідниця

розглядає семантику камерного ансамблю як історично змінну систему, у якій задушевно-особистісне й товариcько-довірливе начало поєднується з інтелектуально-філософською заглибленістю, а орієнтація на доступність парадоксально співіснує з елітарністю. У цьому контексті актуалізується завдання реконструкції провідних семантичних модусів камерного ансамблю в межах історичних трансформацій його герменевтичного поля [106, с. 119–120].

Дотичним до цієї проблематики є й інше дослідження І. Польської – де музичне виконавство осмислюється крізь домінування комунікативного чинника. Авторка підкреслює, що музика є мистецтвом спілкування і діалогічною за своєю природою, а ансамблеве виконавство становить взаємодію людей шляхом спільного музикування. Показово, що в цій концепції навіть сольне виконання може бути витлумачене як своєрідний мікроансамбль, тобто як форма прихованої внутрішньої ансамблевої діалогізації [108, с. 94–95].

Таким чином, у розглянутих теоретичних підходах камерність постає не як описова ознака невеликого складу, а як аналітична категорія, що дозволяє одночасно враховувати історичну змінність виконавських практик, структурні параметри ансамблевої організації та специфіку виконавської комунікації. Саме ці чинники є визначальними для застосування категорії камерності до аналізу однорідного акордеонного ансамблю.

Окреслені фундаментальні концепції задають загальну рамку розуміння камерності як історично змінної та багатовимірної категорії. Водночас для ширшого аналізу камерно-ансамблевого мислення важливо простежити, як ці принципи уточнюються в подальших дослідженнях через окремі аналітичні ракурси. Зокрема, А. Пославський розглядає європейський камерно-ансамблевий інструменталізм як особливий тип музичного мислення, у якому важливими стають стильові «константи» і «змінні», темброво-фактурні та просторово-часові комплекси [111, с. 86]. У такому підході камерність виявляється не лише через невеликий склад, а через фактурно-просторову організацію твору, кількість і якість голосів та інструментів, а також через внутрішню динаміку виконавської взаємодії, яку автор, спираючись на

Т. Адорно, описує як процес «змагання-злагодженості» [111, с. 87]. Важливим для цього дослідження є й те, що А. Пославський пов’язує камерно-інструментальну сферу з аматорським мистецтвом та традиціями інтелектуальної гри зі звуковими формами, властивими естетиці бароко й класицизму [111, с. 90].

М. Козицька, зі свого боку, акцентує камерно-ансамблеве музикування як сферу комунікативної взаємодії, у якій важливими стають психологічна сумісність, міжособистісний контакт, взаєморозуміння та вироблення єдиної стратегії виконавської співпраці [48, с. 5–6]. У цьому контексті ансамблеве музикування постає як «рольова модель соціального й особистісного спілкування», де домінують рівноправність і співтворчість музикантів; водночас камерна музика розглядається як сфера вільнішого, ніж у монументальних жанрах, композиторського й виконавського пошуку, зокрема тембрального, артикуляційного та просторово-звукового [48, с. 7].

Паралельний соціологічний ракурс пропонують Н. Рішко та А. Рішко, які розглядають камерну музику насамперед крізь постать виконавця, умови звучання та сферу її функціонування. Спираючись на соціологічну інтерпретацію Т. Адорно, авторки підкреслюють, що камерна музика організована через розподіл тематичного матеріалу між кількома партіями, а тому її зміст звернений не лише до слухача, а й до самих виконавців, які мають усвідомлювати функцію власної партії в цілому творі [115, с. 23–24]. У такому підході ансамблева взаємодія осмислюється через моделі змагальності, бесіди та ідеал fair play – «чесної гри», що переводить конкуренцію між партіями у площину художньо впорядкованої спів дії. [115, с. 24].

Отже, теорія камерного ансамблю дає змогу осмислити однорідний акордеонний склад як особливу форму камерно-ансамблевої взаємодії, у якій значення мають не лише кількість виконавців і спорідненість інструментів, а й функційний розподіл партій, характер виконавської комунікації, темброво-фактурна організація та баланс індивідуального й колективного начал. Однак специфіка досліджуваного об’єкта не вичерпується цими параметрами. У

випадку «Motion Trio» однорідний акордеонний ансамбль постає не тільки як камерний склад, а як художня система, у якій три акордеони цілеспрямовано формують звукове середовище, організовують темброві пласти, шумові ефекти, імітаційні моделі, просторові відчуття й драматургію слухацької уваги. Саме це зумовлює міждисциплінарний характер подальшого аналізу.

Акордеонне музикознавство дозволяє окреслити історію, органологічну природу інструмента, виконавські школи та ансамблеві традиції; теорія камерності – пояснити специфіку ансамблевої взаємодії; однак для характеристики тих явищ, де звук функціонує як самостійний художній матеріал, потрібен ширший понятійний апарат. Йдеться про такі параметри, як акустичне середовище, звуковий об’єкт, просторовість, фактурна щільність, темброва драматургія, шум, імітація, рух звукових планів і керування слухацьким сприйняттям.

Однією з важливих передумов подальшого саунд-дизайнерського мислення можна вважати теоретичне зміщення від музики як переважно нотованої організації висот і тривалостей до звуку як самостійного матеріалу слухового аналізу та композиційного опрацювання. У П. Шеффера цей поворот окреслюється в межах концепції конкретної музики: звуковий феномен може сприйматися не лише через його предметне чи подієве значення, а й через власну звукову субстанцію. Для цього необхідно виокремити елемент, почути його в його фактурі, матерії та звуковому забарвленні, а також повторити: саме повторення переводить звуковий фрагмент із площини події у площину музичного матеріалу [245, с. 12–13]. Надалі такий фрагмент може ставати вихідним пунктом трансформацій: за умови збереження певної сталої характеристики він набуває функції псевдоінструмента й включається в організацію музичної форми [245, с. 85–86]. У цьому контексті важливою є також думка П. Шеффера про звуковий об’єкт, який може бути звільнений від необхідності наслідувати або позначати щось позазвукове й розглядатися як самостійна одиниця, придатна до серійного чи групового поєднання [245, с. 181].

Цю лінію продовжує і загострює Дж. Кейдж, розглядаючи шум не як побічний акустичний ефект, а як повноцінний матеріал музичної організації. У своїх дослідженнях він пов’язує майбутнє музики з можливістю фіксувати й контролювати звуки довкілля, використовувати їх не як допоміжні звукові ефекти, а як музичні інструменти, а також керувати їхньою амплітудою, частотою та ритмічною організацією. У цьому ж контексті Дж. Кейдж пропонує, у разі якщо слово «музика» залишається пов’язаним із традиційним інструментарієм XVIII–XIX століть, замінити його точнішим поняттям – «організація звука» [176, с. 3]. У концепції Р. М. Шафера ця лінія розширюється до розуміння звуку не лише як матеріалу, а як середовища. Поняття звукового ландшафту дослідник визначає як будь-яке акустичне поле дослідження: у такому статусі може розглядатися музична композиція, радіопрограма або акустичне середовище [246, с. 7]. Водночас поняття акустичного дизайну в Р. М. Шафера набуває виразного проєктного виміру: воно пов’язане з міждисциплінарним вивченням звукового ландшафту та виробленням рекомендацій щодо його поліпшення [246, с. 4–5]. У глосарії автор уточнює, що акустичний дизайн спрямований на пошук принципів, завдяки яким може бути поліпшена естетична якість акустичного середовища або звукового ландшафту [246, с. 271].

Отже, загальні теорії звуку – від звукового об’єкта до звукового ландшафту й акустичного дизайну – формують важливу передумову саунд-дизайнерського мислення: звук розглядається не як допоміжний компонент музичного чи медійного цілого, а як матеріал, середовище й керований параметр сприйняття. Наступним етапом є конкретизація цієї установки в медіа, де проєктування акустичного простору набуває професійно оформленої форми, передусім у кіно, театрі та відеоіграх.

У кінематографічному контексті саунд-дизайн може бути осмислений не лише як технічне створення звукових ефектів, а як модель аналізу організації смислу через звукову доріжку. В. Віттінгтон пов’язує цю модель із плануванням і структурними закономірностями фільмового звуку, взаємодією

звуку та зображення, а також із просторовим розгортанням звукового матеріалу в багатоканальному середовищі. У такому розумінні саунд-дизайн охоплює не тільки виробничі практики створення звуку, а й ті значення, що виникають унаслідок його організації та розміщення в просторі кінопоказу [260, с. 3]

Д. Сонненшайн поглиблює цю перспективу, переводячи розмову про саунд-дизайн у площину слухацької уваги, звукової ієрархії та драматургічної організації кінозвучання. Спираючись на поняття звукового ландшафту, дослідник розглядає акустичне середовище фільму як важливий чинник формування часу, місця й наративної достовірності сцени; його складниками постають ключові звуки, сигнали, звукові маркери та архетипні звуки [248, с. 182–183]. Водночас у межах аудіальної ієрархії Д. Сонненшайн розрізняє кілька рівнів звукової уваги: звук, який безпосередньо перебуває у фокусі слухання; звуки, що підтримують подію або середовище, не вимагаючи прямої уваги; та фонові звуки, які формують відчуття реальності сцени й можуть впливати на підсвідоме сприйняття [248, с. 195–197]. Дж. Ластра, зіставляючи «модель фідельності» й «телефонну модель» звукової репрезентації, дає підстави розглядати кінозвук не як нейтральну копію акустичної реальності, а як сконструйовану репрезентацію, залежну від конкретної комунікативної функції [250, с. 76].

Одну з базових аналітичних класифікацій кінозвуку подано у статті Д. Бордвелла і К. Томпсон. Дослідники розмежовують дієгетичний і недієгетичний звук, а в межах дієгетичного – звук у кадрі й поза кадром, внутрішній, або «суб’єктивний», і зовнішній, або «об’єктивний». Така типологія дає змогу точніше описувати зв’язок звукової події з простором фільмової оповіді, екранною дією та позицією слухацького сприйняття [190, с. 194]. М. Доун, аналізуючи практики звукового монтажу й мікшування в голлівудській студійній системі, підкреслює їх стандартизований і нормалізований характер, а також показує, що «непомітність» технічної роботи є важливою умовою ефекту природності звукової доріжки. У цьому контексті звук постає не як нейтральний додаток до зображення, а як сконструйований

компонент фільму, чия технологічна опрацьованість має залишатися прихованою для підтримання цілісності аудіовізуального сприйняття [190, с. 54].

К. Калінак, своєю чергою, увиразнює місце кіномузики в наративній системі фільму. Дослідниця підкреслює, що музика не лише супроводжує зображення, а бере участь у творенні значення: вона може закріплювати одне з можливих прочитань образу, спрямовувати глядацьке сприйняття й визначати емоційну реакцію на екранну подію. Водночас функція музики обмежена межами переконливості в межах фільмової наративної системи: що більше вона відривається від взаємозалежності з іншими елементами фільму, то вищим стає ризик смислового порушення або втрати достовірності [203, с. 34–35].

Отже, кінозвук доцільно розглядати не як технічний супровід зображення, а як самостійну систему смислотворення, що працює через локалізацію звуку, драматургію слухацької уваги, взаємодію музики й зображення та сконструйовану репрезентацію реальності.

У театральному контексті саунд-дизайн функціонує не за принципом фіксованої звукової доріжки, синхронізованої із зображенням, а як складова живої сценічної події. Ґ. Фрай пов’язує саунд-дизайн із процесом сценічного розповідання, наголошуючи, що технології є не самоціллю, а інструментами реалізації художнього задуму. Роль саунд-дизайнера в театрі дослідник окреслює як відповідальність за всі чутні аспекти постановки: звукові ефекти, музику, дизайн звукової системи, підсилення голосу й живого звучання, акустику приміщення, багатоканальні ефекти та звукові ландшафти. На відміну від кіно, де кінцеві умови відтворення не завжди контрольовані автором звуку, театральний саунд-дизайн часто передбачає контроль усього ланцюга – від запису й мікшування до системи відтворення та акустики конкретного простору [191, с. 12, 14–16].

Комплементарну рамку пропонують Д. Кей і Дж. Лебрехт, які розглядають саунд-дизайн у театрі як творчо-технічний процес формування цілісного звукового середовища вистави. У цьому контексті звук постає не як

допоміжний ефект, а як складова постановочного задуму, що потребує конкретних естетичних рішень. Важливим для авторів є поняття «аурального бачення» (*aural vision*) – здатності мислити звук у контексті вистави як взаємодію окремих складників, з яких формується цілісний звуковий образ: окремі звучання можуть поєднуватися в ефект, а система ефектів – у загальний дизайн [205, с. 1–2, 12]. На практичному рівні це передбачає розуміння кожного звукового епізоду як одношарової або багатошарової конструкції, для якої необхідно визначити склад звукових компонентів і спосіб їх створення чи поєднання [205, с. 97].

У Р. Брауна ця проблематика набуває виміру сценографії слухання: театральний звук осмислюється не лише як матеріал або технічний ефект, а як спосіб організації аудіального досвіду вистави. Дослідник підкреслює, що сучасний театральний саунд-дизайн слід розуміти не стільки як інженерний процес, скільки як сценографічну практику, пов’язану з конструюванням ставлення слухача до чутної сцени та з архітектурним розміщенням музики й звуку [174, с. 15]. У цьому контексті саунд-дизайн постає як диспозиція окремих звукових і музичних просторів та ефектів, тобто як система їхнього розміщення, співвіднесення й взаємодії в межах сценографічної структури вистави [174, с. 43–44].

Водночас Дж. Коллінз розглядає звук як засіб формування уявлення про сценічно невидиме. На його думку, звук може повідомляти аудиторії те, чого вона не бачить: невидима, але акустично доступна дія стає сферою роботи саунд-дизайнера. У цьому контексті навколишній звук здатний виконувати сценографічну функцію – визначати локацію, окреслювати межі сценічного простору й натякати на те, що перебуває поза видимою зоною дії [256, с. 29–30].

С. Беннетт, аналізуючи сучасні формати на кшталт «театру у навушниках» (*headphone theatre*), залучає поняття звукового ландшафту (*soundscape*) для окреслення цілісного акустичного середовища, у якому поєднуються звуки самої постановки та ширший контекст їхнього сприйняття.

У цьому аспекті «театр у навушниках» постає як форма імерсивного звукового досвіду, що спирається на мобільні аудіальні технології та залучає слухача до участі в сконструйованому звуковому середовищі [170, с. 12, 97–98]. Це дає підстави розглядати театральний саунд-дизайн як технологічно опосередковану організацію слухання, що моделює простір, слухацьку увагу, звукові шари, а також співвідношення видимого, невидимого й фонового середовища вистави.

У відеоіграх музично-звукова організація набуває іншого режиму існування, оскільки залежить не від фіксованої драматургії кадру чи сценічної події, а від інтерактивного перебігу гри, її стану та дій гравця. У дослідженнях ігрового звуку вихідною є теза про недостатність моделей лінійних медіа для опису ігрової аудіосфери: М. Еладгарі, Р. Нівдорп і М. Фріденфалк зазначають, що відеоігри часто запозичують наративні й музичні структури з кіно, однак інтерактивність і переважна нелінійність ігрового процесу вимагають адаптації композиції до специфіки цього медіа [187, с. 1]. У цьому контексті адаптивне аудіо розуміється як музика й звук, що реагують на гру і тісно пов’язані з реалізацією ігрового процесу, а не лише з наперед заданою послідовністю подій або локацій [187, с. 2].

Найзручнішим поняттєвим каркасом для розмежування ігрового звуку є термінологічна рамка К. Коллінз, у якій динамічне аудіо постає як ширша категорія, що охоплює інтерактивне й адаптивне аудіо. Інтерактивним авторка називає звук, який безпосередньо реагує на дію гравця, наприклад натискання кнопки, рух персонажа, кроки чи постріли; адаптивним – звук, що змінюється відповідно до станів гри та внутрішньоігрових параметрів, зокрема часу, рівня здоров’я персонажа або інших змін у середовищі гри [176, с. 3–4].

Динамічна музика, за К. Коллінз, дедалі менше сприймається як факультативна опція і набуває значення важливого чинника організації ігрового досвіду. Її актуальність зумовлена не лише зростанням виробничих стандартів у відеоіграх, а й втомою гравців від типової для ранньої ігрової музики моделі циклічного повторення. У цьому контексті динамічна музика постає як спосіб подолання механічної повторюваності та посилення функціональної взаємодії

музики з ігровою ситуацією, діями гравця й перебігом ігрового процесу [176, с. 139–140].

Подібну критику формулюють і автори «*Mind Music»*, які звертають увагу на обмеженість традиційного подієво-орієнтованого підходу, побудованого на зациклених аудіотреках. На їхню думку, така модель може призводити до надмірної повторюваності: гравець поступово починає розпізнавати ігровий стан за характером треку, тоді як сама музика втрачає активну функцію і зводиться до помірного відволікального тла [187, с. 2]. У цьому контексті дизайнерську логіку ігрового звуку доцільно розглядати не як накопичення окремих ефектів, а як проєктування змінної відповідності між діями гравця, станами гри, подіями та аудіальними структурами.

Функціональну класифікацію музики у відеоіграх пропонує М. Світ, виокремлюючи кілька основних типів: позадієгетичну, або недієгетичну, музику, дієгетичну музику, музику як елемент гри та музику, персоналізовану самим гравцем [252, с. 21–26]. У виробничій площині дослідник трактує концептуалізацію як етап спільної роботи команди розробників і композитора, спрямований на попереднє визначення стильових, творчих і функціональних цілей музики. Цей процес охоплює збирання матеріалів про гру, визначення головних музичних завдань, формування переліку аудіоресурсів, окреслення інтерактивних елементів партитури, створення стильового аудіогіда й документа аудіодизайну, а також подальше уточнення цих рішень у процесі роботи [252, с. 29–32]. Натомість у проєкті «*Mind Music»* адаптивне аудіо пов’язується з афективною репрезентацією персонажа: музика має відображати процеси настрою, емоції та індивідуальні реакції персонажа, а її параметри змінюються відповідно до активованих під час гри емоційних станів. У цій моделі емоційно забарвлені фонові звукові полотна, ситуаційні мелодичні теми, лейтмотиви та ритмічні варіації використовуються для репрезентації емоційних станів, значущих об’єктів і рівня енергії або збудження персонажа [187, с. 1–3].

Окремі дослідження переводять проблему адаптивності в площину оцінювання. А. Прехтль, розглядаючи методології оцінювання ігрово-музичних

систем, зазначає, що підходи, орієнтовані на гравця, мають більшу наближеність до реального ігрового досвіду, оскільки передбачають власне процес гри. Водночас така методологія потребує повноцінної технічної реалізації і музичної системи, і самої гри, а результати оцінювання залишаються пов’язаними з конкретним ігровим середовищем [234, с. 61]. К. Плут і Ф. Паск’є визначають адаптивну музику як таку, що змінюється відповідно до стану гри, і водночас зазначають, що її ширшому впровадженню у виробництво перешкоджають вища вартість реалізації, можливе звуження виражального діапазону та недостатність емпіричного підтвердження її переваг [232, с. 1]. Результати їхнього дослідження демонструють значущий вплив адаптивної музики на пережитий і сприйнятий афект, зокрема на відчуття напруження, а також засвідчують, що гравці розпізнають і вище оцінюють адаптивну організацію музики порівняно з лінійною [232, с. 1, 7–8]. Це дає підстави розглядати адаптивність не лише як бажаний естетико-технологічний принцип ігрового звуку, а й як психологічно відчутну стратегію організації ігрового досвіду [232, с. 7–8].

Отже, огляд праць про звук у кіно, театрі та відеоіграх засвідчує спільну логіку саунд-дизайну як організації смислу через звукову систему. У кіно вона реалізується через конструювання простору й наративу засобами монтажу, мікшування й ієрархії звукових шарів; у театрі – через сценографію слухання, просторовість і роботу з видимим та невидимим; у відеоіграх – через динамічні відповідності між станами системи, діями гравця та аудіальними структурами. Для дисертаційного дослідження важливо, що в усіх трьох медіа звук постає не як другорядний супровід, а як керований засіб формування простору, часу, уваги, емоційної напруги й драматургічного розвитку.

Узагальнення цих підходів дає підстави трактувати саунд-дизайн як міждисциплінарну аналітичну оптику, придатну для осмислення не лише медійного, а й акустичного інструментального виконавства. Саме це дозволяє в межах цього дослідження розглядати саунд-дизайн як широку художньо-технологічну логіку роботи зі звуком, що може бути перенесена з медіального

середовища на сферу акустичного інструментального виконавства [78, с. 131–132]. Для подальшого аналізу це має принципове значення, адже подібні принципи можуть бути осмислені й у межах акустичного виконавства. Саме ця теоретична рамка готує перехід до подальшого розгляду акордеона як інструмента саунд-дизайнерського мислення та до аналізу творчості «Motion Trio».

Водночас для повноцінного осмислення творчості «Motion Trio» важливим є також коло праць, пов’язаних із постмодернізмом, жанровими трансформаціями та мінімалізмом. У межах цього дослідження ці категорії не розглядаються як самодостатній предмет аналізу, а використовуються як теоретичні інструменти для характеристики авторської моделі ансамблю. Постмодерністська оптика є важливою для пояснення відкритості «Motion Trio» до різних стильових кодів, поєднання академічної, популярної, джазової, етнічної та масовокультурної інтонаційності, а також гри з усталеними жанровими очікуваннями. У залучених дослідженнях постмодернізм осмислюється як культурна, комунікативна, інтертекстуальна та музично-стильова практика, що передбачає взаємодію різних художніх мов, цитатність, полістилістичність, переосмислення традиції та відкритість до міжжанрових поєднань [3; 11; 38; 49; 51; 90; 116]. У межах цієї дисертації такий підхід дає змогу розглядати творчість «Motion Trio» не як належну до одного стильового напряму, а як авторську модель, що формується через взаємодію різних інтонаційних, жанрових, виконавських і культурних кодів.

Дотичним до цієї проблематики є поняття метажанровості, яке дозволяє описувати сучасні ансамблеві явища поза межами жорсткої жанрової класифікації. Для аналізу «Motion Trio» це особливо важливо, оскільки творчість ансамблю не зводиться до традиційної камерної музики, обробки, естрадного номера чи академічного концерту. Вона формується на перетині різних жанрових і стильових моделей, які переосмислюються в авторській композиційно-виконавській практиці. У цьому аспекті корисними є праці

Ю. Попова та дослідження, присвячені метажанровим формам, жанровим метаморфозам і трансгресивним процесам у сучасній музиці [109; 110].

Окрему теоретичну площину джерельної бази становлять праці про мінімалізм, оскільки повтор, пульсація, процесуальність, мікроваріантність, поступові зміни й тривале перебування в одному звуковому стані є важливими для характеристики композиційно-виконавських прийомів «Motion Trio». У цьому контексті праці Т. Джонсона й М. Наймана дають змогу розглядати мінімалізм як явище нової музики та експериментальної композиторської практики [200; 228]. Теоретичні положення С. Райха актуалізують процесуальний аспект мінімалістичного мислення, пов’язаний із поступовим розгортанням матеріалу, повторністю та зміщенням слухацької уваги [239]. Дослідження В. Мертенса, Н. Ліви та О. Сєрової розширюють це поле через осмислення мінімалізму як стилю, техніки й принципу організації музичного часу [215; 59; 127; 128]. Для цієї дисертації зазначені підходи важливі насамперед тому, що дають змогу аналізувати мінімалістські елементи у творчості «Motion Trio» не як зовнішню стилізацію, а як принцип формування фактури, ритмічної енергії, звукових петель і поступового нарощування акустичної драматургії.

Особливе місце в цьому колі джерел посідає дослідження Е. Тамма, присвячене Б. Ено, у якому процесуальність, повтор, тембр, фактура, звукозапис і ембієнт осмислюються як способи формування звукового середовища [253]. Ця перспектива є важливою для переходу від мінімалізму до саунд-дизайну, оскільки дає змогу розглядати звучання не лише як послідовність музичних подій, а як організований простір тембрових шарів, мікродеталей, акустичних планів і слухацького занурення. У контексті творчості «Motion Trio» це дозволяє пов’язати мінімалістські й процесуальні прийоми з ширшою проблемою акустичного саунд-дизайну.

Отже, залучення праць про постмодернізм, метажанровість, мінімалізм і ембієнт не розширює предмет дослідження за межі акордеонного камерно-ансамблевого мистецтва, а уточнює теоретичний інструментарій для аналізу

«Motion Trio». Саме ці категорії дають змогу описати ансамбль як явище, у якому однорідний акордеонний склад поєднується з постмодерною відкритістю до різних стильових кодів, метажанровою рухливістю, мінімалістською процесуальністю та саунд-дизайнерським моделюванням звучання.

Для уточнення понятійного апарату дослідження залучаються праці, присвячені категоріям жанру, стилю, виконавської індивідуальності та соціокультурного функціонування музичного мистецтва. У працях, присвячених жанрово-стильовій проблематиці, жанр і стиль осмислюються як взаємопов'язані, але не тотожні категорії, що дають змогу описувати історико-культурні, індивідуально-авторські та виконавські процеси в музиці [159; 160; 36; 61; 62; 63]. Окреме значення має дослідження виконавської індивідуальності як чинника інтерпретації, що є важливим для осмислення авторської виконавської манери ансамблю [39]. У межах цієї дисертації такі підходи дають змогу аналізувати «Motion Trio» не лише за жанровою належністю, а як авторську композиційно-виконавську модель, у якій стиль формується через репертуар, виконавську манеру, темброве мислення, ансамблеву взаємодію та сценічну комунікацію, а діяльність колективу постає частиною ширшого механізму професійної репрезентації акордеона в сучасному міжнародному музичному просторі.

Отже, проблема однорідного акордеонного ансамблю в сучасному музикознавстві постає на перетині кількох наукових площин: баянно-акордеонного мистецтва, теорії камерного ансамблю, органології, виконавської практики та досліджень звуку. Водночас цей феномен здебільшого розглядається фрагментарно – як частина історії акордеонного виконавства, камерної музики за участю акордеона або репертуарної практики, але не як самостійна художньо-виконавська модель. Саме тому наукове поле цього дослідження формується в міждисциплінарній перспективі, що поєднує аналіз камерно-ансамблевої взаємодії, специфіки однорідного акордеонного ансамблю та саунд-дизайнерських принципів організації звучання. У такій оптиці творчість «Motion Trio» розглядається як показовий приклад сучасного

акордеонного тріо, у якому однорідний склад набуває значення цілісної авторської моделі.

1.2. Однорідний акордеонний ансамбль: історичні моделі розвитку та сучасні форми функціонування

Опис сучасного стану однорідного акордеонного ансамблю потребує спеціального джерелознавчого підходу, оскільки значна частина ансамблевих ініціатив існує у форматі короткотривалих проєктів – для участі в конкурсі, фестивалі чи навчальному курсі – і не завжди має стабільну публічну репрезентацію. Відтак формування репрезентативної картини має спиратися на поєднання відкритих результатів і прес-матеріалів провідних міжнародних конкурсів, профільних медіаресурсів акордеонного середовища, офіційних сторінок самих колективів, а також емпіричних даних, отриманих шляхом опитування делегатів міжнародного журі Confédération Mondiale de l'Accordéon (CMA), що функціонує з 1951 року як одна з ключових інституцій глобального акордеонного руху [179].

Застосування такого підходу дає змогу розрізнити кілька способів функціонування однорідного акордеонного ансамблю. До них належать інституційно-професійні колективи, пов'язані з філармонічними чи іншими концертними структурами; академічно-освітні формації, що виникають у системі музичної освіти; професійно-сценічні ансамблі, які існують як самостійні концертні одиниці зі сталою художньою стратегією та репертуарною політикою; а також проєктно-ситуативні склади, створені для участі в окремому конкурсі, фестивалі чи концерті тощо. Такий поділ дозволяє точніше окреслити сучасну практику існування однорідних акордеонних ансамблів, у якій співіснують різні рівні інституційної підтримки, професійної стабільності та художньої самостійності.

У сучасному акордеонному середовищі конкурси та фестивалі виконують роль важливих механізмів професійної репрезентації та публічного визнання.

Вони окреслюють актуальні стандарти виконавської якості, репертуарної актуальності та сценічної презентації ансамблю. Для однорідних акордеонних складів це має особливе значення, оскільки саме конкурсно-фестивальні платформи забезпечують можливість зіставлення виконавського рівня різних колективів, розширюють їхню публічну видимість і сприяють підтвердженню їхнього професійного статусу в міжнародному акордеонному середовищі.

Показовим у цьому сенсі є конкурс «Trophée Mondial de l'Accordéon», що проводиться під егідою «Confédération Mondiale de l'Accordéon» *(CMA)* і належить до важливих міжнародних майданчиків репрезентації акордеонного виконавства. Матеріали останніх років засвідчують, що камерно-ансамблеві категорії конкурсу охоплюють як однорідні акордеонні склади, так і змішані ансамблі, у яких акордеон поєднується з іншими інструментами. Водночас у списках лауреатів і призерів стабільно фіксується присутність однорідних акордеонних ансамблів, що підтверджує їхню актуальність і конкурентоздатність у ширшому просторі камерно-ансамблевого виконавства [179].

У цьому контексті показовими є приклади однорідних акордеонних складів, зафіксовані в конкурсних матеріалах останніх років. Зокрема, серед них можна назвати «AKKO Quartet» (Україна), який здобув перемогу в камерній категорії старшої групи у 2019 році, «Inat Trio» (Боснія і Герцеговина), що неодноразово демонстрував високі результати в камерно-ансамблевих категоріях, а також «Musica in Fiore» (Німеччина), відзначений призовою позицією у 2024 році. Поряд із такими колективами в конкурсних результатах фіксуються й змішані інструментальні склади, у яких акордеон поєднується з іншими інструментами. Це засвідчує, що однорідний акордеонний ансамбль функціонує не ізольовано, а в межах спільного камерно-ансамблевого простору, де вирішальними є не сам тип складу, а якість виконавської взаємодії, художня цілісність програми та переконливість сценічної реалізації [179].

Подібні тенденції простежуються і в матеріалах конкурсу *«Coupe Mondiale»*, що проводиться під егідою *«Confédération Internationale des Accordéonistes»* (CIA) і є одним із провідних міжнародних майданчиків акордеонного виконавства. Зіставлення призових позицій у категоріях камерних ансамблів за останнє десятиліття виявляє структурну закономірність: у міжнародному конкурсному просторі помітно переважають малі однорідні склади – передусім дуети та тріо акордеоністів, тоді як квартети й квінтети трапляються рідше. Отже, конкурсні матеріали фіксують не лише географію функціонування ансамблів, а й одну з важливих тенденцій сучасної камерно-ансамблевої практики: утвердження малого складу як мобільної, адаптивної та художньо гнучкої моделі [178; 180].

Подібний принцип простежується і в конкурсній структурі «Premio Internazionale della Fisarmonica» (PIF, Castelfidardo), де категорія камерної музики передбачає участь ансамблів із провідною роллю акордеона – як у поєднанні з іншими інструментами, так і у складі лише акордеонів. Даний конкурс підтверджує ширшу міжнародну тенденцію: однорідний акордеонний ансамбль дедалі частіше функціонує не як ізольований різновид баянно-акордеонної практики, а як повноправна форма камерно-інструментального виконавства. У такому контексті його професійна значущість визначається не самим типом складу, а художньою цілісністю програми, якістю ансамблевої взаємодії та здатністю конкурувати зі змішаними інструментальними формаціями [235].

Отже, сучасна практика існування однорідних акордеонних ансамблів охоплює як тимчасові конкурсні чи освітні склади, так і формації, пов’язані з інституційним середовищем, а також самостійні професійно-сценічні колективи. Для цього дослідження особливого значення набуває саме остання модель, оскільки вона передбачає не епізодичну участь у конкурсній або навчальній події, а тривале функціонування ансамблю як окремої концертної одиниці. Саме в таких умовах можливі послідовна репертуарна політика,

формування власної художньої стратегії, естетична еволюція та поява виразної ансамблевої ідентичності.

За результатами письмових і усних експертних консультацій автора з представниками міжнародного акордеонного середовища, зокрема делегатами та членами журі «Confédération Mondiale de l'Accordéon» (CMA), було окреслено коло колективів, які найчастіше згадуються як актуальні представники однорідного акордеонного ансамблю. Серед них – Accordion Trio «Inat» (Боснія і Герцеговина), «Sirius Accordion Trio» та «ACCO TRIO» (Італія), «Trio Fratres» (Фінляндія), «Check Accordion Trio» (Чехія), «Ars Harmonica» та «Motion Trio» (Польща), «Akko Project Quartet»**,** квартет імені М. Різоля**,** «Resonance Trio» (Україна) та інші. У межах цього дослідження такі дані доцільно трактувати як репутаційний індикатор, тобто як свідчення професійної впізнаваності й фактичної присутності цих колективів у сучасному міжнародному акордеонному середовищі. Окремо варто зазначити, що в українському контексті існують чинні однорідні тріо, які позиціонують себе в руслі сучасної тріо-моделі, актуалізованої польською традицією (передусім творчістю Motion Trio), і тим самим демонструють рецепцію цієї концепції в іншому культурному середовищі; до таких прикладів належить «Resonance Trio»[1] (Україна). Водночас акордеонні оркестри та більші колективні формації, попри їхню важливу роль у баянно-акордеонній культурі, залишаються поза безпосереднім предметом аналізу, оскільки дослідження зосереджене саме на камерних однорідних ансамблях.

Отже, поєднання конкурсних результатів, офіційних матеріалів, відкритих медіаджерел та експертних консультацій дає змогу окреслити не випадковий перелік колективів, а репрезентативне коло сучасних однорідних акордеонних ансамблів. Такий підхід важливий для подальшого аналізу, оскільки дозволяє простежити не лише географію функціонування цих складів, а й відмінності між тимчасовими проєктними формаціями, освітньо-

[1] «Resonance Trio» – однорідне акордеонне тріо, засноване за участі автора дисертації. У цьому дослідженні колектив згадується не як самостійний об'єкт аналізу, а як приклад української рецепції сучасної тріо-моделі однорідного акордеонного ансамблю.

академічними ансамблями та стабільними професійно-сценічними колективами.

Систематизація цих даних дає підстави сформулювати кілька узагальнювальних положень. Насамперед сучасний міжнародний контекст засвідчує посилення ролі малих складів – дуетів і тріо – які виявляються найбільш мобільними та функціонально гнучкими моделями однорідного акордеонно-ансамблевого виконавства. Водночас однорідні ансамблі функціонують у спільному камерно-інструментальному просторі зі змішаними складами, тому їхня конкурентоздатність визначається не самим принципом однорідності, а художньою концепцією, добором програми та рівнем ансамблевого виконавства. Окреслені тенденції створюють підґрунтя для подальшого зіставлення польської та української моделей розвитку однорідного акордеонного ансамблю, а також для осмислення «Motion Trio» як одного з найвиразніших прикладів професійно-сценічної реалізації тріо-формату.

У межах цього дослідження польсько-український контекст важливий не як просте зіставлення двох національних традицій, а як можливість простежити різні моделі функціонування однорідного акордеонного ансамблю. В українській практиці показовою є інституційно-професійна модель, репрезентована, зокрема, квартетом імені М. Різоля, діяльність якого пов’язана з філармонічним середовищем. У польському контексті важливу роль відіграли професійні акордеонні квінтети, пов’язані з академічним середовищем, діяльністю провідних виконавців-педагогів та інституційною системою музичної освіти. Саме такі колективи – передусім Варшавський, Сілезький і Познанський акордеонні квінтети – стали осередками формування виконавських стандартів, репертуарної політики та співпраці з композиторами [243, с. 12, 42; 230, с. 32]. На цьому тлі поява «Motion Trio» у 1996 році позначила інший тип ансамблевого існування – самостійний професійно-сценічний колектив, який функціонує не як структурна одиниця філармонічної чи освітньої інституції, а як окрема концертна формація з власною художньою

стратегією, публічним образом, репертуарною політикою та менеджерською логікою.

Саме ця відмінність є принциповою для розуміння трансформації однорідного акордеонного ансамблю наприкінці XX – на початку XXI століття. Якщо філармонічна й академічна моделі забезпечують інституційну стабільність, професійну дисципліну та репертуарну роботу, пов’язану із завданнями відповідної установи, то професійно-сценічна модель передбачає інший спосіб функціонування: самостійне позиціювання колективу, формування концертного продукту, роботу з публічною видимістю, медійною репрезентацією та культурним ринком. У цьому аспекті доречною є думка Дж. Д. Крамера про те, що в постмодерній ситуації «мистецтво музики» невідворотно пов’язане з «бізнесом музики», а прийняття ринку стає однією з характерних ознак культурного функціонування [209, с. 192]. У випадку «Motion Trio» ця теза набуває конкретного вияву: ансамбль постає не лише як виконавський склад, а як самостійний художньо-комунікаційний проєкт, у якому концертна діяльність, авторський репертуар, сценічна презентація, записи, медійність і менеджерська стратегія утворюють єдину модель професійного існування.

У сучасному українському середовищі рецепція подібної професійно-сценічної логіки простежується, зокрема, у діяльності окремих однорідних акордеонних ансамблях, серед яких можна згадати «Resonance Trio», створене у 2011 році. Його діяльність – організація самостійних концертів, створення відеоконтенту, студійні записи та вихід на цифрові платформи – засвідчує актуалізацію тріо-формату в українській виконавській практиці. Для з’ясування передумов такої трансформації доцільно окремо розглянути історичні моделі функціонування однорідного акордеонного ансамблю в Польщі та Україні.

Щодо Польщі, то процес становлення однорідного акордеонного ансамблю в її музичному просторі тривалий час був пов’язаний насамперед із моделлю акордеонного квінтету, яка посіла провідне місце в камерно-ансамблевій практиці 1960–1970-х років. Її значення визначалося не лише

кількісними параметрами складу, а передусім орієнтацією на усталені камерні формації – струнний квартет і квінтет. Саме це надавало акордеонному квінтету академічно впізнаваної ансамблевої моделі й сприяло його закріпленню в професійній виконавській практиці. Водночас саме квінтетна модель створювала сприятливі умови для співпраці з композиторами, залучення сучасних композиторських технік і формування оригінального репертуару [243, с. 12].

Показовим у цьому контексті є досвід Варшавського акордеонного квінтету, заснованого у 1961 році В. Л. Пухновським. Діяльність цього колективу стала одним із важливих осередків професійного акордеонно-ансамблевого виконавства в Польщі й засвідчила можливість функціонування квінтету як стабільної камерної формації. Значення Варшавського квінтету полягало, зокрема, у його ролі виконавського стимулу для створення оригінального репертуару: для цього складу писали А. Гундзяк, Б. К. Пшибильський, А. Кшановський та Е. Богуславський. Саме така співпраця з композиторами сприяла появі нових фактурних рішень і розширенню виражальних можливостей акордеонного квінтету [243, с. 12].

Поряд із Варшавським квінтетом важливу роль у формуванні польської моделі однорідного акордеонного ансамблю відіграв Сілезький акордеонний квінтет. Його діяльність не стільки репрезентує окремий тип ансамблевого функціонування, скільки поглиблює уявлення про квінтет як професійно-академічну формацію, здатну стимулювати сучасну композиторську творчість. За Й. Пічурою, звернення Е. Богуславського до Сілезького акордеонного квінтету, що діяв при Академії музичній у Катовіцах, сприяло відкриттю композитором нових, раніше не використаних виражальних можливостей акордеона й стало поштовхом до написання «Divertimento II» для акордеонного квінтету. У цьому творі композитор поєднав алеаторичні епізоди з більш традиційно організованими фрагментами, що засвідчує розширення фактурно-композиційного потенціалу квінтетної моделі [230, с. 31–32; 243, с. 12].

Доповнює цю картину діяльність Познанського акордеонного квінтету, заснованого Г. Кшемінським. У контексті польської квінтетної традиції цей колектив важливий як ще один професійний осередок однорідного акордеонно-ансамблевого виконавства, що підтверджує ширше поширення квінтетної моделі в польському музичному просторі 1960–1970-х років. Показово, що з діяльністю Познанського квінтету пов'язується виконання композицій А. Р. Шеліговського, що засвідчує його участь у процесі формування оригінального репертуару для акордеонного квінтету [243, с. 12].

Таким чином, акордеонний квінтет у польській традиції виконував не лише репрезентативну, а й важливу формотворчу функцію. Саме в межах цієї моделі було закріплено принципи професійного однорідного ансамблевого музикування, пов'язані зі стабільністю складу, співпрацею з композиторами, формуванням оригінального репертуару та опорою на академічно-інституційне середовище [243, с. 12, 42]. Водночас подальша еволюція виконавської практики поступово актуалізувала потребу в мобільніших, комунікативно гнучкіших форматах У цьому сенсі польська квінтетна традиція створила важливе професійне підґрунтя для подальшого переосмислення однорідного акордеонного складу, пов'язаного не з відмовою від попередньої моделі, а з пошуком оптимального співвідношення між кількістю виконавців, камерною мобільністю та органологічним потенціалом акордеона.

Наприкінці XX століття в польському акордеонному мистецтві відбувається помітне розширення камерно-ансамблевих практик, що поступово змінює попередню ієрархію однорідних складів. Якщо у 1960–1970-х роках акордеонний квінтет був провідною формою професійного камерного музикування, то з 1980-х років, на тлі активного розвитку камерної літератури й появи різноманітних складів за участю акордеона, його роль уже не вичерпується функцією універсальної моделі однорідного ансамблю [243, с. 12, 42]. У цьому контексті поява наприкінці XX століття «Motion Trio» може бути осмислена як наступний етап переорієнтації однорідного акордеонного ансамблю від квінтетної професійно-академічної моделі до

мобільнішої професійно-сценічної тріо-формації. Саме ця обставина є принциповою для розуміння появи «Motion Trio» у 1996 році. Поява цього колективу може бути осмислена не просто як зміна кількісного складу, а як один із показових виявів переорієнтації однорідного акордеонного ансамблю.

У цьому сенсі «Motion Trio» посідає особливе місце в еволюції польського акордеонного ансамблевого мистецтва. Переосмислюючи саму модель однорідного акордеонного ансамблю, колектив водночас не заперечує попередній професійний і виконавський ґрунт польського акордеонного мистецтва. Особливо виразно це простежується у зверненні ансамблю до перекладень творів музичної класики, де зберігається зв'язок із академічною традицією опрацювання репертуару для однорідного акордеонного складу. Водночас тріо-формат у випадку «Motion Trio» постає не як зменшена версія квінтету, а як нова модель ансамблевої організації, у якій мобільність складу, авторська ініціатива, сценічна комунікація, публічна впізнаваність і концертно-менеджерська логіка стають визначальними чинниками професійного існування [70, с. 66–70].

Окремим підтвердженням такої моделі є зв'язок ансамблю з платформою «Akordeonus», яка виконує роль не лише інформаційного ресурсу, а й видавничо-дистрибуційного середовища. Альбоми та нотні видання колективу репрезентуються й поширюються через онлайн-крамницю «Motion Trio Store» на платформі «Akordeonus», що засвідчує вихід діяльності ансамблю за межі суто концертного виконавства. Отже, у випадку «Motion Trio» професійне функціонування ансамблю охоплює не лише сценічну практику, а й ширшу систему репрезентації, пов'язану із звукозаписом, нотним виданням, медійною присутністю та поширенням авторського репертуару.

Таким чином, розвиток однорідного акордеонного ансамблю у Польщі демонструє поступову диференціацію ансамблевого мислення. Квінтетна модель 1960–1970-х років закріпила професійні засади однорідного акордеонного музикування: стабільність складу, академічну орієнтацію, співпрацю з композиторами та формування оригінального репертуару. Однак із

1980-х років, на тлі активного розвитку нової камерної музики, пошуків оновленого звуку, авангардних і сонористичних тенденцій, акордеон дедалі частіше залучається до різноманітних мішаних інструментальних складів. Унаслідок цього однорідний ансамбль уже не виконує функції провідної чи універсальної моделі акордеонного камерного виконавства, а постає одним із можливих напрямів його подальшого розвитку. У цьому контексті поява «Motion Trio» наприкінці XX століття засвідчує інший спосіб реалізації однорідного акордеонного ансамблю, у якому кількісна компактність поєднується з високим рівнем виконавської взаємодії, сценічної мобільності та художньої цілісності тріо-формату.

Щодо розвитку однорідного акордеонного ансамблю в Україні, то його ранній етап пов’язаний із колективним народно-інструментальним музикуванням та практиками аматорських колективів кінця XIX – початку XX століття. Репертуар цього періоду формувався переважно на основі обробок, аранжувань, транскрипцій і перекладень фольклорного матеріалу, а також окремих звернень до західноєвропейської стилістики сучасності та попередніх епох [85, с. 198]. У першій третині XX століття ці практики поступово набувають більш упорядкованих концертних форм: у виконавському просторі фіксуються однорідні колективи з активною концертно-просвітницькою діяльністю, зокрема тріо «БАХ» родини Безфамільнових, тріо Кузнєцов, Попков, Данілов, Перший український ансамбль баяністів А. Штогаренка, пізніше – дует сестер Білецьких і квартет М. Різоля. Їхній репертуар у цей період ґрунтувався переважно на власних обробках і транскрипціях фольклорних та пісенно-танцювальних мелодій, а також на перекладеннях класичної музики. Це поступово посилювало роль нотного тексту, ансамблевої координації та розподілу музичного матеріалу між партіями [41].

Показово, що баянно-ансамблева практика 1920-х років розвивалася як перехідне явище між аматорсько-фольклорними формами музикування та поступовою професіоналізацією виконавства. Саме в цей період виразніше окреслюються проблеми, пов’язані з фаховою підготовкою виконавців, якістю

інструментарію, формуванням репертуару та усталенням виконавських норм, що надалі визначали траєкторію академізації баянно-ансамблевого мистецтва [41]. У цьому контексті колективна форма виконання набувала особливого значення, оскільки давала змогу повніше відтворювати фактуру й гармонію перекладень класичної музики завдяки перерозподілу ансамблевих партій між виконавцями [55, с. 25]. Саме тому перекладення й транскрипції впродовж тривалого часу залишалися важливим чинником формування репертуару однорідних баянних ансамблів та їх поступового входження в академічну виконавську практику.

У другій половині XX століття українська традиція баянно-акордеонного ансамблевого виконавства демонструє зростання масштабності концертного життя на народних інструментах: за спостереженням Б. Кисляка, у цей період «була відновлена концертна діяльність колективів на філармонічній естраді, а також аматорське музикування баяністів» [41, с. 118]. Паралельно триває еволюція репертуару: для 1960–1970-х років характерним стає поєднання обробок, перекладень, фантазій, транскрипцій із академічними інструментальними жанрами – мініатюрами, великими та циклічними формами, що засвідчує поступове розширення жанрово-стильового поля ансамблю [83, с. 17].

Водночас наявність дуетів, тріо, квартетів і більших однорідних баянно-акордеонних складів в українській практиці ще не означає автоматичного формування нової авторської моделі однорідного ансамблю. Історичний розвиток цих колективів ґрунтовно висвітлений у працях Б. Кисляка та С. Нефедова, однак у межах цього дослідження принциповим є не сам факт існування ансамблевих складів різної кількості, а характер їхньої жанрової та художньо-виконавської трансформації. Основу репертуару українських однорідних баянно-акордеонних ансамблів тривалий час становили перекладення творів класичної музики, обробки та транскрипції, а згодом – популярна музика та стилістично відкриті програми, пов’язані з естрадною, фольклорною або *world music*-орієнтацією (Прикарпатський дует баяністів,

житомирське тріо баяністів «Гармонія», дуету братів Кравчуків, Acco Project, Resonance trio та інші). Така практика мала важливе виконавське й просвітницьке значення, проте не завжди створювала підстави для аналізу ансамблю як цілісної авторської композиційно-виконавської системи.

Показовими в цьому контексті є спостереження Д. Кужелева, який підкреслює, що в сучасній українській баянно-ансамблевій музиці відчутним є дисбаланс між масивом наукових розвідок і не надто чисельним корпусом самих творів ансамблевого баянного жанру. Дослідник пов'язує це передусім зі зменшенням частки творів для однорідних баянних ансамблів, до яких композитори останніх двох-трьох десятиліть майже не звертаються. Натомість, за його спостереженням, пожвавлення композиторської творчості відбувається у сфері неоднорідних, різнотембрових камерних ансамблів за участю баяна, де інструмент постає носієм специфічного фонізму, нових звуковиразових засобів і незвичних акустичних ефектів [55, с. 26–27]. Саме тому в українському контексті проблема полягає в недостатній сформованості сталої авторської композиційно-виконавської моделі однорідного акордеонного ансамблю, зіставної з польським «Motion Trio».

Цю ситуацію доцільно співвіднести з ширшим українським соціокультурним контекстом, окресленим І. Єргієвим у концепції «модерн-баяна». Дослідник пов'язує становлення українського модерн-баянного процесу з 1990-ми роками – початком XXI століття, тобто з періодом поступового входження баяна в простір нової оригінальної музики, виконавсько-композиторських тандемів і фестивальної репрезентації [28, с. 22–25]. Водночас сам І. Єргієв наголошує, що перший міжнародний баянно-акордеонний фестиваль в Україні 1992 року, попри очікування, не став безпосереднім поштовхом до розвитку модерн-баяна / акордеона в Україні, оскільки нова музика сприймалася значною частиною середовища як віддалена від традиційного слухового досвіду [28, с. 25]. Це дає підстави говорити про певну інерційність українського контексту, у якому академізація інструмента поєднувалася з тривалим тяжінням до народно-інструментальної традиції,

перекладень класичного репертуару, обробок, транскрипцій і концертно-репертуарної практики.

Тому, на відміну від польської траєкторії, де «Motion Trio» у 1990-х роках репрезентувало цілісну професійно-сценічну модель однорідного акордеонного тріо з авторським репертуаром, медійною впізнаваністю та сталою художньою стратегією, в українському середовищі подібні ознаки виявлялися радше фрагментарно. Показовим прикладом такої локальної рецепції може бути діяльність «Resonance Trio»[2], у репертуарі якого з'явилися авторські композиції, зорієнтовані на композиційно-виконавську логіку сучасного акордеонного тріо, зокрема «Воїн», «Втрачені мрії», «Fly», «Iron Bird», «Турбулентність». Проте ця практика не набула рівня системної довготривалої репертуарної стратегії, яка могла б стати підставою для окремого ґрунтовного наукового аналізу за аналогією до «Motion Trio».

Отже, українська модель розвитку однорідного баянно-акордеонного ансамблю виявляє іншу логіку його функціонування. На відміну від польського контексту, де професійно-академічна квінтетна модель відіграла особливо помітну роль у формуванні оригінального репертуару й співпраці з композиторами, в українській практиці були репрезентовані різні кількісні формати однорідного ансамблю – дуети, тріо, квартети й більші колективні формації. Однак їхнє функціонування здебільшого було пов'язане з освітніми, філармонічними, конкурсними й народно-інструментальними практиками, у яких на перший план виходили не авторська концепція ансамблю, а якість виконавської взаємодії та опрацювання перекладеного репертуару. Тому ці склади, попри важливе значення в історії українського баянно-акордеонного виконавства, не завжди формували особливу авторську модель однорідного акордеонного ансамблю, зіставну з польським «Motion Trio». Саме ця відмінність між історичним існуванням однорідних ансамблів і кристалізацією їхньої авторської моделі зумовлює потребу подальшого теоретичного

[2] «Resonance Trio» – однорідне акордеонний ансамбль у складі: Любінець Назарій, Богдан Андрійчук та Володимир Висоцький.

уточнення самого поняття однорідного акордеонного ансамблю. Відтак наступний етап дослідження спрямовано на осмислення його місця в системі камерно-ансамблевого музикування, зокрема крізь жанрово-типологічні та органологічні параметри.

1.3. Однорідний акордеонний ансамбль у системі камерно-ансамблевого музикування: жанрово-типологічний та органологічний аспекти

Для осмислення однорідного акордеонного ансамблю принципове значення має ширший процес входження народних інструментів до системи академічного камерно-ансамблевого музикування. Саме в цьому контексті Л. Пасічняк зазначає, що ансамблеве виконавство на народних інструментах у другій половині XX – на початку XXI століття сформувалося як особлива сфера камерно-інструментального мистецтва, а звернення композиторів до камерних ансамблів за участю народного академічного й традиційно-академічного інструментарію засвідчило визнання цього виду виконавства на рівні традиційних різновидів академічного камерного музичного мистецтва [96, с. 373–375]. У межах цього дослідження наведена теза дає підстави розглядати акордеон, як повноцінний складник академічного камерно-ансамблевого процесу, здатний завдяки темброво-регістровій універсальності та широкому фактурному потенціалу функціонувати в різних моделях ансамблевої взаємодії.

Саме тому аналіз специфіки однорідного акордеонного ансамблю передбачає звернення до жанрово-типологічних та історико-теоретичних засад камерного ансамблю як методологічної основи його осмислення. У цьому контексті камерно-ансамблеве музикування постає не лише як сукупність усталених жанрових моделей – дуету, тріо, квартету, квінтету тощо, – а як особлива форма виконавського мистецтва, що реалізується через спільну інтерпретацію музичного твору невеликим складом учасників. Це дає підстави

розглядати камерний ансамбль як багаторівневу систему, у межах якої окремі жанрові різновиди постають типологічними моделями ансамблевої організації.

Показовою у цьому зв'язку є позиція І. Польської, яка стисло визначає камерний ансамбль як «феномен замкнутого особистісного спілкування і взаємодії» обмеженої кількості учасників у невеликому просторі через спільне емоційне переживання та інтелектуальне осмислення творів камерно-музичного мистецтва. Дослідниця підкреслює, що камерний ансамбль охоплює процес спільного групового музикування кількох музикантів – від двох до десяти учасників, їхній кількісний і якісний склад, а також саму музику, призначену для такого типу виконання [104, с. 6–7]. У такій перспективі однорідний акордеонний ансамбль доцільно розглядати як специфічну камерно-ансамблеву модель, у якій загальні принципи камерності реалізуються через орагнологічні особливості інструмента.

Водночас для глибшого осмислення цієї специфіки необхідно звернутися до історико-теоретичних засад камерності, у межах яких сформувалися основні принципи камерно-ансамблевого музикування як особливої форми виконавського мистецтва. У західноєвропейській традиції поняття камерної музики (chamber music) у ранньому, докласичному контексті визначалося передусім не складом виконавців, а місцем і соціальною функцією виконання. Камерною вважалася музика, призначена для виконання в приватному середовищі, на відміну від церковної чи театральної. Як зазначає М. А. Радіче, у XVII столітті таке розуміння пов'язується з класифікацією музики, запропонованою М. Скаккі (Marco Scacchi), який розрізняв церковну (musica ecclesiastica), театральну (musica theatralis) і камерну (musica cubicularis) музику; остання означала музику, призначену для виконання в домашньому або придворному колі [238, с. 1].

Принципово важливо, що така класифікація не передбачала визначення кількості виконавців чи структури багаточастинного твору, а фіксувала передусім функціональне призначення музики – її виконання в приватному просторі, на відміну від церковної та театральної сфер. Саме тому до

«камерних» історично могли належати й твори, які з позиції сучасного слухача не відповідають звичному уявленню про камерність. Як зазначає М. А. Радіче, у приватних аристократичних резиденціях виконувалися, зокрема, «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха і навіть окремі симфонічні твори Л. ван Бетовена [238, с. 1–2].

Згодом, унаслідок занепаду аристократичної системи та поширення домашнього аматорського музикування наприкінці XVIII – на початку XIX століття, відбувається поступова стандартизація камерних жанрів: окреслюються соната для клавішного й мелодичного інструментів, струнний квартет, фортепіанне тріо – у класичному розумінні склад фортепіано, скрипки та віолончелі – тощо; водночас посилюється тенденція до стабілізації ансамблевих складів і ускладнення композиторського письма [238, с. 1–2].

Для нашого дослідження цей історичний зсув є принциповим, оскільки він демонструє, як камерність еволюціонує від просторово-побутової ознаки до жанрово-комунікативної моделі, у межах якої визначальним стає принцип ансамблевої взаємодії. Цю логіку переходу від просторового критерію до ширшого жанрово-семантичного розуміння камерності поглиблює Л. Повзун. Звертаючись до етимології терміна *camera* – «кімната» – і пов’язуючи первісне значення камерності з домашнім музикуванням в обмеженому просторі, дослідниця водночас розглядає камерність як жанрово-стильову парадигму інструментально-ансамблевої творчості [100, с. 48]. У такому підході етимологічний зміст поняття не заперечується, а історично розширюється: камерне ансамблеве виконавство постає як явище, що розгортається від домашнього музикування й світського салону до концертного, фестивального та конкурсного функціонування. Відтак початковий просторовий критерій поступово втрачає визначальний статус, натомість камерність набуває значення жанрово-семантичної категорії, здатної зберігати стале ядро ансамблевої взаємодії навіть за зміни зовнішніх умов.

Ключовою для цього підрозділу є теза Л. Повзун про камерність як «стильову систему», що охоплює різні структурні шари композиції та «поєднує

жанрові різновиди камерного ансамблю» у творчості різних авторів, національних шкіл та історичних епох [100, с. 3]. У контексті нашого дослідження це положення дає підстави розглядати камерність не як сталу сукупність зовнішніх ознак, а як історично змінний спосіб ансамблевого мислення, що по-різному реалізується в окремих жанрових моделях, стильових системах і виконавсько-комунікативних формах.

Подальшу конкретизацію цього розуміння дає розмежування Л. Повзун «зовнішньої» та «внутрішньої» форм камерності. Дослідниця зазначає, що «зовнішня» форма пов’язана з розмірами простору, кількістю виконавців та обсягом аудиторії і може трансформуватися залежно від умов виконання. Натомість «внутрішня» форма пов’язана з жанровою семантикою камерно-ансамблевої музики та реалізується у процесі виконавської взаємодії, у якій виявляється її художній рівень [100, с. 133].

Для однорідного акордеонного ансамблю це розмежування є методологічно продуктивним: воно дає змогу інтерпретувати зміну складів – дует, тріо, квартет, квінтет – не як суто кількісну трансформацію, а як зміну способів реалізації внутрішньої форми камерності у виконавському процесі. У такому разі специфіка кожної ансамблевої моделі виявляється через організацію музичного матеріалу, темброві співвідношення та функціонально-рольову взаємодію учасників ансамблю.

Отже, звернення до внутрішньої форми камерності закономірно переводить аналіз до жанрової типології камерних складів. У цій площині дует, тріо, квартет і квінтет постають не лише як різні за кількістю виконавців ансамблеві формати, а як типологічні моделі безпосередньої виконавської взаємодії. Методологічно важливим у цьому контексті є спостереження І. Польської: «Найбільш поширеними і характерними жанровими різновидами камерного ансамблю є дуети, тріо, квартети та квінтети, тобто ансамблеві типи з мінімальним і близьким до такого складу учасників, засновані на прямій та безпосередній виконавській взаємодії (особистісному та рольовому), які відрізняються особливою виконавською мобільністю» [103, с. 55].

Водночас кількісний критерій не вичерпує типологічної специфіки камерного ансамблю. Для подальшого осмислення однорідного акордеонного складу важливо врахувати також ступінь жанрової стабільності та характер темброво-акустичної організації ансамблевої формації. У цьому аспекті показовою є запропонована І. Польською класифікація камерно-ансамблевих жанрів за ступенем жанрової стабільності. Дослідниця відносить до константних жанрів ансамблі зі стабільним і закріпленим виконавським складом, високим ступенем жанрової кристалізації та структурно-семантичної визначеності, серед таких форм названо, зокрема, фортепіанні дуети, струнні й фортепіанні тріо, струнний квартет, квінтет і класичний духовий квінтет [104, с. 8–9].

Однак для осмислення саме однорідного ансамблю визначальним стає не лише стабільність складу, а й характер його темброво-акустичної організації. У цьому зв’язку важливою є класифікація І. Польської за ступенем темброво-акустичної однорідності та контрастності. Дослідниця розрізняє темброво-неоднорідні, темброво-однорідні та монотемброві ансамблі; до темброво-однорідних вона відносить склади з однотипних інструментів, близьких за способом виконання і звуковидобування [104, с. 8]. За логікою цієї класифікації до темброво-однорідних камерних складів належать суто струнні та суто духові ансамблі, а також ансамблі двох і більше фортепіано, тобто формації з однотипних або споріднених інструментів, близьких за способом виконання і звуковидобування. У межах нашого дослідження ці ансамблеві моделі залучаються не як окремий об’єкт аналізу, а як порівняльний контекст для подальшого виявлення специфіки однорідного акордеонного ансамблю.

Обрана для порівняння група не є випадковою. Струнний квартет і квінтет репрезентують найбільш стабільну й академічно кодифіковану модель однорідного камерного складу, у межах якої від класичної доби закріплюється високий рівень жанрової, композиційної та ансамблево-рольової організації. Фортепіанний ансамбль демонструє іншу логіку однорідного музикування, пов’язану з багатофункціональною природою фортепіано як інструмента,

здатного самостійно охоплювати мелодичний, гармонічний і басовий плани. Духовий квінтет, своєю чергою, проходить шлях від практики *Harmoniemusik* – музики для духових ансамблів при аристократичних дворах – до академічного жанру, зорієнтованого на рівень серйозної камерної традиції, досягнутий у струнному квартеті [238, с. 83–89].

У процесі зіставлення різних типів однорідних камерних складів важливо не лише зафіксувати їхню органологічну спорідненість, а й з'ясувати, як ця спорідненість реалізується в конкретній ансамблевій моделі. У струнному, фортепіанному чи духовому складі однорідність набуває різного функціонального вияву залежно від жанрової традиції, характеру репертуару, розподілу партій, типу ансамблевої взаємодії та способів організації музичного матеріалу.

У випадку струнного квартету однорідність набуває найбільш усталеного жанрового вияву, оскільки саме цей склад у добу класицизму утвердився як одна з провідних моделей камерного музикування. Для струнного квартету характерна особлива стабільність жанрового канону: від доби класицизму він пов'язується з чотиричастинним циклом, провідною роллю сонатного принципу, розвиненим опрацюванням тематичного матеріалу та поєднанням гомофонно-гармонічного викладу з елементами поліфонічного розвитку. За спостереженням М. А. Радіче, одним із головних завдань квартетного письма було досягнення «рівноправності усіх голосів», за якої кожна партія поставала необхідним елементом цілісної ансамблевої тканини [238, с. 35]. У цьому контексті можна стверджувати, що однорідність струнного квартету передбачає індивідуалізацію кожного голосу в межах спільної тембрової природи ансамблю. У творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетовена ця модель набула особливої жанрово-композиційної завершеності, що дає підстави розглядати струнний квартет як один із найрепрезентативніших зразків діалогічної організації однорідного камерного складу [238, с. 62–82].

У фортепіанному ансамблі однорідність набуває іншого функціонального вияву. На відміну від струнного квартету, де ансамблева тканина

розподіляється між окремими струнними партіями, фортепіано володіє широким фактурно-регістровим потенціалом і здатне поєднувати мелодичну, гармонічну та басову функції в межах однієї інструментальної партії. У цьому контексті показовою є позиція І. Польської, яка розглядає фортепіанний ансамбль як окрему жанрову систему й диференціює його основні різновиди за кількістю інструментів, кількістю виконавців і якісним складом ансамблю, зокрема розмежовуючи чотириручний фортепіанний дует і двофортепіанний дует [107, с. 167–169, 180]. Водночас фортепіанний ансамбль демонструє виразну жанрово-функціональну варіативність: його репертуар охоплює не лише концертно-виконавські, а й педагогічні твори, а сама ансамблева практика може належати як до професійного, так і до аматорського музикування. І. Польська підкреслює, що репертуар фортепіанного ансамблю містить значну кількість творів концертно-виконавського й педагогічного спрямування [107, с. 170]. Отже, специфіка фортепіанного ансамблю полягає в тому, що його однорідність пов’язана не лише з тембровою спорідненістю інструментів, а й із фактурно-регістровим розподілом музичного матеріалу, координацією виконавських функцій і рухомою межею між аматорсько-побутовою, навчально-дидактичною та концертно-академічною сферами.

Духовий квінтет репрезентує ще одну модель реалізації однорідного камерного складу, яку в межах цього дослідження доцільно окреслити як темброво диференційовану. Така однорідність має групову органологічну основу, оскільки всі інструменти належать до духової групи, однак не передбачає їхньої тембрової тотожності. Навпаки, флейта, гобой, кларнет, валторна й фагот істотно відрізняються за акустичною природою, артикуляційними можливостями, регістровими характеристиками та функціональним потенціалом. Тому в духовому квінтеті важливою стає не лише належність інструментів до однієї групи, а й принцип їхнього тембрового зіставлення, узгодження регістрово-динамічних можливостей і функціонального розподілу партій в ансамблевій тканині.

Історично духовий квінтет постає на тлі традиції придворно-побутової практики музикування для малих духових ансамблів. Як зазначає М. А. Радіче, попередня традиція «Harmoniemusik» спиралася на парний склад духових інструментів, близький до оркестрової практики: два гобої, два кларнети, дві валторни й два фаготи. Натомість становлення духового квінтету було пов'язане з переходом до складу п'яти самостійних солюючих інструментів – флейти, гобоя, кларнета, валторни й фагота, що надало ансамблю виразнішої камерної індивідуалізації [238, с. 82–83]. Саме це дає підстави розглядати духовий квінтет як особливий тип однорідного ансамблю, у якому цілісність досягається не через темброву уніфікацію, а через взаємодію контрастних інструментальних індивідуальностей у межах спільної духової природи.

На межі XIX–XX століть у розвитку камерної музики посилюється тенденція до розширення усталених жанрових і темброво-інструментальних моделей. Поряд зі збереженням класичних камерних жанрів ансамбль дедалі частіше стає простором апробації нових композиційних, звукових та інструментально-виконавських рішень. М. А. Радіче пов'язує цей зсув із трансформацією тональності наприкінці XIX – на початку XX століття: за його спостереженням, у цей період камерні ансамблі стали зручним середовищем для експериментів із новими, часто складними засобами музичного висловлювання [238, с. 2–3]. У цьому контексті камерний ансамбль поступово виходить за межі лише історично кодифікованих моделей і набуває значення відкритої виконавсько-композиційної форми.

Отже, розглянуті моделі засвідчують, що однорідність у камерно-ансамблевому музикуванні не є тотожною тембровій одноманітності або механічній подібності інструментів. У струнному квартеті вона виявляється через діалогічну рівновагу індивідуалізованих голосів у межах спільної смичкової природи; у фортепіанному ансамблі – через фактурно-регістрову координацію в межах клавішно-фортепіанного звукового простору; у духовому квінтеті – через узгодження темброво контрастних інструментальних індивідуальностей, об'єднаних належністю до духової групи. Відтак

однорідність щоразу реалізується через конкретну історично сформовану модель ансамблевої організації, у якій поєднуються органологічна спорідненість, жанрова традиція, принципи розподілу музичного матеріалу, характер рольової взаємодії та способи тембрової диференціації. Саме тому однорідний камерний склад доцільно розглядати не як статичну інструментальну схему, а як динамічну систему виконавських і композиційних рішень. Така диференціація однорідних камерних складів створює необхідне порівняльне тло для подальшого аналізу однорідного акордеонного ансамблю.

На цьому порівняльному тлі акордеонний ансамбль постає як пізніша камерно-ансамблева модель, що успадковує окремі принципи історично усталених складів, але реалізує їх в інших органологічних, функціонально-рольових і соціокультурних умовах. Його специфіка не може бути зведена лише до кількісного параметра – дуету, тріо, квартету чи квінтету – або до самої однотипності інструментального складу. Вона формується на перетині камерного принципу ансамблевої взаємодії, поліфункціональних можливостей акордеона та особливої історичної траєкторії входження цього інструмента до академічного камерно-ансамблевого мистецтва.

У порівняльній перспективі акордеонний ансамбль вирізняється тим, що його становлення в академічній камерно-ансамблевій сфері відбулося значно пізніше, ніж у струнних, фортепіанних чи духових складів. Його ранні форми були пов’язані переважно з аматорсько-побутовим і розважально-комунікативним середовищем кінця XIX – початку XX століття. С. Нефедов пов’язує початковий етап розвитку баянно-ансамблевого мистецтва з переважанням розважальної, гедоністичної, комунікативної та ігрової соціокультурних функцій. Подальший розвиток цієї сфери дослідник розглядає в контексті професіоналізації виконавства, удосконалення конструкції акордеона, формування виконавських шкіл і розширення репертуарної бази. Унаслідок цього відбувається поступове розширення соціокультурних функцій акордеонно-ансамблевого мистецтва – від розважально-гедоністичної до

естетичної та духовно-інтелектуальної, що засвідчує зростання художньо-естетичних вимог до цього виду виконавства [83, с. 4–6].

У межах цього дослідження таку особливість розвитку акордеонного ансамблю можна умовно окреслити як ефект «стисненої історії». Йдеться не про механічне скорочення історичних етапів, а про ситуацію, за якої різні жанрово-стильові шари не лише послідовно змінюють один одного, а й співіснують у сучасній виконавській практиці. Така авторська інтерпретація спирається на спостереження Б. Кисляка про стрімку еволюцію академічного баянного/акордеонного виконавства – «від первинного середовища побутового і фольклорного музикування до академічної творчості» [41, с. 13]. а також на висновки С. Нефедова щодо жанрово-стильового розширення баянно-ансамблевого репертуару впродовж XX – початку XXI століття [83, с. 4–6].

Саме тому в сучасній репертуарній практиці однорідного акордеонного ансамблю можуть співіснувати обробки народної та побутової музики, перекладення, академічні циклічні форми, неофольклорні композиції, авангардно-експериментальні твори та полістилістичні моделі. У цьому контексті важливим є висновок С. Нефедова про те, що жанрово-стильова палітра баянного мистецтва виявляє не лише хронологічну послідовність етапів, а й їхнє синхронне співіснування в сучасній практиці [83, с. 121–123].

Виконавський вимір цієї багатошаровості також має принципове значення. Акордеоністи-ансамблісти мають володіти широким спектром виконавських компетенцій – від ритмо-артикуляційної гнучкості, характерної для народно-побутових, естрадних і джазових практик, до високого рівня інтерпретаційної рефлексії, властивої академічному камерному музикуванню. У цьому сенсі однорідний акордеонний ансамбль формує особливий тип професійного мислення, що не зводиться до одного історично усталеного жанрового канону.

Отже, перехід від порівняльних моделей однорідності до однорідного акордеонного ансамблю виявляє дві взаємопов’язані площини подальшого аналізу. Перша пов’язана з історико-типологічною специфікою цього складу як

пізнішого академічного явища, у якому народно-побутова, розважально-комунікативна й академічна основи не витісняють одна одну, а співіснують у межах сучасної виконавської практики. Друга площина стосується органологічно-функціональної природи акордеона, що зумовлює особливі способи розподілу партій, темброво-регістрової диференціації та функціонально-рольової взаємодії в ансамблі. Саме ця друга площина потребує окремого розгляду, оскільки вона безпосередньо визначає специфіку однорідного акордеонного ансамблю як камерно-ансамблевої моделі.

Для подальшого розгляду однорідного акордеонного ансамблю принципово, що історично усталені камерні форми – дует, тріо, квартет, квінтет – виконують роль типологічних моделей, які інструментальна культура XIX–XX століть відтворює й адаптує відповідно до нових органологічних умов. У цьому сенсі акордеонний ансамбль успадковує вже сформовані жанрові моделі камерної музики, однак наповнює їх специфічним ресурсом самого інструмента – його багатофункціональністю, що виявляється в регістровій варіативності, динаміко-артикуляційній гнучкості та здатності до багатошарової організації музичної тканини, наближеної до оркестрового типу мислення.

Саме тому типологія камерного ансамблю в акордеонній сфері набуває додаткового виміру: поряд із кількісним параметром, тобто складом виконавців, визначальним стає органологічно-функціональний параметр. Йдеться про поліфункціональність акордеона – здатність одного інструмента в межах однієї партії поєднувати басову опору, гармонічне заповнення, мелодичну лінію, темброво-регістрову варіативність, що в сукупності створює передумови для багатошарового звукового наповнення. Ця властивість безпосередньо впливає на принципи розподілу рольових функцій в ансамблі й водночас загострює проблему дублювання акустичного ущільнення у більших складах.

У цьому полягає одна з ключових відмінностей однорідного акордеонного ансамблю від історично кодифікованих моделей камерного

музикування. Якщо в струнному квартеті чи духовому квінтеті кожна партія переважно закріплена за окремим інструментальним голосом із відносно чіткою регістрово-тембровою роллю, то в акордеонному ансамблі кожен учасник потенційно володіє значно ширшим звуково-функціональним ресурсом. Відповідно, механічне перенесення принципу «одна партія – один голос», характерного для струнної квартетно-квінтетної логіки істотно звужує реалізацію органологічної поліфункціональності акордеона. Тому завдання ансамблевої організації полягає не лише в узгодженні окремих голосів, а й у свідомому обмеженні, розподілі та диференціації поліфункціональних можливостей кожного інструмента.

Специфічна проблематика однорідного акордеонного ансамблю формується на перетині камерності як принципу ансамблевої взаємодії та поліфункціональних можливостей акордеона. У межах цього дослідження її можна сформулювати як необхідність поєднати принцип індивідуалізації голосів і рольової рівноваги з властивою кожному інструменту здатністю до одночасного ведення кількох звукових шарів. Отже, аналіз складу в однорідному акордеонному ансамблі має спиратися не лише на традиційну камерну типологію, а й на оцінку меж звукової щільності, принципів тембрової диференціації та механізмів розподілу функцій. Саме ці площини створюють підґрунтя для подальшого розгляду історичних моделей однорідного акордеонного ансамблю – квартету, квінтету, дуету й тріо – як різних способів реалізації камерної взаємодії в умовах специфічної органологічної природи акордеона.

Окреслені вище історико-типологічна та органологічно-функціональна площини дають змогу перейти до розгляду конкретних моделей однорідного акордеонного ансамблю. У цьому контексті квартет, квінтет, дует і тріо постають не лише як різні за кількістю учасників формати, а як окремі способи адаптації камерно-ансамблевих принципів до специфічної природи акордеона. Їхнє становлення пов’язане, з одного боку, з наслідуванням історично усталених камерних моделей, передусім струнного квартету й квінтету, а з

іншого – з поступовим усвідомленням власних органологічних можливостей акордеона як поліфункціонального інструмента.

Квартет і квінтет історично стали одними з важливих моделей академізації однорідного акордеонного ансамблю, оскільки безпосередньо орієнтувалися на символічний авторитет струнного квартету та квінтету як центральних жанрових форм камерної культури. У польському акордеонному мистецтві від часу створення перших професійних акордеонних ансамблів особливої ваги набули квінтети, побудовані за моделлю чотирьох мелодичних акордеонів і басового інструмента. Натомість в українській практиці однією з провідних стала модель квартету – три мелодичні акордеони й басовий інструмент, репрезентована, зокрема, діяльністю акордеонного квартету імені М. Різоля та сучасною практикою колективу «Akko Project».

Популярність квартетної та квінтетної моделей в акордеонному ансамблевому виконавстві значною мірою пов’язана з наслідуванням традицій струнних квартетів і квінтетів, кристалізація яких бере початок у другій половині XVIII століття. Таке наслідування не було випадковим, оскільки воно спиралося не лише на жанровий авторитет струнної камерної традиції, а й на певні органологічні паралелі між акордеоном і струнними інструментами. Попри відмінність джерела звуковидобування та специфіку атаки, акордеон у верхніх регістрах може асоціюватися зі скрипковою теситурою, а в діапазоні великої та малої октави – з віолончельною. Крім того, ведення акордеонного міха набуває функціональної спорідненості з веденням смичка. У цьому зв’язку показовою є думка Б. Кисляка, за якою баян і струнні інструменти споріднюються «можливістю управління звуком на всьому його протязі й артикуляційно-динамічною гнучкістю, співучістю інтонації, попри відносну бідність обертонами у акордеона» [41, с. 80].

Усі перелічені чинники сприяли активній адаптації репертуару струнних ансамблів для акордеонного складу, що відкрило перед виконавцями значний масив камерно-інструментальної музики. Особливо важливою така практика була в періоди нестачі оригінальних творів для акордеонного ансамблю. Як

зазначає Б. Кисляк, «розширення репертуарного арсеналу (за рахунок перекладень) пройшло гарну школу кристалізації прийомів ансамблевого звучання, рольових функцій, специфіки акомодаційних знахідок, тембрального диференціювання власної та загально-ансамблевої фактури» [41, с. 30]. Отже, перекладення виконували не лише компенсаторну функцію поповнення репертуару, а й функцію формування ансамблевого мислення: за умов недостатньої кількості оригінальних творів вони ставали практичними моделями камерної взаємодії в акордеонному виконавстві.

Водночас на рівні жанрової логіки камерного ансамблю виявляється певна структурна невідповідність між канонічною струнною моделлю та органологічними можливостями акордеона. Струнний квартет передбачає відносну темброву спорідненість інструментів за умови чітко закріпленої регістрово-рольової диференціації кожної партії, принцип «один виконавець – один голос» і високий рівень поліфонічної рівноправності всіх партій, включно з басовою. Завдяки цьому струнний квартет постає як модель камерного ансамблю з чітко розмежованими голосами, де кожна партія має власну регістрову, темброву й функціональну автономію.

Однорідний акордеонний ансамбль у форматах квартету або квінтету зберігає частину цих ознак, однак функціонує в іншій органологічній реальності. Кожен інструмент у такому складі здатний поєднувати мелодичну, гармонічну й басову функції, що розширює звуковиражальні можливості ансамблю, але водночас підвищує ризик дублювання, надмірного нашарування акордових і басових пластів та акустичного ущільнення звучання. Унаслідок цього ускладнюється рольова диференціація та внутрішня взаємодія ансамблю. Отже, пряме перенесення на акордеонний ансамбль струнної моделі з її принципом «один голос – одна партія» було важливим на етапі академізації акордеонного ансамблю, оскільки сприяло його наближенню до усталених камерно-ансамблевих форм, однак не повністю розкриває специфічний органологічний і функціонально-рольовий потенціал акордеона.

Показовим у цьому аспекті є досвід Квартету ім. М. Різоля Національної філармонії України, де квартетна модель реалізується не як механічне поєднання чотирьох тотожних акордеонів, а як сімейство різновидів акордеона з різними тембровими й звуковисотними функціями. У сучасному складі ансамблю виокремлено перший і другий кнопкові акордеони, кнопковий акордеон-баритон та кнопковий акордеон-контрабас; крім того, у характеристиці колективу наголошено на спеціально виготовлених для квартету інструментах рідкісних за тембром, – акордеон-гобой та акордеон-кларнет [241]. Такий приклад засвідчує, що в межах акордеонного квартету проблема регістрово-рольового розмежування може вирішуватися не лише засобами фактури чи виконавської організації, а й через саму інструментальну диференціацію складу. Натомість у тих випадках, коли квартет або квінтет формується зі стандартних акордеонів без поділу складу на спеціалізовані різновиди акордеонного сімейства, органологічна ситуація істотно ускладнюється.

Поряд із квартетами та квінтетами сталою жанровою формою однорідного акордеонного ансамблю є дует. Його головною ознакою постає мобільність, зумовлена невеликою кількістю учасників і портативністю інструмента. За звуковими, виконавськими та виразовими можливостями акордеонний дует може бути типологічно співвіднесений із фортепіанним дуетом, однак таке зіставлення потребує уточнення, оскільки фортепіанний дует історично існує у двох основних жанрових різновидах. І. Польська визначає фортепіанний дует як «провідного репрезентанта фортепіанного ансамблю» і підкреслює, що його існування відбувається у «двох принципово різних жанрових іпостасях»: чотириручного фортепіанного дуету на одному інструменті та двофортепіанного дуету [109, с. 171].

За сукупністю жанрових ознак – змістовно-семантичних, просторово-хронотопічних, психологічних, фактурно-фонічних і комунікативно-естетичних – акордеонний дует виявляє типологічну близькість радше до двофортепіанного типу, який у фортепіанній традиції пов’язується з концертністю, ефектністю та

виконавською екстравертністю. Ця близькість виявляється, зокрема, у комунікативно-психологічній специфіці, що передбачає орієнтацію на виконання для слухача, відносну свободу кожного виконавця в межах ансамблевої взаємодії, віртуозну відкритість і сценічну активність. Відповідно, естетична своєрідність таких ансамблів тяжіє до ефектності, віртуозного блиску, масштабності та концертності [109, с. 172–174].

Водночас акордеонний дует як одна з базових ансамблевих моделей виявляє типові для дуетного музикування закономірності організації музичного матеріалу, зокрема тяжіння до гомофонно-гармонічних схем, діалогічних конфігурацій і віртуозно-моторних типів викладу. Порівняно з фортепіанним дуетом, акордеонний має низку виразних переваг, серед яких особливої ваги набувають мобільність, портативність і наявність регістрів-перемикачів у конструкції інструмента, що істотно розширює можливості тембрової диференціації. Додатковим підтвердженням сценічно-виконавських переваг акордеона є думка Б. Кисляка: « <…> баян-“оркестр” перед фортепіано-“оркестром” має певні сценічно-просторові переваги <…> сучасний концертний баян абсолютно відкритий (націлений) на зал… прийоми гри повністю видимі для залу <…> що підкреслює ситуацію концертної віртуозності <…>» [41, с. 31].

Таким чином, квартет, квінтет і дует репрезентують різні напрями становлення однорідного акордеонного ансамблю. Перша переважно пов’язана з адаптацією усталених камерних зразків, насамперед струнної традиції, тоді як друга активніше сприяла формуванню власне акордеонного ансамблевого мислення. У дуеті поліфункціональна природа інструмента та взаємодія двох рівноправних виконавців постають не як похідні від іншої камерної моделі, а як внутрішні чинники розвитку акордеонного ансамблю.

Поряд із квартетом, квінтетом і дуетом особливого значення для цього дослідження набуває формат акордеонного тріо. Наявні джерела засвідчують, що тріо як кількісний формат було присутнє в акордеонній ансамблевій практиці вже на ранніх етапах її розвитку. Зокрема, с. Нефедов фіксує

діяльність тріо в контексті становлення баянно-ансамблевого мистецтва України першої половини ХХ століття, а Б. Кисляк згадує тріо серед темброво-однорідних баянних ансамблів поряд із дуетами, квартетами й оркестрами баяністів [83, с. 100, 202; 41].

У процесі академізації акордеонного ансамблевого виконавства пріоритетними ставали ті склади, які швидше набували жанрової визначеності, виконавської стабільності та репертуарного наповнення. На цьому тлі тріо тривалий час залишалося менш репрезентативним форматом: воно було присутнє у виконавській практиці, однак не виконувало ролі провідної моделі жанрової кристалізації однорідного акордеонного ансамблю. Його специфіка полягала саме в проміжному статусі: на відміну від масштабніших квартетно-квінтетних складів, тріо не мало такого очевидного зв’язку з академічною камерною традицією, а порівняно з дуетом не вирізнялося настільки виразною концертною мобільністю. Тому в історичному процесі воно довше залишалося відкритою, менш канонізованою формою акордеонного ансамблю.

Цю нерівномірність засвідчує і польський репертуарний контекст. За спостереженням Е. Росінської, у польській акордеонній традиції 1960–1970-х років домінували композиції для акордеонного квінтету, що було безпосередньо пов’язано з діяльністю професійних виконавських колективів цього складу. Натомість твори для тріо й квартету з’являлися нерегулярно й не становили сталої репертуарної лінії. На думку дослідниці, це могло бути зумовлено відсутністю стабільних ансамблів відповідного типу. Така ситуація загалом зберігалася щонайменше до 1980-х років, попри подальше зростання камерної акордеонної літератури [243, с. 12, 42–43]. Нерівномірність репертуарного розвитку підтверджує узагальнення реєстру творів польських композиторів для акордеона: найбільш розвиненими є корпуси творів для дуету та квінтету, тоді як репертуар для тріо залишається помітно скромнішим і активніше розширюється вже на зламі ХХ–ХХІ століть (див. додаток В).

Отже, у межах цього дослідження тріо доцільно розглядати як формат, що історично був присутній у системі акордеонного ансамблевого виконавства,

однак тривалий час не посідав у ній пріоритетного місця. Його значення актуалізується саме тоді, коли постає потреба не лише наслідувати усталені камерні моделі, а й знайти оптимальну форму для реалізації поліфункціонального потенціалу акордеона в однорідному ансамблі. У цьому сенсі тріо виявляється самостійною моделлю камерної взаємодії, здатною поєднати компактність складу з достатнім простором для функціонального розподілу партій.

Теоретичне підґрунтя для такого розуміння дає думка І. Польської про «кількісну семантику» камерно-ансамблевих жанрів. Дослідниця підкреслює, що основні ансамблеві формати – дует, тріо, квартет, квінтет, секстет – пов’язані не лише з числом учасників, а й з історично сформованими моделями змістової організації. У цьому контексті особливо важливою є троїчна модель, у якій число три постає символом завершеності, тоді як квартет асоціюється з ідеєю впорядкованості та рівності [106, с. 124]. Перенесення цієї логіки на однорідний акордеонний ансамбль дає підстави трактувати тріо як самодостатній камерний формат.

Органологічно-функціональна специфіка акордеона додатково посилює самодостатність тріо як ансамблевого формату. Порівняно з дуетом, тріо розширює можливості поліфонічної, тембрової та рольової організації, оскільки третій учасник дає змогу зменшити надмірну концентрацію кількох функцій в одній партії. Водночас, порівняно з квартетом і квінтетом, тріо знижує ризик дублювання басово-гармонічних пластів та акустичного ущільнення, що особливо важливо для акордеона як поліфункціонального інструмента. Таким чином, у форматі тріо поєднуються камерна компактність, функціональна достатність і можливість гнучкого розподілу партій.

На ранніх етапах його використання нерідко пов’язувалося з жанром обробки народнопісенного матеріалу, що передбачав переважно традиційний тип організації музичної тканини. Показовим у цьому сенсі є творчий досвід В. Власова: як зазначає Д. Кужелєв, ще у студентські роки композитор створив варіації для тріо баяністів та низку обробок народних пісень, що було

зумовлено його зацікавленням популярними на той час баянними обробками народних тем [54, с. 175–176]. У такій практиці твори для трьох акордеонів здебільшого спиралися на традиційний гомофонно-гармонічний розподіл функцій: провідну мелодичну лінію, басово-гармонічну основу та третю партію, яка доповнювала звукову тканину підголосково-контрапунктними елементами, паралельним веденням мелодії в терцію чи сексту, короткими інструментальними вставками або гармонічним заповненням.

Важливим етапом на шляху до академічного осмислення цього складу стала поява Сонати «Fatum» для тріо акордеонів В. Зубицького. Показово, що цей твір належить до жанру великої академічної форми, здатної вміщувати складні драматургічні, композиційні й інтонаційно-тематичні процеси. Б. Кисляк, характеризуючи неофольклорні тенденції баянно-акордеонної творчості, зазначає, що в жанрах, не характерних для фольклору, – зокрема сонаті, концерті, фузі, партиті, – народні мелодії можуть використовуватися як тематична основа для подальшого розвитку, серед таких прикладів дослідник називає Сонату «Fatum» для тріо акордеонів В. Зубицького [41, 145]. У межах цього дослідження соната «Fatum» може розглядатися як репертуарний маркер переходу від традиційного функціонального трактування тріо до його академічно осмисленої моделі. Тут тріо постає вже не лише як розширення дуетної основи чи зменшений варіант більшого однорідного складу, а як ансамблевий формат, спроможний реалізувати самостійну жанрову концепцію, складну драматургію та багаторівневу організацію музичного матеріалу.

Водночас навіть у період активного оновлення акордеонної мови, який у концепції І. Єргієва окреслюється через феномен «модерн-баяна» / «модерн-акордеона» [28, с. 3, 6], формат однорідного акордеонного ансамблю загалом не став центральною репертуарно-виконавською моделлю. Центр композиторської та виконавської уваги в цей час значною мірою зміщувався до сольного акордеона, а також до камерних ансамблів мішаного складу за його участю, оскільки ці формати відповідали загальній композиторській зацікавленості в оновленні звукової палітри, пошуку нових тембрових можливостей, розвитку

виконавсько-композиторських тандемів і формуванні нових камерно-баянних жанрів [28, с. 4–5, 10]. На цьому тлі формат акордеонного тріо залишався особливо слабо представленим: порівняно з дуетом, квартетом чи квінтетом він не мав ані достатньо сталої репертуарної бази, ані такого самого рівня виконавської інституціоналізації. Саме тому його активне концертно-репертуарне розгортання пов'язується вже не стільки з авангардною фазою модерн-акордеона, скільки з діяльністю «Motion Trio» як постмодерного явища, у якому академічна виконавська база поєднується з авторською композиційною практикою.

У цьому контексті діяльність «Motion Trio» доцільно розглядати як якісно новий етап у художньому й репертуарному утвердженні акордеонного тріо. Йдеться про переосмислення цього складу як стабільної, концертно мобільної, темброво гнучкої та художньо впізнаваної камерно-ансамблевої моделі. Саме у творчості цього ансамблю тріо набуває концепційного значення: воно стає основою авторської звукової системи, виконавської взаємодії та цілісної жанрово-сценічної стратегії. Якщо положення І. Польської про константність камерно-ансамблевих жанрів перенести на сферу однорідного акордеонного ансамблю, діяльність «Motion Trio» можна інтерпретувати як практичне утвердження тріо в статусі сталого камерного формату. Це виявляється у стабільності складу, тривалій концертній практиці, функціонально-рольовій визначеності партій, акустичному балансі та формуванні впізнаваної жанрово-виконавської моделі [104, с. 8–9].

Саме ця внутрішня установка отримала практичне підтвердження в діяльності ансамблю «Motion Trio», який суттєво змінив статус акордеонного тріо. У творчості ансамблю цей формат виходить із периферійного статусу й утверджується як самодостатня камерно-ансамблева модель із власним репертуаром, принципами звукової організації та сталою логікою виконавської взаємодії. Передусім це виявилося в кількісному й якісному збагаченні репертуару: ансамбль сформував значний корпус власних оригінальних творів, а також стимулював появу композицій, спеціально написаних або присвячених

цьому складу. Показовими в цьому сенсі є «Toccata Barbaro» В. Семенова, «The Last Waltz in Vienna» М. Пташинської, «Sequentarium» Д. М. Ґордона, а також твори Є. Максимюка «Gdy marzenia płoną» і «Polonez in D» [220]. Однак значення цього репертуарного розширення полягає не лише в кількісному поповненні творів для тріо, а й у формуванні нової моделі ансамблевого письма, у якій переосмислюється сама функціональна організація партій.

Особливо показовою у цьому сенсі є зміна принципів функціонально-рольової взаємодії. У характерній для «Motion Trio» моторній, ритмічно напруженій музиці акомпанемент уже не зводиться до простого басово-гармонічного супроводу. Натомість акомпануючий фактурний пласт часто формується через поєднання повторюваних ритмічних формул і мінімалістичних нашарувань: два акордеони створюють багатошарову основу, тоді як третій виконує мелодичну лінію. Такий принцип дає змогу досягати ефекту внутрішньої рухливості музичної тканини, коли супровід набуває самостійного художнього значення і перестає бути другорядним щодо мелодії. Водночас у процесі розгортання твору ролі між партіями постійно перерозподіляються, завдяки цьому виникає своєрідний ефект просторової панорами, або стереофонічного переміщення звука.

Важливу роль тут відіграє цілеспрямоване використання можливостей акордеона, доповнене спеціальним мікрофонним озвученням інструмента. Таке підсилення дає змогу темброво виокремити басову партію, виконувану одним акордеоном, і надати їй звучання самостійної басової лінії, що за своєю функцією наближається до партії бас-гітари або контрабаса в сучасному ансамблевому мисленні. Унаслідок цього басова функція в ансамблі набуває чіткішої організації: замість одночасного виконання басової основи двома або трьома акордеонами, що нерідко призводило до дублювання басово-гармонічних пластів та акустичного ущільнення, вона концентрується в одній партії й набуває значення самостійної ритміко-тембрової опори. Це надає ансамблевій тканині більшої прозорості, функціональної визначеності та посилює відчуття цілісної звукової архітектоніки.

Таким чином, діяльність «Motion Trio» засвідчує не лише кількісне збагачення репертуару для акордеонного тріо, а й зміну самого уявлення про функціональні можливості цього складу. У практиці ансамблю співіснують різні типи ансамблевого мислення: гомофонна модель із виразним поділом на мелодію та акомпанемент, діалогічний принцип, наближений до логіки струнного квартету чи квінтету, модель самостійної басової лінії, а також специфічна для ансамблю система ускладненого ритміко-звукового супроводу. Саме така багатовекторність дає підстави розглядати «Motion Trio» як один із ключових чинників художнього й репертуарного утвердження акордеонного тріо як гнучкого, повноцінного та художньо самодостатнього формату.

Отже, однорідний акордеонний ансамбль у системі камерно-ансамблевого музикування постає як пізніша, але самобутня форма темброво однорідного складу, що засвоює окремі принципи історично усталених камерних моделей і реалізує їх відповідно до органологічної природи акордеона. Порівняння зі струнним квартетом, фортепіанним ансамблем і духовим квінтетом засвідчує, що однорідність у камерній традиції не зводиться до тембрової подібності інструментів, а передбачає внутрішню диференціацію партій, рольову взаємодію та особливий спосіб організації ансамблевого звучання.

Специфіка акордеонного ансамблю зумовлена поліфункціональністю інструмента, здатного поєднувати мелодичну, гармонічну, басову й темброво-регістрову функції. Саме тому різні формати однорідного акордеонного складу – дует, тріо, квартет і квінтет – формувалися нерівномірно та по-різному адаптували камерно-ансамблеві принципи. Квартет і квінтет тяжіли до струнної камерної моделі, дует увиразнював мобільність і концертність, тоді як тріо тривалий час залишалося менш репрезентативним, але функціонально перспективним форматом.

У цьому контексті особливого значення набуває діяльність «Motion Trio», яка засвідчила новий етап художнього й репертуарного осмислення акордеонного тріо. Завдяки поєднанню авторського репертуару, стабільної концертної практики, гнучкого розподілу партій, активізованої басової функції

та темброво-просторової організації звучання тріо постає як самостійна камерно-ансамблева модель, у якій поліфункціональна природа акордеона отримує цілісну художньо-виконавську реалізацію.

1.4. Модерн-акордеон як передумова формування виконавської моделі «Motion Trio»: український і польський контексти

Звернення до другої половини XX – початку XXI століття у дослідженні акордеонного мистецтва зумовлене тим, що саме в цей період відбувається якісний злам у статусі інструмента, пов’язаний із його входженням до системи сучасного академічного музичного мислення. У межах даної роботи цей процес осмислюється крізь призму концепції «модерн-баяна», розробленої І. Єргієвим. На її основі можна виокремити систему параметрів, що дозволяє зіставляти різні національні моделі розвитку акордеонного мистецтва. До них належать орієнтація на нову музику як визначальний репертуарний вектор, пов’язаний із формуванням нової звукової парадигми та темброво-сонористичного мислення, провідна роль виконавця-новатора та становлення виконавсько-композиторських тандемів як механізму продукування сучасного репертуару, переорієнтація на камерно-ансамблеві форми музикування, функціонування фестивально-конкурсної системи як інструменту інституційної легітимації [28, с. 3–5, 7–8, 33–34].

Залучення до аналізу польського та українського матеріалу зумовлене не розширенням предмета дослідження, а необхідністю побудови порівняльної моделі, що дозволяє виявити як спільні закономірності, так і специфічні форми становлення «модерн-акордеона». Особливо важливим є те, що польський і український матеріал репрезентують два відмінні культурні контексти – західноєвропейський і пострадянський – зіставлення яких дає змогу глибше осмислити як загальні тенденції модернізації інструмента, так і своєрідність їх конкретної реалізації. У такій перспективі аналіз української та польської моделей дозволяє не лише реконструювати цілісну логіку розвитку

акордеонного мистецтва в її різних історико-культурних виявах, а й пояснити передумови формування творчої моделі «Motion Trio». Остання постає як наступний етап еволюції інструментального мислення, що виростає з досягнень «модерн-акордеона», але водночас трансформує їх у постмодерному напрямі, поєднуючи академічну звукову культуру з елементами масової та розважальної музики.

Таким чином, даний розділ спрямований на виявлення історико-культурних і стильових передумов, які забезпечили можливість виникнення феномена «Motion Trio», і розглядає польський та український матеріал не як самодостатні об’єкти аналізу, а як взаємопов’язані та взаємодоповнювальні моделі, що в сукупності дозволяють повніше осмислити логіку розвитку сучасного акордеонного мистецтва. Саме тому подальший аналіз потребує звернення до глибшого історичного підґрунтя цього процесу – до етапу академізації баянно-акордеонного мистецтва як фундаментальної основи його подальшої модернізації.

Зокрема, академізацію українського баянно-акордеонного мистецтва доцільно розглядати як тривалий історичний процес, у межах якого інструмент поступово виходив за межі побутово-ужиткового, фольклорного й аматорського функціонування та набував ознак професійного академічного мистецтва.

У праці Д. Кужелева цей процес осмислюється як перехід від традиційних форм музикування до художньої системи, зорієнтованої на вимоги європейського академічного інструменталізму. Початковий етап цього руху припадає на 1950-ті – початок 1960-х років, коли в українській акордеонній творчості з’являються перші авторські твори М. Різоля, с. Чапкія, Є. Юцевича, А. Мухи. Хоча їхній доробок був переважно пов’язаний з обробками, варіаціями й фантазіями на народнопісенній основі, саме в ньому виявилася принципово нова тенденція: баянна музика починає оформлюватися як письмова композиторська практика, тобто переходить від сфери прикладного музикування до простору професійного художнього мислення [54, с. 28, 34].

Водночас академізація не означала одномоментного розриву з попередньою традицією. Акордеон ще тривалий час зберігав зв’язок із фольклорною, побутовою, аматорською та художньо-самодіяльною сферами, проте поступово вибудовував поверх них новий академічний статус. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли інституційна підтримка інструмента в системі музичної освіти, його активне впровадження в музичні школи, училища й консерваторії, а також зростання ролі концертно-виконавської практики.

Саме поєднання розвитку фахової освіти, утвердження баяна у концертно-конкурсній практиці та активізації композиторської творчості в баянному жанрі сприяло підвищенню мистецького статусу інструмента. Разом із цим змінювалися й критерії оцінювання акордеонної музики: її дедалі послідовніше почали оцінювати за рівнем художньої цінності, композиційної опрацьованості та відповідності вимогам академічної музичної культури [54, с. 28–33].

Подальший етап академізації акордеонного мистецтва, який охоплює 1960–1980-ті роки, за спостереженням Д. Кужелєва, уже чітко окреслив академічний статус інструмента у виконавстві та творчості. Упродовж цього періоду з’явився вагомий репертуарний масив концертних творів для баяна українських композиторів, а доробок К. Мяскова, В. Власова, В. Дікусарова, В. Подгорного, І. Яшкевича, Я. Лапінського засвідчив істотне розширення жанрового діапазону баянної творчості – від мініатюр до концертів, сюїт і фантазій [54, с. 57, 61].

Попри помітне розширення репертуару й зміцнення виконавського рівня, акордеонна творчість 1960–1980-х років ще не засвідчує кардинальної зміни самого типу музичного мислення. У ній, з одного боку, зберігаються ознаки попередньої стильової традиції, передусім пісенна основа та народно-образна сфера, а з іншого – активізуються процеси академізації, пов’язані з опануванням норм класичного інструменталізму, засвоєнням класико-романтичних жанрових і стильових орієнтирів та їх пристосуванням до

акордеонної творчості. З огляду на це 1960–1980-ті роки слід розглядати насамперед як етап поглиблення академізації, у межах якого сформувалися передумови подальшого стильово-естетичного оновлення [54, с. 59–61].

Водночас продовження процесу академізації в останню третину ХХ століття набуває перехідного характеру, оскільки саме в цей період у баянній творчості дедалі виразніше проявляються ознаки ускладнення музичної мови. У цьому сенсі останню третину ХХ століття доцільно розглядати як перехідний період, у межах якого модерн-баян ще не сформувався остаточно як цілісна художня система, проте вже виразно окреслилися процеси, що безпосередньо підвели до його виникнення. За спостереженням Д. Кужелева, саме в цей час розпочинається оновлення музики для баяна, яка поступово відходить від риторики традиціоналізму та стильових моделей минулого. Новаторський зсув композиторської думки дослідник пов’язує з безпрецедентним наближенням баянної творчості до рубежів модерного мистецтва, а також із широким входженням до неї сучасних ідей, нетрадиційних засобів виразності та нових композиторських технік. [54, с. 110–111]. Водночас ідеться ще не про завершений етап модерн-баяна, а про фазу активного визрівання його естетичних і мовно-стильових передумов.

Вагомим чинником цього переходу стало розширення власне інструментального ресурсу акордеона. За Д. Кужелевим, масове поширення готово-виборних багатотембрових акордеонів у 1970–1980-х роках істотно збагатило звуковиразові можливості інструмента, відкривши простір для нових фактурних і динамічно-фонічних рішень. Унаслідок цього акордеон дедалі виразніше утверджується як інструмент, здатний втілювати сучасні музичні ідеї, а його багатотембровість і сонорні можливості набувають не допоміжного, а визначального значення [54, с. 112].

Показовим прикладом оновлення музичної мови цього періоду є творчість В. Зубицького, у якій модерний тип музичного висловлювання поєднується з активним використанням фольклорного начала. Саме «Карпатську сюїту» Д. Кужелев визначає як справжнє відкриття баянної

музики 1970-х років і приклад сучасного, опосередкованого переосмислення етнічного матеріалу, що зближує її з українським неофольклоризмом. [54, с. 113–114]

Інший вектор переходу репрезентує І. Шамо, чий Концерт для баяна з симфонічним оркестром розглядається як приклад сучасного трактування концертності на засадах симфонізму й водночас як вияв необарокових рис у баянній музиці 1970–1980-х років [54, с. 212–213, 218]. Ще одну лінію стильового оновлення виявляє творчість А. Білошицького, яку Д. Кужелев пов’язує насамперед із неоромантичним типом мислення, дистанційованим від радикального авангарду; водночас у його репертуарно-стильових орієнтаціях простежуються окремі риси постмодерної багатовекторності, зокрема у відкритості до джазових елементів. [54, с. 144, 168–169].

Нарешті, у творчості В. Власова та в «Сонаті» В. Бібіка перехідна доба засвідчує подальше ускладнення мовного словника баянної музики, її стильовий плюралізм, посилення програмно-зображального начала та активніше залучення елементів сучасної музичної мови [54]

Отже, упродовж другої половини ХХ століття академізація українського акордеонного мистецтва слід розглядати як тривалий і багаторівневий історичний процес, у межах якого інструмент поступово виходив за межі побутово-фольклорного й аматорського функціонування та утверджувався в системі професійної музичної культури. Цей процес охоплював взаємопов’язані зміни в освітній, виконавській і репертуарній площинах, що в сукупності забезпечили поступове ускладнення музичної мови, розширення жанрового та звуковиразового потенціалу інструмента й його входження до ширшого простору академічного мистецтва.

Саме в межах цього процесу визрівають ті художні передумови, які згодом уможливлюють формування нового вектору розвитку акордеонного мистецтва, пов’язаного з подоланням його попереднього стильового відставання від провідних тенденцій світової музики. У праці І. Єргієва цей якісний злам осмислюється через поняття «модерн-баян», яке слід трактувати

не як умовне позначення будь-якого сучасного стану акордеонного виконавства, а як феномен вітчизняного академічного акордеонного мистецтва й водночас як вітчизняний вияв світового мистецтва «модерн-акордеона», пов’язаного з новою оригінальною музикою та новим виконавським мистецтвом [28, с. 6–8]. У цьому значенні український «модерн-баян» постає як центральне поняття авторської концептуалізації нового етапу художньо-виконавського розвитку інструмента.

У часовому вимірі І. Єргієв окреслює два історичні рівні цього явища. На світовому рівні становлення мистецтва «модерн-акордеона» він пов’язує з кінцем 1950-х – 1960-ми роками, коли творча співдружність М. Елегарда та О. Шмідта стала одним із вихідних пунктів формування нового напряму в баянно-акордеонному мистецтві [28, с. 13–14]. Натомість в українському контексті дослідник чітко локалізує «модерн-баян» у мистецькому процесі 1990-х років XX століття – початку XXI століття [28, с. 22]. Така періодизація зумовлена насамперед якісними історико-стильовими змінами, пов’язаними з входженням баяна до простору нової оригінальної музики та нового виконавського мистецтва. Отже, якщо попередній розвиток баяна був пов’язаний із його поступовим академічним утвердженням, то на межі століть відбувається його переосмислення як носія нової художньої мови, саме в цьому історичному зрізі автор і локалізує вітчизняний вияв мистецтва «модерн-баяна» [28, с. 22, 24].

Однією з визначальних рис цієї нової моделі стає орієнтація на нову музику як основний репертуарний вектор. У трактуванні І. Єргієва саме виконання авангардної класики та нової музики XX століття постає показником модернізації світової конкурсної системи й водночас засобом утвердження нових шляхів розвитку баянно-акордеонного виконавства. За таких умов акордеон набуває нового академічного статусу не через опору на вже освоєний репертуар, а через входження до простору сучасної композиторської творчості [28, с. 3–4].

У композиторській практиці цей процес виявляється багатовекторно: від авангардно-експериментальної лінії Л. Самодаєвої, К. Цепколенко та А.

Загайкевич, пов’язаної з атональністю, сонористикою, алеаторикою, електроакустичними й іншими новітніми техніками, до більш синтетичних моделей оновлення у творчості О. Щетинського й Ю. Гомельської, де сучасна музична мова не заперечує мелодичного начала, неоромантичної ліричності, темброво-сонорної організації та камерно-ансамблевого виміру матеріалу [54, с. 318, 324, 331].

Водночас, як показує Д. Кужелев, новий ступінь оновлення сучасної баянної творчості безпосередньо пов’язаний із активним освоєнням сучасних композиторських технік – додекафонії, серійності, пуантилізму, алеаторики, сонористики, а також із пошуком нових джерел звуку, пов’язаних з інструментальною винахідливістю як додатковим ресурсом звуковиразовості. [54, с. 337–338]. У цьому сенсі техніка постає не лише формальним способом організації матеріалу, а чинником нового музичного мислення і стимулом художньої ідеї: додекафонія у «Квазі-сонаті» Л. Самодаєвої, пуантилістична організація III частини «Разом» О. Щетинського та алеаторичні епізоди у «SATory» А. Карнака, «Причинні» І. Тараненка й «Infinito» В. Власова засвідчують, що сучасні композиторські техніки входять у баянну творчість уже не як зовнішнє запозичення, а як органічний засіб нової звукової виразності [54, с. 338–339].

З цією зміною безпосередньо пов’язане висунення виконавця-новатора, який у новій художній ситуації вже не обмежується функцією інтерпретатора, а виступає співтворцем сучасного звукового результату. Саме тому принципового значення набувають виконавсько-композиторські тандеми, в яких виконавський винахід у сфері акордеонного «тембро-сонору» стає стрижневим чинником композиції, а світова прем’єра перетворюється на один із головних форматів творчої реалізації «модерн-акордеоніста»; відповідно, єдність виконавсько-композиторської ініціативи постає одним із визначальних параметрів цієї концепції.

Водночас дослідження Д. Кужелева про творчий діалог композитора і виконавця дає змогу конкретизувати внутрішній механізм цієї співтворчості:

вплив виконавства на композиторську творчість особливо посилився в останні десятиліття, коли розширення інтерпретаційної виконавської парадигми наблизило «відтворювальну» функцію виконавця до рівня співтворчості з композитором, а самі баяністи-виконавці нерідко ставали джерелом нових засобів інструментальної виразності [54, с. 348–349, 353–354].

Показово, що Д. Кужелев не обмежується загальною характеристикою цього процесу, а наводить і конкретні приклади плідної творчої співпраці: І. Єргієва – з К. Цепколенко, Ю. Гомельською та Л. Самодаєвою, П. Фенюка – з П. Рунчаком, Р. Юсипея – із З. Алмаші, А. Загайкевич, В. Польовою, О. Щетинським і С. Пилютиковим, що виразно засвідчує системний, а не поодинокий характер виконавсько-композиторських тандемів у сучасній українській акордеонній музиці [54, с. 349–350].

За таких умов композиторсько-виконавська співтворчість реалізується не лише на фонічному рівні – через специфіку інструментальної природи акордеона, його темброво-артикуляційні та сонорні можливості, – а й на композиційному, де тембро-фактурні рішення стають складовою драматургії твору. Показовим виявом такої моделі в українському контексті є творча співдружність І. Єргієва й К. Цепколенко, яку сам дослідник подає як один із національних прикладів виконавсько-композиторського тандему, у якому визначальний імпульс виходить від виконавця-новатора [28, с. 4]. Паралельно з цим у мистецтві «модерн-баяна» розширюється і сама виконавська функція: баян включається в синтезовані жанри, перформативні форми, поєднання з відео, залучення голосів самих виконавців, перкусійні елементи та інші нетрадиційні засоби виразності, що засвідчує новий творчий статус виконавця у структурі сучасного твору [28, с. 52, 119].

Не менш важливою ознакою «модерн-баяна» є переорієнтація на камерно-ансамблеві форми музикування. Якщо в попередні десятиліття камерність була одним із напрямів академічного розвитку інструмента, то в концепції І. Єргієва саме новий камерно-ансамблевий жанр набуває статусу одного з ключових механізмів академічного утвердження інструмента. У цьому

контексті показовим є заснування 1994 року ансамблю «Каданс», який репрезентував новий тип камерно-ансамблевої практики, орієнтованої на сучасну музику, міжнародні конкурсні номінації та фестивальні програми нового типу.

Подальше розгортання цієї тенденції засвідчує, що баян у новітній українській композиторській практиці поступово виходить за межі традиційно усталених функцій і включається в ширше коло ансамблевих взаємодій. У концепції І. Єргієва цей процес пов'язується з активізацією співпраці виконавців із композиторами-небаяністами та з тяжінням до нових жанрових синтезів, наслідком чого стало, зокрема, утвердження «нового камерно-баянного жанру» [28, с. 4–5, 10, 52]. На рівні конкретного музичного матеріалу така тенденція виявляється у творчості Ю. Шамо, Л. Самодаєвої, К. Цепколенко, В. Польової, О. Щетинського, Ю. Гомельської та А. Загайкевич, де баян постає учасником камерно-інструментальних і вокально-інструментальних складів, а також мультимедійних та електроакустичних проєктів [54].

Показово, що до формування цього інституційного простору були безпосередньо причетні й самі композитори, залучені до процесів оновлення української музичної мови: К. Цепколенко постає як одна із засновниць і художня директорка фестивалю «Два дні і дві ночі нової музики», тоді як І. Тараненко – як засновник і генеральний директор міжнародного фестивалю-конкурсу академічної та сучасної музики «ФарбОтони». У такому ракурсі інституційне утвердження «модерн-баяна» постає не як зовнішній щодо нової музики процес, а як явище, що розгорталося в межах сучасного композиторського середовища, котре саме виробляло механізми своєї фестивальної репрезентації та професійної легітимації [54, с. 264]

Якщо фестивальний рух окреслював зовнішні механізми репрезентації та інституційної легітимації «модерн-баяна», то на рівні власне музичної мови визначальною ознакою цієї моделі постає нова звукова парадигма, пов'язана з темброво-сонористичним мисленням. У концепції І. Єргієва «модерн-баян»

характеризується формуванням нового «тембро-сонору» та системи «модерн-інтонування», що відображають перехід від традиційного сприйняття баяна до осмислення його як носія сучасної моделі музичного висловлювання [28, с. 6, 78]. За таких умов інструмент постає не як варіант усталеної народно-побутової традиції, а як повноцінний учасник сучасного академічного звукового поля, здатний реалізовувати нові принципи організації музичної тканини. У цьому контексті доречним є й спостереження А. Сташевського, який підкреслює, що у формуванні своєрідного стилю сучасної баянної музики одну з найсуттєвіших ролей відіграє чинник фактури, а найбільш яскраво інструментальна специфіка сучасного баянного висловлення виявляється у фактурних комбінаціях детермінантного типу, зумовлених конструктивною будовою клавіатур і принципами організації звукоряду [135, с. 75, 78].

У трактуванні Д. Кужелєва саме сонористичні засоби показово демонструють прагнення композиторів створити «новий звук» як самостійний виразовий засіб, рівноправний із мелодією, ритмом і гармонією. Відтак тембр у сучасній баянній музиці постає не лише виразовим, а й темоутворюючим і, нерідко, стилеутворюючим чинником. З цим пов’язане широке розмаїття прийомів звукозабарвлення – вібрато, різновидів тремоло, кластерів, нетемперованого глісандо, ефектів перкусії, «гри повітрям», «гри тембрами» тощо. Водночас посилення ролі сонорних засобів зумовлює зростання їхнього формотворчого значення, унаслідок чого сонористика починає визначати не лише колористику звучання, а й сам принцип музичного розгортання. Саме в цьому зв’язку Д. Кужелєв говорить про новий тип музичної драматургії – «темброву форму» [54, с. 340–342].

Конкретизація цієї тенденції в українській композиторській практиці засвідчує широкий спектр темброво-сонористичних рішень: від розгорнутої баянно-інструментальної сонористики В. Рунчака з нетемперованим вібрато, тремоло регістрів та ефектом просторового фонізму до нетемперованого глісандо, ковзних кластерів і «гри повітрям» у Л. Самодаєвої [54, с. 247, 260, 283]. Ця лінія продовжується у пуантилістично-сонористичному письмі

А. Сташевського, статично-медитативній образності та тембровій організації музики В. Польової та тембро-сонорному мисленні Ю. Гомельської [54, с. 292–293, 315–316, 324]. Своєю чергою, для О. Щетинського показовими є ретельно вивірена організація звукової тканини, тембру й ритму, тоді як у творчості А. Загайкевич баянне письмо розширюється завдяки електроакустичному та новітньо-технічному виміру звукової матерії [54, с. 318, 331–333].

Узагальнюючи наведені спостереження, можна стверджувати, що в цьому процесі виразно окреслюється й нова художня функція акордеона: у творчості К. Цепколенко він постає не як допоміжний елемент фактури, а як рівноправний тембровий партнер у камерному ансамблі. У такому ракурсі оновлення звукової мови означає не лише розширення виражальних засобів інструмента, а й зміну його художнього статусу в сучасній композиторській практиці [54, с. 315–316].

Отже, у трактуванні І. Єргієва український «модерн-баян» є історично конкретним явищем, що формується в Україні у 1990-ті роки XX століття – на початку XXI століття і в його праці може бути окреслене через сукупність взаємопов’язаних параметрів: орієнтації на нову музику, провідна роль виконавця-новатора, розвитку виконавсько-композиторських тандемів, переорієнтації на камерно-ансамблеві форми, опори на фестивально-конкурсну систему легітимації та становлення нової темброво-сонористичної парадигми.

У своїй сукупності ці ознаки дають підстави розглядати український «модерн-баян» не як окрему стильову тенденцію чи лише розширення репертуару, а як якісно нову модель художньо-виконавського мислення, у межах якої акордеон входить у простір сучасної академічної музики як носій нової звукової мови й нових принципів музичної організації. Водночас це явище не зводиться до одного стильового типу: воно охоплює різні форми оновлення акордеонного письма – від радикально авангардних і сонористично загострених рішень до більш синтетичних, камерно врівноважених моделей, що поєднують новітні техніки з мелодизмом, медитативністю, неофольклорними або неоромантичними тенденціями. Саме тому український «модерн-баян»

доцільно осмислювати як етап тривалого процесу академізації інструмента, на якому було подолано його попереднє стильове відставання від провідних тенденцій музики ХХ століття і відкрито можливість для повноцінної інтеграції акордеона в сучасний композиторський та виконавський процес. Саме в такому аналітичному ракурсі доцільним є подальше звернення до польського матеріалу, який дає змогу розширити порівняльну перспективу дослідження й чіткіше окреслити як спільні закономірності, так і специфічні моделі оновлення акордеонного мистецтва.

У польському контексті вихідним пунктом для такого зіставлення є процес академізації інструмента, що розгортається у післявоєнний період і визначає базові умови його входження до професійної музичної культури. Цей процес пов’язаний із поступовою зміною функціонального статусу акордеона, формуванням репертуарної бази та його інституційним закріпленням.

У першій половині ХХ століття акордеон у Польщі функціонує переважно в межах ужиткового музикування, виконуючи акомпануючу та розважальну роль. Репертуар формується на основі танцювальних жанрів – польок, обереків, куяв’яків, вальсів – і здебільшого створюється самими виконавцями, що зумовлює його переважно функціональне призначення та обмежує художній потенціал інструмента [243, с. 7; 230, с. 5–6]. Відсутність розвиненої системи професійної освіти та оригінального академічного репертуару закріплює його поза межами інституціоналізованої академічної практики [208, с. 67].

Після 1945 року розпочинається процес інституціоналізації інструмента, пов’язаний із його включенням до системи музичної освіти. У 1950-х роках акордеон вводиться до музичних шкіл I ступеня, а з 1959 року – і до шкіл II ступеня, що створює передумови для формування виконавської школи та розвитку професійного репертуару [243, с. 7]. Водночас саме освітня інтеграція стає ключовим механізмом зміни культурного статусу інструмента [208, с. 67].

Одним із перших свідчень переходу до академічного рівня є поява оригінальної літератури концертного типу. Зокрема, «Sonatina»

Ч. Ґрудзінського (1955) розглядається як один із перших польських творів, що засвідчує вихід акордеона за межі суто ужиткового функціонування [243, с. 7–8; 208, с. 67]. Однак формування репертуару відбувається поступово: у 1960-х роках з'являються окремі композиції, зокрема «Suite» А. Мітші (1961) та ранні твори Б. К. Пшибильського, які розширюють технічно-художні можливості інструмента, але ще не формують цілісної системи [208, с. 67–68].

Паралельно відбувається удосконалення конструкції акордеона, що сприяє розширенню його тембрового й технічного потенціалу та відкриває можливості для складніших форм музичного мислення [182]. Це, своєю чергою, позначається і на ансамблевій практиці, де інструмент поступово набуває самостійної ролі у фактурній організації твору [230, с. 9–10]. Водночас наприкінці 1950-х років фіксується і зародження практики співпраці між виконавцями та композиторами, що сприяє появі нового репертуару [243, с. 8]. Таким чином, у 1950–1960-х роках у Польщі формується базова інфраструктура акордеонного мистецтва як академічної системи – освітня, репертуарна та органологічна.

Якісний злам у розвитку польського акордеонного мистецтва намічається у 1970–1980-х роках, коли накопичені в попередній період освітні, репертуарні та органологічні передумови починають трансформуватися у нові художні стратегії. Якщо етап 1950–1960-х років був пов'язаний із входженням інструмента до системи професійної освіти та формуванням базової виконавської інфраструктури, то від початку 1970-х років відбувається перехід до зміни самої природи музичного мислення. [243, с. 24–25]. Саме цей етап постає переломним, оскільки знаменує якісно новий рівень академізації акордеона, на якому оновлення музичного мислення супроводжується формуванням нових принципів звукової організації.

Центральною фігурою цього процесу виступає А. Кшановський, чия поява на початку 1970-х років визначається як поворотний момент у розвитку польської акордеонної літератури [243, с. 8]. Його творчість формує якісно новий тип письма, орієнтований на сучасні тенденції польської музики, що

послідовно розгортається у корпусі творів 1970-х років – від «Сонати» (1972) і Першого етюду (1973) до «Концерту» (1981) [243, с. 21–23].

У цих композиціях акордеон уперше постає як інструмент темброво-фактурного моделювання, що виходить за межі традиційної мелодико-гармонічної логіки. Характер цієї трансформації визначається зміщенням уваги з гармонічно-мелодичних параметрів на категорії тембру, фактури та артикуляції. Композиторські пошуки спрямовуються на оновлення звукової мови інструмента через використання вібрато, тремоло, регістрових контрастів, крайніх діапазонів, кластерів і глісандо, що означає поступовий відхід від попередньої традиції та формування нової звукової якості [243, с. 25].

Водночас цей злам має не індивідуальний, а системний характер. Поряд із А. Кшановським нові принципи письма розвивають Б. К. Пшибильський, К. Ольчак та Б. Довлаш. У творах Б. К. Пшибильського («Zmienność», 1970; «Asteroidy», 1978) простежується інтеграція сучасних композиторських технік у акордеонну музику, тоді як К. Ольчак у композиціях «Manualiter» (1977) та «Fantasmagorie» (1978) вводить ударні та шумові ефекти, переосмислюючи інструмент як джерело нетрадиційного звуку [243, с. 21–22, 25–26]. Показово, що важливу роль у цьому процесі відігравали саме композитори-акордеоністи, у творчості яких поєднувався виконавський і композиторський досвід; це дає підстави розглядати трансформацію польського акордеонного мистецтва 1970–1980-х років як таку, що визрівала значною мірою зсередини самого акордеонного середовища.

Зміна музичної мови супроводжується також поступовим розширенням технічного словника інструмента та переходом до експериментальних форм звукової організації. Акцент переноситься на тембр, динаміку, регістрові контрасти і шумові ефекти, що формує новий тип звукового мислення, у якому звук постає як самостійний матеріал композиції [243, с. 24–26]. У ширшому контексті ці процеси співвідносяться з розвитком сонористичного мислення та експериментальної музики, хоча у 1970-х роках вони ще не набувають системного характеру [182].

Механізм цього зламу визначається взаємодією кількох чинників: активністю композиторів-акордеоністів, технічним розвитком інструмента, зростанням ролі виконавця як носія нових звукових можливостей, а також поступовим включенням акордеона у фестивальне середовище сучасної музики [243, с. 8–9]. Таким чином, 1970–1980-ті роки у польському акордеонному мистецтві слід трактувати як фазу стильового зламу, у якій нова музична мова інструмента перебуває у стані становлення і співіснує з попередньою традицією. Цей етап характеризується відкритістю та нестійкістю процесів, однак саме він визначає напрям подальшого розвитку, у межах якого в наступному десятилітті відбудеться їхня систематизація та інституційне закріплення.

У польському акордеонному мистецтві саме 1980-ті роки можна розглядати як той хронологічний рубіж, від якого доцільно говорити про сформовану модель «модерн-акордеона» в аналітичному співвідношенні з матрицею І. Єргієва. Хоча окремі передумови цього процесу визріли раніше, зокрема у творчості А. Кшановського, саме від 1980-х років акордеон остаточно входить у поле нової музики, долаючи попереднє стильове «запізнення» щодо провідних тенденцій польської композиторської практики. У цей час різко зростає кількість нових творів, а сучасний репертуар набуває статусу одного з провідних напрямів розвитку інструмента.

Показово, що, за спостереженням Е. Росінської, активне зацікавлення акордеоністів найновішою музикою є специфічною рисою саме акордеонного кола, а нові твори починають визначати ідентичність інструмента як художнього явища. У такому контексті польський акордеон перестає бути лише носієм уже сформованих виконавських моделей і стає середовищем продукування актуальної музичної мови [243, с. 5, 10, 19–21].

Однією з визначальних ознак цього процесу є провідна роль виконавця-новатора. Для польського акордеонного середовища характерним виявляється не лише поєднання ролей виконавця і композитора, а й значно ширше явище, коли саме виконавець стає ініціатором нових творів, посередником між

інструментом і композитором та співтворцем нового репертуару [243, с. 5, 12; 182]. У польському контексті центральною фігурою такого типу є З. Козлік, на рахунку якого близько сімдесяти прем'єр сучасних творів; його діяльність охоплює як ініціювання нових композицій, так і їх фестивальну присутність, тобто фактичне введення акордеонної музики в актуальний музичний обіг. [243, с. 12–13]. Не менш показовою є постать Я. Патера, чия співпраця з К. Швайґером, К. Пизиком, А. Завадською-Ґолош та М. Длуґош демонструє, що виконавець у межах польського «модерн-акордеона» перестає бути лише інтерпретатором готового тексту, натомість стає активним чинником розширення самого поля акордеонної творчості [243, с. 13].

Аналогічний механізм простежується у випадку Е. Богуславського: за Й. Пічурою, безпосереднє ознайомлення композитора з технічними й ансамблевими можливостями інструмента через виконавця спричинило якісну зміну його ставлення до акордеона і в короткий час привело до створення дев'ятнадцяти творів різних жанрів. Отже, у польській моделі «модерн-акордеона» виконавець виступає не допоміжною, а однією з провідних фігур [231, с. 102]. Звідси безпосередньо випливає значення виконавсько-композиторських тандемів як механізму продукування сучасного репертуару. Упродовж 1980-х років у Польщі формується мережа стабільних творчих зв'язків, у межах яких контакт з виконавцем забезпечує не разову, а тривалу присутність акордеона у творчості композитора. Саме співпраця З. Козліка із З. Барґельським, с. Морито, З. Вішнєвським та іншими авторами стала механізмом формування сталого інтересу до інструмента, а не епізодичного звернення до нього [243, с. 13].

У статті З. Козліка про творчість З. Баргельського цей тип взаємодії показаний особливо виразно: співпраця охоплювала не лише виконання творів, а й розмови, листування, спільні репетиції, підготовку видань і виконавські корективи, тобто формувала простір, у якому новий твір постає як результат творчого діалогу, а не одностороннього авторського акту. У ширшій перспективі, окресленій М. Домбек, саме такі тандеми виявляються одним із

ключових механізмів модернізації акордеонної літератури загалом [208, с. 67, 70–71; 182].

Не менш важливою ознакою польського «модерн-акордеона» є переорієнтація на камерно-ансамблеві форми музикування. Е. Росінська прямо фіксує, що саме від 1980-х років камерна музика стає домінуючою формою композиторського висловлювання: 118 камерних творів проти 88 сольних, причому акордеон починає поєднуватися з дедалі ширшим спектром інструментів і ансамблевих форматів – від органу, туби і контрабаса до барокового ансамблю, електроніки, синтезатора, перкусії та гітари [243, с. 6, 10].

Цю ж тенденцію наголошує і З. Козлік, підкреслюючи, що від 1980 року камерних творів постає більше, ніж сольових, тоді як раніше камерний репертуар стосувався переважно однорідних акордеонних складів [208, с. 68]. Саме камерність стає простором, у якому акордеон звільняється від усталених функцій супроводу і набуває статусу темброво гнучкого та рівноправного партнера, участь якого нерідко має формотворче значення.

У З. Баргельського, за спостереженням З. Козліка, акордеон може виступати як темброво-сонорний компонент, колористичне тло, «міст» між солістами й оркестром або інструмент із виразною тембровою пластичністю, здатний імітувати звучання інших інструментів; у Е. Богуславського він входить до ансамблю не як екзотичне доповнення, а як повноцінний носій тематичної, фактурної й колористичної функції [208, с. 69–70, 78–80; 231, с. 102–105, 107–108]. Таким чином, у польському акордеонному мистецтві цього періоду інструмент дедалі виразніше утверджується як повноцінний учасник сучасного ансамблевого мислення. Закріплення ж цього нового художнього статусу було пов’язане не лише з композиторською практикою, а й з інституційними механізмами його підтримки.

У цьому контексті функціонування польського «модерн-акордеона» було б неможливим без фестивально-конкурсної системи, яка виконувала роль інституційної легітимації. У 1980-х роках акордеонна музика регулярно

з’являється в програмах форумів сучасної музики – «Warszawska Jesień», «Musica Moderna», «Poznańska Wiosna Muzyczna», «Musica Polonica Nova», «Conversatorium» та інших, а самі фестивалі стають не лише місцем презентації, а й платформами замовлень та прем’єр [243, с. 10–11].

Водночас конкурсна система доповнює цей механізм: включення нових творів до обов’язкових програм поширює сучасний репертуар, а композиторські конкурси безпосередньо генерують нові композиції. Показовим прикладом є «Capriccioso» Е. Богуславського, введене як обов’язковий твір конкурсу С.І.А. у м. Білостоці 1986 року; в такому разі нова композиція одразу набуває статусу інституційно визнаного репертуару і водночас стає інструментом перевірки нового виконавського стандарту. [243, с. 16, 18; 231, с. 110].

Усе це супроводжується формуванням нової звукової парадигми, в якій тембр, фактура і прийоми звуковидобування набувають принципово нового значення. Найпослідовніше ця тенденція виявляється у сонористичному типі мислення, що стає однією з провідних стильових ознак польської акордеонної музики 1980-х років. Е. Росінська підкреслює, що в новій музиці акордеон постає як іще не вичерпаний звуковий ресурс, у якому визначального значення набувають тембр і звукова якість, а не тематично-мелодичний розвиток [243, с. 25].

У 1980-х роках цей імпульс переходить у ширший композиторський процес: автори, які раніше не працювали з акордеоном, починають переносити на нього власну сучасну музичну мову, тим самим розширюючи не лише технічний, а й стилістичний спектр інструмента [243, с. 10, 21, 24–25].

У межах цього стильового оновлення особливо виразно окреслюється радикально-сонористична й фактурно-експериментальна лінія, репрезентована творчістю З. Баргельського. У трактуванні З. Козліка одним із ключових образів тут постає акордеон як «інструмент-хамелеон», здатний до безперервних змін тембру, динаміки й артикуляції, до тембрового пристосування і навіть наслідування інших інструментів. Фактура

З. Баргельського ґрунтується не на традиційному мотивному розвитку, а на коротких звукових структурах, трелях, кластерних масивах, мікроструктурах і фрагментарних звукових спалахах, що створюють ефект мерехтливості та розпорошення звучання. Особливого значення набувають контрольована алеаторика, трактування паузи як повноправного елемента звукової тканини та авторська «центрова система», які в сукупності формують мікрофактурність, процесуальну драматургію, темброво-колористичне мислення й розширене розуміння виконавської техніки [208, с. 69–76; 243, с. 34–35].

Інший тип цього стильового оновлення репрезентує передусім творчість Е. Богуславського. На відміну від радикально-сонористичної та фактурно-експериментальної моделі З. Баргельського, новизна тут пов’язана не з максимальною експансією нетрадиційних ефектів, а з органічним перенесенням уже сформованого сучасного композиторського мислення на акордеонний ґрунт.

Й. Пічура підкреслює, що музична мова Е. Богуславського спирається на вільне використання дванадцятитонової хроматики, контрольовану алеаторику, відкриті форми, багатошаровість фактури та еволюційний розвиток форми, тоді як темброва варіативність, регістрові зміни і динамічні градації формують виважену колористику звучання. Водночас композитор свідомо уникає надлишкової акумуляції кластерів, глісандо, перкусійних ефектів і неконтрольованої алеаторики, що надає його музиці рис композиційної дисципліни, формальної продуманості та тембрової врівноваженості [231, с. 101–102, 109, 115].

У ширшому стильовому зрізі польський «модерн-акордеон» 1980-х років і наступних десятиліть не зводиться винятково до сонористики. Е. Росінська вказує на поступовий перехід від радикального сонористичного пошуку до синтетичної фази, в якій нові техніки поєднуються з поверненням мелодики, краси звуку, співзвуччя і фрази [243, с. 28]. Це зумовлює активізацію полістильових тенденцій і міжстильових взаємодій: середньовічні моделі у «Conductus» С. Морито, джазові елементи у творчості Б. Преча та Б. Довлаша,

звернення до «абсолютної тональності» у Я. Рабінського, модерне переосмислення фольклору в «Sonet o Tatrach» Л. Зелінської та новаторська гармонічно-фактурна робота з народним матеріалом у творах А. Кшановського засвідчують, що польський «модерн-акордеон» формується як відкрита стильова система, позначена рисами постмодерної множинності [243, с. 28, 33–34].

Важливою складовою цього процесу стає й електроакустичний вимір: уже в 1980-х роках акордеон входить у сферу електроакустичної музики, зокрема через «Mitclan II» М. Длуґош, а також через твори з використанням магнітної стрічки, електроніки реального часу та комп’ютера. У теоретичному плані М. Домбек наголошує, що саме багатство технічних і виразових засобів акордеона робить його особливо придатним до сонористичних, електроакустичних і концептуальних моделей письма. У цьому сенсі польський «модерн-акордеон» виявляється не лише національним варіантом акордеонної модернізації, а й частиною ширшого європейського руху, у якому тембр, фактура, простір, електроніка і нові способи звуковидобування стають рівноправними компонентами композиційного мислення [243, с. 13–14, 39–42; 182].

Таким чином, польський «модерн-акордеон» 1980-х років і початку XXI століття постає як цілісна, але внутрішньо диференційована модель оновленого акордеонного мистецтва. Її становлення визначається системною орієнтацією на нову музику, вирішальною роллю виконавця-новатора, формуванням сталих виконавсько-композиторських тандемів, переорієнтацією на камерно-ансамблеві форми, функціонуванням фестивально-конкурсної системи як механізму легітимації та утвердженням нової звукової парадигми, пов’язаної з темброво-сонористичним мисленням, розширенням звуковиражальних можливостей інструмента й оновленням принципів організації музичного матеріалу. Водночас польський «модерн-акордеон» не обмежується радикальною сонористикою, а охоплює також полістильові, фольклорно переосмислені, міжжанрові та електроакустичні тенденції.

Порівняльний аналіз української та польської моделей розвитку баянно-акордеонного мистецтва дає підстави стверджувати, що в обох випадках простежуються ті самі базові історичні етапи: академізація інструмента, перехідний період стильового зламу та формування модерн-акордеона / модерн-баяна як нової художньо-виконавської моделі. Водночас ці процеси реалізуються в різний час і з різною інтенсивністю. І в Україні, і в Польщі акордеонна музика тривалий час виявляла певне стилістичне «запізнення» щодо провідних тенденцій світової музики, однак у польському середовищі подолання цього запізнення відбулося раніше, тоді як в українському воно припало переважно на 1990-ті роки [73, с. 288]. Така різниця може бути пояснена не лише внутрішньомузичними чинниками, а й відмінними соціокультурними умовами входження інструмента в простір нової музики. Якщо в польському середовищі модернізація акордеонного репертуару активізувалася раніше й відбувалася в контексті ширшої інтеграції інструмента до сучасної академічної музики, то український «модерн-баян», за І. Єргієвим, формується вже в ситуації суспільно-культурного перелому 1990-х років. Дослідник пов’язує цей процес із новими історичними обставинами після 1991 року, формуванням незалежної держави, демократизацією суспільства та курсом на євроінтеграцію [28, с. 22–23].

Показово, що перехідний період стильового зламу в обох національних моделях пов’язаний передусім із діяльністю композиторів-акордеоністів, які поєднували виконавське знання інструмента з професійною композиторською освітою. Саме вони першими почали переводити баянно-акордеонну музику від академізованої, але ще традиційної моделі письма до нових принципів звукової організації. У польському випадку цю роль особливо виразно відіграли А. Кшановський і Б. Довлаш, З. Козлік, Б. К. Пшибильський в українському – В. Зубицький, В. Рунчак, В. Власов та ін.

Водночас сформований етап модерн-акордеона в обох країнах уже не обмежувався внутрішнім акордеонним середовищем: одним із його вирішальних чинників стало входження в акордеонну сферу композиторів поза

межами власне виконавського кола, які переносили на інструмент сучасні техніки, нове композиційне мислення і ширші стильові моделі. Саме тому модерн-акордеон / модерн-баян слід пов’язувати не лише з внутрішнім розвитком інструмента, а й з його відкритістю до ширшого поля нової музики.

На цьому тлі принципово важливим є те, що в Польщі вже від 1980-х років модерн-акордеон постає як сформована модель, а в подальшому розвитку виявляє тенденцію не лише до сонористичного й авангардного розширення, а й до повернення мелодики, краси звучання, співзвуччя та стильової синтетичності.

Саме в такому історико-естетичному середовищі 1996 року виникає «Motion Trio». Тому цей ансамбль доцільно розглядати не як випадкове явище, а як постмодерний результат польської моделі модерн-акордеона: він спирається на технічні, темброві й фактурні відкриття модерного етапу, але переосмислює їх уже в іншій естетиці – не авангардно-радикальній, а постмодерній, заснованій на балансі високого і низького мистецтва, комунікативності, сценічності та новому типі художньої цілісності.

Отже, зіставлення української та польської моделей дає змогу виявити не лише їхню структурну спорідненість, а й принципову відмінність історичного темпу та стильової динаміки. Саме ця відмінність пояснює, чому «Motion Trio» виникає в польському середовищі як явище постмодерного синтезу, тоді як в українському контексті на той час пріоритетним залишається сам процес розбудови модерн-баяна. Таким чином, польська модель виявляється не просто ближчою до головного об’єкта дослідження, а безпосереднім культурно-історичним ґрунтом, на якому стало можливим формування виконавської моделі «Motion Trio».

Висновки до Розділу 1

Проведене узагальнення теоретико-методологічних та історичних засад дало змогу сформувати цілісне наукове підґрунтя для аналізу однорідного акордеонного ансамблю як явища сучасного камерного музикування. Вихідною

засадою визначено міждисциплінарний характер теми, що зумовлює поєднання музикознавчих підходів із понятійним апаратом теорії медіазвуку та практик організації акустичного середовища. Саме така методологічна оптика є необхідною для подальшого осмислення творчості «Motion Trio» крізь призму саунд-дизайнерського мислення. Відтак окреслено систему ключових категорій і аналітичних рамок, які надалі функціонують як інструменти інтерпретації досліджуваного матеріалу.

Принциповим результатом здійсненого узагальнення є уточнення категорії камерності: вона осмислюється не лише як ознака малого складу, а як історично змінний спосіб ансамблевого мислення, що реалізується через внутрішню форму камерності – виконавську взаємодію, рольову рівновагу, жанрово-семантичну організацію та художню якість спільного звучання. У цій теоретичній рамці однорідний акордеонний ансамбль постає як особлива модель темброво-однорідного камерного складу, специфіка якої визначається поліфункціональною природою акордеона. На відміну від ансамблів, де рольова диференціація значною мірою задана різною регістрово-тембровою природою інструментів, в акордеонному складі її необхідно свідомо вибудовувати всередині спорідненого тембрового поля – через розподіл мелодичних, гармонічних, басових, ритмічних і фактурних функцій, регістрово-тембровий баланс та контроль звукової щільності.

Осмислення сучасного функціонування однорідного акордеонного ансамблю потребувало спеціальної джерелознавчої оптики, зумовленої проєктністю значної частини ансамблевих ініціатив і нерівномірністю їхньої публічної репрезентації. З цієї позиції обґрунтовано необхідність поєднання різних типів джерел для формування репрезентативної картини сучасних ансамблевих практик: матеріалів міжнародних конкурсів, профільних медіа, офіційних ресурсів колективів, а також емпіричних свідчень. Такий підхід дозволяє розглядати однорідний акордеонний ансамбль не лише як історико-репертуарне явище, а як динамічну виконавську практику, що функціонує в

конкурсному, фестивальному, навчальному й професійно-концертному середовищі.

Еволюція однорідного акордеонного ансамблю засвідчує поступове зміщення від квартетно-квінтетних моделей, які на етапі академізації значною мірою наслідували авторитетні жанрові зразки струнного камерного ансамблю, до компактніших і органологічно виправданих форм. Квартет і квінтет відіграли важливу роль у професіоналізації акордеонного ансамблевого виконавства, однак поліфункціональна природа акордеона з часом виявила потребу в гнучкіших складах, здатних уникати надмірного дублювання фактурних, гармонічних і басових ліній. Попри існування квартетів і квінтетів та їхню роль у професіоналізації однорідного акордеонного ансамблю, репертуарна статистика й сучасна виконавська практика підтверджують, що дует і тріо поступово вирівнюються з більшими складами за інтенсивністю функціонування та репрезентують найбільш характерний для акордеона тип ансамблевої організації. У цих форматах мобільність поєднується з високим рівнем координації, чіткішим розподілом функцій і органологічно виправданою звуковою компактністю.

Водночас акордеонне тріо постає як одна з найбільш перспективних і органологічно виправданих моделей однорідного акордеонного ансамблю. Зберігаючи камерну компактність, воно відкриває ширші можливості для поліфункціонального розподілу партій, багатошарового фактурного мислення та нового бачення ансамблевої організації звучання. У цьому сенсі приклад «Motion Trio» слугує вагомою підставою для аналітичної оцінки тріо як самодостатнього формату сучасного акордеонного ансамблевого мистецтва.

Порівняльний розгляд українського й польського акордеонного мистецтва крізь концепт модерн-баяна / модерн-акордеона дав змогу окреслити цілісну картину модернізації інструмента у двох передових культурних центрах, один із яких тяжіє до західноєвропейської моделі розвитку, а інший формується в умовах пострадянської професійної системи. Обидві моделі засвідчують спільні процеси: академізацію акордеона, орієнтацію на нову

музику, зростання ролі виконавця-новатора, розвиток композиторсько-виконавських тандемів, посилення камерно-ансамблевого напряму та формування нової темброво-сонористичної парадигми. Водночас українська траєкторія пов’язана переважно з пострадянською інституційною системою, високою виконавською школою та пізнішим оформленням модерн-баяна в 1990-х роках, тоді як польська модель раніше інтегрує акордеон у європейський простір нової музики, камерного експерименту, фестивальної репрезентації та стильового синтезу. Саме в цьому польському середовищі поява «Motion Trio» постає як закономірний наслідок модерн-акордеонного процесу: ансамбль спирається на технічні, темброві й фактурні здобутки попереднього етапу, але переосмислює їх у постмодерній, комунікативно відкритій і цілісній ансамблевій моделі.

РОЗДІЛ 2.
ТВОРЧІСТЬ «MOTION TRIO» ЯК АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО АКОРДЕОННОГО АНСАМБЛЮ

2.1. Формування творчого феномена «Motion Trio»: джерелознавчо-аналітична реконструкція (зовнішня рецепція та автоінтерпретація)

У центрі дослідження перебуває польський акордеонний ансамбль «Motion Trio», заснований у 1996 році Янушем Войтаровичем. До складу колективу входять Януш Войтарович (Janusz Wojtarowicz), Павел Баранек (Paweł Baranek) і Марцін Галажин (Marcin Gałażyn) [220]. Ансамбль у сучасному музикознавчому та критичному дискурсі постає як один із ключових чинників оновлення акордеонного ансамблевого виконавства та розширення акустичних можливостей інструмента. У наукових, енциклопедичних і медійних джерелах колектив репрезентується як явище європейської та світової сцени, що трансформує усталені уявлення про функції акордеона в академічній, джазовій і популярній музиці.

Осмислення цього феномена потребує звернення до комплексу різнотипних матеріалів, у яких діяльність ансамблю постає в різних формах відображення – від авторської рефлексії до критичного та медійного осмислення. У цьому контексті джерельна база розглядається не як допоміжний матеріал, а як інструмент аналітичної реконструкції, що дозволяє виявити логіку формування, структурну організацію та специфіку функціонування «Motion Trio» в різних культурних контекстах.

Принципового значення набуває розмежування двох рівнів репрезентації ансамблю – автоінтерпретації (внутрішнього виміру, сформованого самими учасниками колективу) та зовнішньої рецепції (критичного й медійного осмислення його діяльності). Їх зіставлення дозволяє уточнити характер художньої самоідентифікації ансамблю та простежити механізми формування його публічного образу й інституційної легітимації.

З огляду на відсутність узагальнювального джерела, що системно репрезентувало б діяльність ансамблю, дослідження ґрунтується на реконструктивному підході, заснованому на зіставленні різнотипних джерел як взаємодоповнювальних складових цілісної картини творчого феномена «Motion Trio».

Підрозділ спрямований на аналітичну реконструкцію творчого феномена «Motion Trio», що здійснюється через джерелознавчий аналіз залученого корпусу матеріалів з урахуванням їхньої автоінтерпретаційної та рецептивної природи. При цьому аналітичний компонент підрозділу обмежується рівнем реконструкції та систематизації даних і не передбачає детального розгляду композиційних прийомів і авторської техніки, що становлять предмет наступного підрозділу дослідження.

У структурі джерельного корпусу особливе місце займають матеріали автоінтерпретаційного характеру, які дозволяють реконструювати внутрішню логіку формування творчого феномена ансамблю. До цього типу джерел належать інтерв’ю з учасниками колективу, оприлюднені в радійних, телевізійних та інтернет-медіа, у яких фактографічні відомості поєднуються з авторською рефлексією щодо принципів ансамблевого мислення, репертуарних стратегій і виконавської практики. У таких матеріалах історія «Motion Trio» постає не у формі суто хронологічного викладу, а як наратив самоопису, що дає змогу простежити внутрішню логіку становлення тріо та еволюцію його художньої ідентичності.

Показовим прикладом медійної автоінтерпретації з виразним біографічним акцентом є інтерв’ю Я. Войтаровича для видання «Gazeta Krakowska», у якому засновник ансамблю деталізує ранній етап становлення «Motion Trio». У розмові окреслюється перехід від початкового формату «EMotion Trio» до стабільного складу тріо, простежуються умови формування репертуару, перші міжнародні контакти та ключові події професіоналізації ансамблю (зокрема участь у конкурсах і фестивалях).

Водночас інтерв’ю фіксує авторське бачення внутрішньої періодизації творчого шляху, принципову відмову від жорсткої стильової ідентифікації та усвідомлення ансамблю як автономного художнього проєкту. Такі матеріали є цінними для біографічної реконструкції, оскільки поєднують фактографічну інформацію з рефлексією лідера колективу щодо мотивацій, стратегічних рішень і змін художньої парадигми [257].

У телевізійних інтерв’ю Я. Войтарович акцентує психологічні та комунікативні передумови створення «Motion Trio», пов’язуючи виникнення ансамблю з досвідом родинного акордеонного тріо та з усвідомленим переходом від сольної моделі музикування до колективної форми [197].

Натомість в інтернет-інтерв’ю, опублікованому на офіційному сайті ансамблю, біографічна оптика розширюється за рахунок авторської рефлексії щодо етапних подій творчого шляху «Motion Trio» (конкурсні перемоги, участь у міжнародних фестивалях, гастрольна діяльність, співпраця з відомими композиторами та диригентами), а також осмислення ролі «класичної» лінії як чинника виконавської дисципліни й професійного смирення інтерпретатора [261].

Окрему групу в корпусі джерел автоінтерпретації становлять інтерв’ю та медіависловлювання рефлексивного характеру, у яких Я. Войтарович фокусується не на зовнішній хронології подій, а на етичних, естетичних і професійних засадах виконавської практики – відповідальності за звукову форму, інтимності камерного звучання, покорі авторському матеріалу та принциповій відмові від маніпулятивної експресії. У таких висловлюваннях автоінтерпретація «Motion Trio» постає як усвідомлена художня позиція, що визначає ставлення ансамблю до репертуару, форми, ансамблевої ієрархії та меж виконавської свободи, а не лише як наратив професійного становлення [262].

У цьому контексті особливого значення набуває авторське інтерв’ю, здійснене у форматі усної розмови зі звукозаписом, яке, на відміну від медійних інтерв’ю, орієнтованих на широку аудиторію, цілеспрямовано структуроване навколо проблематики дослідження – формування акордеонного тріо як

повноцінного камерного формату, принципів роботи з формою, звуковими ефектами та внутрішньої логіки ансамблевого мислення. Такий матеріал дозволяє не лише поглибити реконструкцію внутрішньої періодизації розвитку «Motion Trio», а й співвіднести авторське бачення художньої еволюції ансамблю з його зовнішньою рецепцією, розглядаючи інтерв'ю як повноцінне джерело автоінтерпретації, релевантне для подальшого аналізу авторської техніки та виконавської моделі колективу (див. додаток В).

Важливим джерелом ранньої міжнародної автоінтерпретації, репрезентованої через англомовний медійний канал, є інтерв'ю Януша Войтаровича, опубліковане в газеті «The Krakow Post», де ретроспективно осмислюється участь ансамблю в гала-концерті Міжнародного конкурсу сучасної камерної музики та здобуття Grand Prix у 2000 році. У матеріалі біографічний виклад поєднано з програмними міркуваннями автора щодо трансформації образу акордеона в сучасній культурі, розширення його акустичних можливостей та утвердження акордеонного тріо як повноцінної камерної формації, співмірної зі струнним квартетом або камерним оркестром. Інтерв'ю фіксує принципові для реконструкції раннього періоду установки: осмислення вуличної гри як чинника професійної витривалості та відповідальності за якість звуку, а також уявлення про тривалий шлях від конкурсного визнання до професійної стабілізації. Відтак матеріал має значну джерелознавчу цінність, оскільки дозволяє простежити ранній етап самоідентифікації «Motion Trio» та формування світоглядних і естетичних засад подальшої художньої автономії ансамблю [193].

Окремий різновид джерел автоінтерпретації становлять інтерв'ю, оприлюднені в регіональній та загальнонаціональній пресі, де біографічна фактографія поєднується зі світоглядною позицією лідера ансамблю. У матеріалі регіонального польського видання «Gazeta Krakowska», приуроченому до 15-річчя «Motion Trio», біографічний наратив доповнено розгорнутими коментарями Я. Войтаровича щодо принципової відмови від індустріальних механізмів просування, культу медійної впізнаваності та

комерціалізації мистецької діяльності. У висловлюваннях автора простежується модель автономного професійного розвитку, що формується не через публічний успіх і медійну впізнаваність, а через тривалу виконавську працю, автономію художніх рішень та внутрішню етичну послідовність. Особливо показовими є міркування про досвід вуличного музикування, який інтерпретується як фундамент професійної витривалості, відповідальності за якість звуку та здатності до безпосередньої комунікації з аудиторією [224].

Отже, розглянуті інтерв'ю формують внутрішній рівень конструювання образу ансамблю, у якому провідну роль відіграє позиція його лідера. Водночас для об'єктивної реконструкції історії колективу необхідним є критичне зіставлення цього авторського наративу із зовнішніми критичними оцінками, рецензіями та аналітичними публікаціями, що репрезентують рецептивний вимір існування «Motion Trio».

На відміну від автоінтерпретаційних джерел, журналістсько-критичні та публіцистичні матеріали репрезентують зовнішню рецепцію творчості ансамблю, формуючи уявлення про його публічний образ і місце в культурному просторі. Важливим джерельним осередком таких матеріалів є розділ «Pressfolio» на офіційному сайті «Motion Trio», де зібрано пресові відгуки, рецензії та публікації про ансамбль. У межах дослідження цей розділ розглядається не лише як інформаційний ресурс, а і як архів зовнішньої рецепції, відібраної та впорядкованої самим колективом.

Поряд із медійними інтерв'ю вони відіграють важливу роль у реконструкції творчого феномена «Motion Trio», поєднуючи фактографічний опис із аналітичною оцінкою. Такі публікації пропонують розширену перспективу осмислення діяльності ансамблю, фіксуючи не лише хронологію подій, а й механізми інституційного визнання, культурні контексти функціонування та стратегії публічної самопрезентації колективу.

У цьому контексті окрему групу становлять розгорнуті журналістські портрети та аналітичні матеріали, у яких історія становлення «Motion Trio» поєднується з критичною оцінкою та інституційним контекстом, що включає

участь ансамблю у фестивальному русі, конкурсній практиці та його функціонування в академічному й концертному середовищі. Показовим у цьому сенсі є публіцистично-критичний текст В. Крупінського, де ансамбль репрезентується як виняткове явище світової сцени, а водночас простежуються етапи його розвитку, масштаби міжнародної діяльності та еволюція художньої стратегії. Такі матеріали виконують функцію узагальнювального «публічного портрета» ансамблю, поєднуючи зовнішню оцінку з елементами авто інтерпретації [210, с. 84–86].

Вищим рівнем осмислення є науково-публіцистичні праці, у яких діяльність ансамблю розглядається в ширшому контексті трансформації сучасної акордеонної культури. У монографії А. Адамовича-Кашуби «Con fisarmonica» «Motion Trio» інтерпретується як репрезентант нового покоління професійно освічених акордеоністів, що здобули міжнародне визнання на перетині академічної, альтернативної та популярної музичних сфер. Автор наголошує на поєднанні власного авторського репертуару з адаптаціями знакових творів польської музики кінця XX століття, а також підкреслює масштабність міжнародної концертної діяльності ансамблю, що засвідчує його інтеграцію у світовий простір сучасної камерної музики [165, с. 45].

Поряд із науково-публіцистичним осмисленням, у журналістській критиці ансамбль послідовно репрезентується як модерний камерний формат**,** що дистанціюється від стереотипних уявлень про акордеон як інструмент фольклорно-салонної сфери. Зокрема, у брюссельській рецензії наголошується на його ролі як носія сучасної польської культурної ідентичності та ефективного інструмента культурної дипломатії [221].

Водночас у німецькомовній рецепції «Motion Trio» постає як експериментальний акустичний проєкт, що формує нову звукову мову акордеона. Підкреслюється здатність ансамблю до створення багатошарової тембрової палітри без застосування електронних засобів, а також близькість його естетики до мінімалістичних і репетитивних структур [222].

Важливим виміром публічного образу ансамблю є його включеність у міжнародний професійний діалог. У матеріалах, присвячених співпраці з британським композитором Майклом Найманом, підкреслюється здатність «Motion Trio» розширювати тембровий потенціал акордеона та формувати «театр звуків», що виходить за межі традиційного виконавського формату [236].

Символічне підтвердження зміни статусу інструмента в академічному середовищі фіксується у публікації диригента і композитора Є. Максимюка, який трактує творчість «Motion Trio» як чинник «відродження» акордеона в сучасному музичному просторі [213].

Окремий напрям репрезентації пов’язаний із міжнародними культурними проєктами, зокрема з участю ансамблю у фестивалі польського кіно «Kinoteka» в Лондоні, що засвідчує його транскультурну активність і функціонування як суб’єкта міжнародної культурної комунікації [204].

Зіставлення автоінтерпретаційного та рецептивного корпусів дає змогу виявити принципову різницю у фокусі джерел. Якщо зовнішня рецепція формує публічний образ ансамблю як визнаного явища сучасної музичної культури, то автоінтерпретація окреслює внутрішню модель його художньої самоідентифікації, засновану на категоріях професійної автономії, колективної відповідальності та етичної саморегуляції.

Водночас обидві перспективи не перебувають у конфлікті, а взаємодоповнюють одна одну: зовнішня рецепція фіксує масштаби діяльності, географію та статусні маркери, тоді як автоінтерпретація пояснює внутрішню логіку прийнятих стратегічних рішень. У результаті постає цілісна модель художнього феномена, в якій інституційна легітимація та внутрішня концептуальна послідовність функціонують як взаємозалежні механізми професійного існування ансамблю «Motion Trio».

Якщо медійні та критичні публікації формують інтерпретаційне поле репрезентації ансамблю, то офіційні інтернет-ресурси й афішно-програмні матеріали виконують іншу функцію – вони забезпечують фактографічну фіксацію та систематизацію творчої діяльності. Саме ці джерела дозволяють

реконструювати хронологічний, географічний і репертуарний контур функціонування ансамблю поза межами публіцистичної оцінки.

Центральне місце серед інтернет-ресурсів посідає офіційний сайт ансамблю «Motion Trio», який функціонує як динамічний каталог концертної діяльності, проєктів і дискографії та водночас як інструмент офіційної самопрезентації. Особливо важливою для дослідження є секція концертного календаря, що містить структурований перелік подій і дає змогу уточнювати хронологію та географію виступів.

Не менш значущим є блок проєктів, у якому подано опис основних програм ансамблю. Окремі сторінки, присвячені репертуару й самоопису колективу, конкретизують його типологічні характеристики та репертуарні пріоритети. Мультимедійні підрозділи з відеофрагментами концертів і фотоматеріалами забезпечують додатковий контекст для аналізу сценічного іміджу та еволюції концертних форматів. Таким чином, матеріали офіційного сайту та пов’язаних із ним джерел формують основу для реконструкції концертної діяльності ансамблю, дозволяючи перейти від інтерпретаційного опису до аналізу його реальних практик функціонування [220].

Концертна діяльність ансамблю «Motion Trio» є центральним механізмом втілення його художньої концепції та водночас найоб’ємнішим фактографічним контуром творчої біографії. Поза чисто хронологічним виміром концертні практики репрезентують художні орієнтири колективу, які включають камерні формати, фестивальні серії, тематичні проєкти та співпрацю з інструментальними партнерами (симфонічними й камерними колективами) у різних культурних контекстах.

Такі концерти відображають не лише широку географію виступів у Польщі та за її межами, але й різноманітність форматів, що варіюють від традиційних камерних концертів до міждисциплінарних музичних подій.

На підставі зіставлення даних офіційних каталогів, біографічних нарисів і медійної рецепції в джерелах простежується можливість умовної періодизації концертної практики ансамблю. Періодизацію можна здійснити, спираючись на

зміни географії гастролей, інституційного статусу ансамблю та форматів концертних програм.

З огляду на це, можна умовно виокремити кілька етапів розвитку концертної практики ансамблю, пов’язаних зі змінами географії гастролей, інституційного статусу та форматної структури програм. На початковому етапі відбувається формування репертуарної моделі та концертної стратегії. Наступний етап позначений розширенням міжнародної гастрольної діяльності та участю у провідних фестивалях. Подальший розвиток пов’язаний із закріпленням ансамблю в академічному та філармонійному середовищі. На зрілому етапі концертна практика набуває багатолінійного характеру, поєднуючи камерні, філармонічні, міждисциплінарні та спеціальні програмні формати [206].

Якщо періодизація дозволяє окреслити динаміку розвитку концертної практики ансамблю «Motion Trio», то аналіз концертно-проєктних форматів унаочнює її структурну організацію. Такі формати, зафіксовані в офіційній самопрезентації ансамблю та підтверджені медійними матеріалами, дають змогу здійснити типологічний поділ його концертних стратегій за принципом поєднання складу виконавців, типу репертуару.

У цьому контексті доцільно розрізняти авторські акустичні програми, формати з розширеним складом – оркестром або хором, класично-інтерпретаційні лінії – транскрипції та перекладення, а також міжмедійні й колабораційні проєкти. Зокрема, в офіційній самопрезентації ансамблю простежується розмежування репертуарних ліній «Motion Trio Original» і «Motion Trio Classic», що відображає базові моделі його авторської та інтерпретаційної практики [220]. Зазначені типи не утворюють жорстко ізольованих категорій, а функціонують як взаємопов’язані моделі, у межах яких ансамбль варіює форми виконавської взаємодії, репертуар і сценічну презентацію.

У цьому контексті міжмедійні та колабораційні формати набувають вигляду окремих проєктів – концептуально оформлених програм, у яких

поєднуються музичні, візуальні та перформативні компоненти. Конкретизація цих стратегій простежується у проєктній діяльності ансамблю, що включає, зокрема, концертно-проєкційний формат «Silent Movie project», пов’язаний із живим музичним супроводом німого кіно, проєкт «Sroka in Motion», у якому музика «Motion Trio» поєднується з візуалізаціями на основі живопису Я. Сроки, а також співпрацю з композиторами і виконавцями різних жанрових середовищ [220]. Реалізація цих моделей відбувається в різних інституційних контекстах, серед яких особливу роль відіграють фестивальні платформи як простір їхньої презентації та рецепції.

Систематизація фестивальних виступів ансамблю «Motion Trio» на основі даних офіційного сайту дає змогу окреслити широку географію та жанрову диференціацію його діяльності. Зокрема, ансамбль бере участь як в академічних форумах сучасної музики («La Folle Journée», «International Accordion Week»), так і в джазових та мультижанрових подіях (Lagoa Jazz Festival), а також у спеціалізованих тематичних платформах, пов’язаних із кіно та міжжанровими форматами («Silent Cinema Festival»), і акордеонних фестивалях («Cracow Accordion Festival») [206]. Географія його фестивальної та концертної діяльності охоплює 42 країни на шести континентах, що підтверджує інтегрованість ансамблю у глобальний музичний простір [220].

Показово, що у зовнішній рецепції (зокрема, на платформі Culture.pl) серед ключових подій фігурують також такі міжнародні фестивалі, як «Montreal Jazz Festival», «Gaudeamus Festival», «Reykjavik Arts Festival», «Festival d’Île de France» та інші, що додатково підтверджує включеність ансамблю до провідних європейських і світових музичних контекстів [223].

Узагальнюючи наведені дані, фестивальна присутність ансамблю засвідчує його функціонування в мультидоменному середовищі, де ті самі програми можуть бути інтерпретовані в різних жанрових і стильових контекстах; водночас фестивалі виступають інституційними вузлами, що забезпечують легітимацію ансамблю в різних сегментах музичного поля. Саме через фестивальні мережі формується інтернаціональний контур діяльності

«Motion Trio», який документується як у календарі офіційного сайту, так і в узагальнених біографічних наративах.

У джерелознавчому вимірі цей пласт матеріалу репрезентує передусім перформативний аспект діяльності ансамблю, зафіксований у програмах, афішах і медійних описах. Водночас його повноцінне аналітичне осмислення потребує залучення іншого типу джерел – дискографії як форми стабілізації та концептуалізації репертуарних практик, у якій концертний досвід набуває фіксованого художнього втілення.

Дискографія розглядається як джерело реконструкції репертуарної та концептуальної еволюції ансамблю, зафіксованої в офіційних каталогах і медійних матеріалах. Дискографія ансамблю «Motion Trio», представлена на офіційних ресурсах та платформі Bandcamp, формує важливий масив для відстеження взаємозв'язку «альбом – рік – концептуальний контекст» і дозволяє реконструювати еволюцію репертуарних ліній колективу [219; 220; 233].

У структурі дискографії ансамблю «Motion Trio» простежуються принаймні три взаємопов'язані напрями. Перший – авторська лінія, що репрезентує оригінальні композиції та авторські програми, які формують ядро художнього мислення ансамблю («Pictures from the Street», «Play Station», «Metropolis», «Accordion Stories, Live in Vienna: Sacrum & Profanum»). Другий – інтерпретаційна (класична) лінія, пов'язана з транскрипціями та перекладеннями творів композиторів академічної традиції, що набувають концептуального оформлення у вигляді цілісних програм («Night & Dreams», «Chopin, Brahms and Liszt and…, Polonium, Mussorgsky» / «Prokofiev» / «Shostakovich» / Khachaturian). Третій напрям становлять колабораційні та міжжанрові проєкти, що включають співпрацю з іншими композиторами та виконавськими колективами й нерідко мають виразно концептуальний характер («Michael Nyman & Motion Trio», «City of Harmony», «Nic się nie stało», «P75») [233].

Альбоми ансамблю не існують ізольовано від концертної практики: авторські програми стимулюють формування камерних акустичних концертних проєктів, класичні транскрипції підсилюють освітньо-класичні серії, а

колаборaційні роботи інтегруються у міжмедійні та фестивальні формати. Таке поєднання дискографічних і концертних даних дозволяє простежити не лише хронологію творчого шляху, але й логіку художньої еволюції, що поєднує камерну інтимність із масштабними міждисциплінарними виступами.

Водночас міжнародна присутність альбомів, особливо через цифрові платформи та медіа-публікації, підкреслює зовнішню рецепцію ансамблю і формування його публічного образу на глобальній сцені. Дискографія демонструє трансформацію художньої концепції «Motion Trio», орієнтовану на експресивну роботу зі звуком, новаторські формати виконання та синтез камерного та великого концертного досвіду, підтверджуючи тісний зв’язок внутрішньої концепції ансамблю з його публічною і міжнародною репутацією [223; 233].

Важливим доповненням до аналізу зовнішньої рецепції є корпус нагород ансамблю «Motion Trio», зафіксований на офіційних ресурсах. Їхня типологія засвідчує багатовекторну інституційну легітимацію колективу: від перемог у конкурсах сучасної академічної музики (зокрема, Grand Prix Міжнародного конкурсу ім. К. Пендерецького) та відзнак у сфері сучасної композиції і виконавства до нагород музичної індустрії, медійних премій і відзнак у галузі кіно музики [227].

У цьому контексті нагороди функціонують не лише як маркери успіху, а як індикатори включення ансамблю в різні сегменти культурного поля, підтверджуючи його здатність бути інтерпретованим у межах академічної, популярної та міжжанрової музичної практики. Таким чином, нагородна історія «Motion Trio» доповнює картину його фестивальної присутності та дискографії, фіксуючи механізми зовнішнього визнання та формування публічного статусу ансамблю [227].

Узагальнений аналіз джерельного корпусу дозволяє констатувати, що аналітична реконструкція творчого феномена ансамблю «Motion Trio» потребує комплексного поєднання внутрішньої та зовнішньої перспектив. Інтерв’ю та авторські висловлювання учасників ансамблю формують внутрішній рівень

розуміння процесу художньої самоідентифікації, розкривають логіку репертуарного розвитку, принципи ансамблевого мислення, етичні та професійні установки виконавців. Зовнішня рецепція, представлена журналістсько-критичними матеріалами, аналітичними публікаціями, рецензіями та міжнародними оглядами, окреслює публічний образ колективу, його інституційну легітимацію, культурну значущість і вплив на сучасну камерно-ансамблеву практику, що додатково підтверджується його фестивальною присутністю та корпусом професійних відзнак.

Фактографічні джерела – офіційні сайти, афішно-програмні матеріали та аудіовізуальні записи – забезпечують хронологічну, географічну та репертуарну систематизацію діяльності ансамблю «Motion Trio», дозволяючи поєднати фактографічні дані з аналізом концертних і дискографічних стратегій. Концертна практика ансамблю постає як динамічна структура, що охоплює камерні, філармонічні, концептуально-розширені та колаборaційні формати, а дискографія відображає еволюцію його репертуарних і концептуальних ліній.

Зіставлення внутрішньої та зовнішньої перспектив, а також інтеграція фактографічних матеріалів дозволяють сформувати цілісну модель художнього феномена «Motion Trio», у якій інституційна легітимація та концептуальна послідовність постають як взаємозалежні механізми його функціонування. Такий підхід створює підґрунтя для подальшого аналізу авторської техніки, виконавської моделі та музично-концептуальної еволюції ансамблю.

2.2. Композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» у формуванні авторської моделі акордеонного ансамблю

У межах цього підрозділу поняття «композиційно-виконавські прийоми» розглядається як сукупність повторюваних способів організації музичного матеріалу, що у творчості «Motion Trio» поєднують принципи авторського письма й ансамблевого виконання. Оскільки колектив функціонує як авторсько-виконавська формація, його музична мова формується не лише через

композиційну структуру творів, а й через їхню виконавську реалізацію в умовах однорідного акордеонного ансамблю. Цю аналітичну позицію підтверджує й автоінтерпретація ансамблю: Я. Войтарович наголошує, що значна частина музики для акордеона створюється саме виконавцями, які знають інструмент «зсередини», а композитор, працюючи з акордеоном, має враховувати його технічні, акустичні та регістрові можливості (див. Додаток Б). Саме тому аналіз цих прийомів дає змогу виявити, як у практиці ансамблю поступово окреслюється його авторська модель.

Вихідною передумовою цієї моделі є сам формат тріо акустичних акордеонів, який у «Motion Trio» зазнає суттєвого переосмислення. Завдяки інноваційному трактуванню інструмента творчість ансамблю виходить за межі усталених жанрово-стильових координат акордеонної музики. Авторський репертуар колективу не зводиться ані до французької мюзетної естетики, асоційованої з творчістю Р. Гальяно, ані до танго-орієнтованих композиційних моделей А. П’яццолли, ані до виконавсько-джазової акордеонної традиції Арта Ван Дамма. В авторському репертуарі ансамблю ці стильові орієнтири не набувають визначального значення: тут майже не простежуються властиві їм інтонаційні звороти, ритмічні формули та жанрові принципи. Натомість визначальною стає орієнтація на своєрідний «техно-підхід», перенесений у сферу акустичного ансамблевого виконання [75, с. 211].

Першим важливим проявом такого підходу в авторській музиці «Motion Trio» є репетитивна організація матеріалу. Аналіз композиційно-виконавських прийомів ансамблю дає підстави стверджувати, що репетитивні механізми та засади мінімалістичного мислення функціонують у його доробку не як поодинокий стилістичний ефект, а як одна з базових стратегій формотворення.

Водночас саме поняття «мінімалізм» потребує обережного вживання, оскільки воно не зводиться до єдиної техніки чи вузько окресленої естетики, а охоплює широкий спектр різновидів і процедур роботи з обмеженим музичним матеріалом. Як наголошує Т. Джонсон, «ідея мінімалізму значно ширша, ніж

більшість людей усвідомлює…»; дослідник трактує його як поле різних практик оперування «обмеженим матеріалом» [200, с. 5].

У такій теоретичній перспективі мінімалістичні прийоми в музиці «Motion Trio» доцільно трактувати не як маркер окремого стилю, а як систему конкретних композиційно-виконавських рішень: репетитивності, циклічної організації коротких ритміко-інтонаційних формул, або патернів, а також свідомого спрощення гармонічної складності на користь метроритмічної конструкції. У багатьох творах ансамблю повторювані фігури утворюють ритміко-басову основу, близьку до функцій електронної танцювальної музики, поверх якої розгортаються мелодичні лінії та темброво-фактурні трансформації. Характерно, що репетитивність у «Motion Trio» часто не замикається в медитативній статиці: навпаки, вона стає чинником подієвого розвитку, пов’язаного з нарощенням або розрідженням фактури, зміною функцій патерна – від провідної лінії до супровідної функції, монтажним зіставленням контрастних епізодів, а також включенням імітаційних та звуконаслідувальних ефектів, що відсилають до звучання електронної та клубної музики. Отже, у творчості ансамблю повтор постає не як чинник статичності, а як засіб метроритмічної організації та поступового драматургічного розвитку.

Для точнішої характеристики репетитивності у творчості «Motion Trio» важливо врахувати типологічну неоднорідність мінімалізму. Як зазначає Т. Джонсон, мінімалістські твори можуть охоплювати широкий «стильовий діапазон» і демонструвати «різноманіття можливих підходів» до роботи з повтором, тривалими звучностями й поступовими змінами [200, с. 176]. Якщо зіставляти означений спосіб використання репетитивності в «Motion Trio» з усталеними моделями мінімалістичного мислення, то він виявляється ближчим до моторно-процесуального різновиду, у якому повтор не лише підтримує метроритмічну сталість, а й забезпечує поступове фактурне та драматургічне розгортання музичного матеріалу. Саме в цьому сенсі важливою є позиція М. Наймана, який виокремлює «процеси повторення» як тривалі повтори, що

стають засобом породження музичного руху, зокрема у процесуальній музиці С. Райха та творах Т. Райлі [228, с. 8].

Ще одним показовим проявом мінімалістичної організації матеріалу в авторській музиці «Motion Trio» є петлеподібна організація звукового процесу – тривале утримання або циклічне відтворення одного звукового елемента чи короткої фактурної фігури, що впродовж твору виконує функцію стабільної атмосферної опори й водночас організаційного каркаса. За своєю естетичною спрямованістю такі повторювані звукові моделі наближаються до логіки ембієнт-музики, яку Е. Тамм окреслює не лише як стильове поняття, а як ширший композиційний підхід і особливий режим слухацького сприйняття [253, с. 129]. У цьому контексті принциповою є ідея музики як частини звукового середовища: у наведеному Е. Таммом висловлюванні Б. Іно описує досвід «нового способу слухання» – як сприйняття музики поряд із «кольором світла» і «звуком дощу» [253, с. 130].

Відповідно, ембієнтний принцип організації звучання не нав’язує слухачеві єдиної траєкторії сприйняття, а створює умови для різних рівнів слухацької уваги. Програмною в цьому сенсі є наведена Е. Таммом теза Б. Іно про те, що ембієнт-музика має враховувати «багато рівнів слухацької уваги», не нав’язуючи жодного з них як обов’язковий [253, с. 132]. Із цією установкою узгоджуються й типові ознаки ембієнтного мислення, які виокремлює Е. Тамм: підтримання цілісної атмосфери, форма без виразного тематико-драматургічного розвитку, повторювані звукові події або цикли, зосередження на кількох сталих параметрах звучання та фактура, що вибудовується через нашарування звукових пластів [253, с. 129].

У творчості «Motion Trio» відповідні принципи найвиразніше проявляються у композиціях «Lighthouse», «Moonspace», «Silence», де повторюваність обраного звукового елемента стає не лише фактурним прийомом, а й способом організації часової тривалості та конструювання акустичного простору. У цих творах пріоритет зміщується від тематично-мелодичного розвитку й гармонічної насиченості до роботи з фактурно-

тембровою організацією звучання та створенням відчуття акустичного простору. Ефект занурення досягається мінімізацією кількості змін, зокрема в гармонічній площині, і перенесенням виразності в мікродинаміку, темброві переливи та ледь помітні варіантні зсуви. Завдяки цьому навіть незначні модифікації на тлі стабільної звукової петлі набувають посиленого емоційно-атмосферного значення.

Водночас у межах цієї ембієнтної логіки «Motion Trio» демонструє різні способи організації звукової петлі. У «Lighthouse» на перший план виходить атмосфера як головна умова тривалого слухацького занурення, що найбільше наближає твір до ембієнтної естетики. У «Moonspace» петля набуває мелодизованого характеру: вона постає як цілісна шестизвукова лінія, що звучить майже безперервно й зазнає лише мінімальних змін, передусім у звуковисотній площині. Завдяки цьому вона працює одночасно як фонова основа і як тематичний контур. У «Silence», навпаки, петля частково прихована в циклічних патернах, а поверх неї періодично проявляється виразніший мелодичний елемент, який упродовж твору набуває різної функціональної ваги: від епізодичних проявів у середній або високій теситурі – до виразного фінального проведення в нижньому регістрі, що створює відчуття ущільненого завершення та просторової повноти. Таким чином, звукова петля в цих творах виступає не загальною ознакою стилю, а конкретним композиційно-виконавським прийомом мінімалістичного типу, через який ансамбль формує атмосферу, відчуття акустичного простору й особливий режим слухання.

Водночас композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» часто підпорядковуються програмно окресленому задуму. Назва або концепт твору виконують функцію смислового ключа, завдяки якому окремі звуково-фактурні рішення набувають значення складників певного образно-подієвого сценарію. У цьому контексті важливою є автоінтерпретація ансамблю: Я. Войтарович підкреслює значення звукових ефектів і розширених технік, зокрема кластерів, перкусійних прийомів, різних типів тремоло та специфічних артикуляційних ефектів, однак наголошує, що технічні засоби не є самоціллю, а спрямовані на

створення цілісного звукового образу й художньо переконливого звучання. Саме в цій площині особливого значення набуває розгорнута система імітаційних прийомів, у якій звуконаслідування постає не як зовнішній ефект, а як один зі стабільних принципів організації музичного матеріалу (див. Додаток Б).

Така установка може бути осмислена в ширшому контексті постмодерної культури, де особливого значення набувають інтертекстуальні зв'язки, музична цитатність і привласнення впізнаваних звукових кодів, що походять із різних музичних, медійних і позаакадемічних практик. У цьому аспекті показовою є думка Дж. Д. Крамера про те, що постмодерна музика містить цитати й посилання на музику різних традицій і культур, долає межі між «високими» й «низькими» стилями та виявляє схильність до плюралізму й еклектизму [209, с. 9–10]. Водночас явища, які дослідник окреслює як «цитату, посилання й інтертекстуальну відсилку», можуть бути осмислені також у категорії «апропріації»[3] [209, с. 205].

У випадку «Motion Trio» апропріація реалізується не через цифрове семплювання, а через його умовний акустичний відповідник – перестворення впізнаваних звукових ефектів засобами трьох акордеонів. Тому покликання на Дж. Д. Крамера тут доцільне не як пряме джерело аналізу ансамблю, а як ширший інтерпретаційний контекст: його теза про постмодерну музику як сферу, де технологія впливає на саме виробництво й сутність музики, дає змогу точніше окреслити специфіку «Motion Trio» – авторсько-виконавської формації, що переносить у сферу акустичного звучання ефекти, асоційовані з електронно-орієнтованими аудіопрактиками [209, с. 10; 74, с. 259–264].

Ця апропріативно-імітаційна логіка конкретизується у творах «Motion Trio» через акустичне моделювання впізнаваних звукових кодів. Так, у композиції «Yellow Trabant – Berlin» автомобільні сигнали стають опорними маркерами «дорожньої» атмосфери й вуличного гамору, формуючи звукову

[3] У цьому дослідженні термін «апропріація» вживається як відповідник англійського *appropriation*. Дж. Д. Крамер пов'язує це поняття з постмодерними практиками цитування, посилання та інтертекстуальної відсилки, розглядаючи їх у контексті художнього привласнення / переосмислення вже наявного музичного матеріалу [209, с. 204–205].

«сценографію» руху та міської метушні. У творі «Train to Heaven» імітаційна логіка виявляється вже на початку композиції, де сигнальні звуки моделюють акустичну ситуацію вокзального простору. Вони не відтворюють безпосередньо голос диктора, однак створюють передумову для його уявної присутності, апелюючи до слухового досвіду. Надалі розгортається тривала модель «руху потяга», що охоплює майже всю форму композиції: від старту з поступовим ущільненням моторики й прискоренням темпу до фінальної «зупинки», реалізованої як контрольоване уповільнення аж до повного згасання руху.

В іншому ракурсі працює «Happy Band», де імітація переноситься у площину наслідування гітарної акомпануючої формули типу «бас – приглушений акордовий удар». В акордеонному звучанні цей ефект виникає завдяки поєднанню басової лінії з шумовим прийомом глісандо, за якого клавіші або кнопки не натискаються до повного звуковидобування. У результаті замість чіткої послідовності тонів утворюється шурхотливо-перкусивний жест, близький до гітарного приглушеного удару по струнах. Складність такого прийому полягає в одночасному поєднанні ведення міха, виконання басової лінії в лівій руці та створення шумового ефекту в партії правої руки. Отже, акордеон імітує не стільки конкретний тембр гітари, скільки сам тип моторно-ритмічної акомпануючої основи.

У низці творів імітація набуває статусу провідного композиційно-виконавського принципу, який організовує не лише звучання, а й «подієву» драматургію. Зокрема, у «You Dance» ансамбль акустично переосмислює ознаки диско-атмосфери: відтворюються характерні ритмічні фігурації та темброві ефекти, зокрема октавний хід у басовій партії, стилізуються жести, подібні до скретчу, – короткі зворотно-поступальні рухи, що імітують маніпуляції ді-джея з платівкою; а чіткі метроритмічні удари долонею по розтягнутому міху формують перкусивно-басову опору диско-пульсу. Показово, що тут імітаційність працює не як декоративна вставка, а як спосіб перенесення в акустичний ансамблевий формат логіки електронної

танцювальної музики – зі стійкою пульсацією, повторюваними ритмічними формулами та виразною бітовою організацією.

Найбільш драматургічно розгорнутий тип імітаційної образності репрезентує «Sounds of War», який доцільно трактувати як музичну оповідь із виразним подієвим сюжетом. Серед ключових прийомів – використання повітряного клапана, що створює відчуття спустошеного простору: вітру, порожнечі, атмосфери зруйнованих будівель. На цьому тлі виникає ефект автоматної черги, досягнутий швидким перемиканням регістрів, що імітує серію пострілів. Розподіл цього прийому між учасниками ансамблю підсилює просторовий вимір звучання й породжує ефект «перехресного» вогню. Додатково застосовуються імітації гелікоптера через тремоло міха й гулу винищувачів через нетемпероване глісандо; поряд із цим відтворюються утруднене дихання під час авіанальоту та «дзвін у вухах» як наслідок звукового шоку від вибухової хвилі. Усі ці елементи формують не ілюстрацію «звуків війни» як таких, а цілісний звуковий та драматургічний образ травматичного досвіду, що вибудовується через поєднання шумів середовища, сигналів небезпеки та граничних станів слухового сприйняття.

Ще один вектор імітаційності демонструє твір «Game over», побудований як послідовність хаотичних сигналів, сирен і коротких звукових «знаків», що відтворюють характерні звукові ознаки відеогри жанру шутера. Драматургія твору вибудовується через імітацію запуску гри, поступове наростання напруги впродовж умовного «ігрового процесу» та кульмінаційний перелом, пов’язаний із поразкою персонажа. Фінальна голосова репліка «Game over» (Кінець гри) увиразнює провал місії та раптовий обрив події.

Вагомий пласт імітаційних практик у «Motion Trio» становить відтворення ударно-перкусивного звучання засобами акордеона. Воно може з’являтися як локальний шумовий ефект, зокрема в «Game 4 – Helicopter», або виконувати функцію повноцінного ритмічного супроводу, наближеного до структур ударної установки в естрадно-джазовій музиці, як у творі «Lullaby» К. Комеди та Прелюдія № 4 мі мінор, ор. 28 Ф. Шопена. Важливо, що

перкусивні прийоми, пов’язані з ударами по міху чи корпусу інструмента, у «Motion Trio» не обмежуються функцією зовнішнього виконавського ефекту. Вони переосмислюються як композиційно-виконавський ресурс, що працює на жанрову імітацію, акустичне відтворення впізнаваних ритмічних і тембрових моделей та організацію драматургічного розвитку твору

Найвиразнішим різновидом імітації ударної установки в практиці «Motion Trio» є відтворення звучання бас-барабана, або, за виконавською термінологією, «бас-бочки». Особливо показово цей прийом використано у творі «You Dance», де він формує ударно-басову опору диско-пульсу. Ефект досягається завдяки специфічній виконавській дії: міх інструмента попередньо розтягується й утримується на певній відстані між правою та лівою частинами корпусу, після чого по його центральній ділянці виконуються ритмічні удари долонею правої руки. Унаслідок цього акордеон набуває функції не лише мелодико-гармонічного інструмента, а й акустичного замінника ударної установки, здатного забезпечувати стійку бітову пульсацію.

Коло імітаційних прийомів у творчості «Motion Trio» не вичерпується наведеними прикладами. В інших творах ансамблю простежується акустичне відтворення різних жанрових, тембрових, електронних і просторових моделей звучання. Так, у «Scotsman» імітаційна логіка пов’язана з наслідуванням волинки. У творах «UFO» та «Game 7 – Speed» на перший план виходять ефекти, які за своїм звучанням нагадують насамперед практику експериментального електронного звучання. Окремо слід відзначити використання в авторських творах ансамблю короткі звукові фрагменти, які в акустичному виконанні наближаються до логіки семплів сучасної електронної музики. Водночас окремий тип тембрової імітації репрезентує «Sunrise Dance», де східний колорит посилюється завдяки неповному натисканню регістрових перемикачів, що змінює темброву якість звучання. Натомість у «Libertyn» імітаційність пов’язана не з наслідуванням конкретного інструмента чи жанру, а зі створенням ефекту відлуння або реверберації через динамічну перекличку між учасниками ансамблю. У сукупності ці приклади засвідчують, що

імітаційність у «Motion Trio» функціонує як розгалужений композиційно-виконавський принцип, спрямований на розширення тембрових, ритмічних і просторових можливостей однорідного акордеонного тріо.

Одним із важливих принципів композиційно-виконавського мислення «Motion Trio» є полістилістичність, у межах якої в одному творі можуть співіснувати елементи академічної музики, джазу, авангарду, року, електронно-орієнтованих практик, а також етнічного колориту. Це узгоджується з автоінтерпретацією ансамблю: Я. Войтарович зазначає, що стиль «Motion Trio» складно окреслити в межах однієї категорії, оскільки він формується на перетині академічної традиції, сучасної музики та елементів популярної культури; при цьому класична освіта учасників не заперечує, а навпаки уможливлює свідомий вихід за межі суто академічного виконавства (див. Додаток Б).

У ширшому культурному контексті така багатошаровість узгоджується з логікою постмодерного мислення, для якого характерні стильове змішування, плюралізм і різнорідність художніх мов. Зокрема, Ю. Каплієнко-Ілюк підкреслює, що друга половина XX століття позначена «синтетичним стильовим змішуванням, плюралізмом, різнобарвністю», що проявляється й у полістилістиці [38, с. 11–12]. Водночас теоретично важливою є позиція Дж. Д. Крамера, який серед ознак постмодерної музики виокремлює проблематизацію меж між “високими” й “низькими” стилями, елітарними й популярними цінностями, а також плюралізм та еклектизм [209, с. 9–10]. Саме тому авторський доробок «Motion Trio» доцільно описувати не як належність до одного «чистого» стилю, а як полістилістичну організацію, у якій різнорідні стильові пласти поєднуються в межах цілісної авторської концепції.

На рівні музичної мови полістилістика ансамблю виявляється не лише в жанрових алюзіях, а й у гармонічній, тембровій та фактурній організації. Поряд із академічними гармонічними моделями помітні гармонічно спрощені й функціонально виразні послідовності, характерні для поп, диско й рокової стилістики. Водночас тембровий спектр колективу нерідко спрямований на

акустичне відтворення електронно-орієнтованого звучання через сонористичні ефекти та розширені прийоми гри. Важливо, що в такій естетиці змішування вирішальним стає не механічне поєднання різнорідних елементів, а організаційна роль метроритму: чітка пульсація та структурована моторика часто виконують функцію опорного каркаса, на який нашаровуються різні стильові пласти.

Показовими є випадки монтажного поєднання стильових пластів у переосмисленні відомого музичного матеріалу, коли ліричний тематизм поєднується з повноцінним ударно-ритмічним супроводом, зокрема у «Lullaby», або коли на романтичну фактуру накладається ритмічна модель боса-нови, як в аранжуванні Прелюдія № 4 мі мінор, ор. 28 Ф. Шопена. Такі рішення безпосередньо пов’язані з інструментальним складом колективу: один акордеон може перебирати на себе перкусивно-ритмічну функцію, тоді як два інші забезпечують основний виклад музичного матеріалу – ритміко-гармонічну основу, акордовий супровід або мелодичну лінію. Завдяки цьому полістилістичність у «Motion Trio» постає не як механічне поєднання різних стильових ознак, а як один із принципів формування авторської моделі акордеонного тріо, у якій пошук нового звучання здійснюється через постмодерне співіснування різнорідних стильових пластів.

Отже, композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» визначають авторський стиль ансамблю не як сукупність окремих ефектів, а як спосіб організації цілісного музичного процесу. Це узгоджується з автоінтерпретацією ансамблю: Я. Войтарович підкреслює, що звукові ефекти й розширені техніки у творчості «Motion Trio» не є самоціллю, а спрямовані на створення цілісного звукового образу та художньо переконливого звучання (див. Додаток Б). Мінімалістсько-репетитивні конструкції часто виконують роль первинної ритміко-басової основи: вони задають пульсацію, організовують поступове розгортання музичного часу і створюють каркас, поверх якого нашаровуються мелодичні лінії, імітаційні та звуконаслідувальні елементи, темброві трансформації й полістилістичні нашарування. Перкусивні прийоми та

ускладнені акомпануючі формули розширюють традиційне розуміння функцій акордеона: два інструменти нерідко формують складний метроритмічний малюнок, тоді як третій виконує мелодичну лінію. Завдяки цьому в межах однорідного складу виникає внутрішньо-рольова трансформація, за якої акордеонне тріо функціонує не як просте поєднання трьох однакових інструментів, а як багаторівнева ансамблева структура. Важливо, що ця модель вибудовується у постмодерній площині співіснування «високого» й «низького»: академічна виконавська основа поєднується з ритмікою електронної танцювальної музики, жанровими кодами масової культури та переосмисленням класичного матеріалу. Об'єднавчим чинником цього процесу стає програмність: образний задум або подієва логіка твору підпорядковують різні прийоми єдиному драматургічному розгортанню. Саме тому авторська модель «Motion Trio» формується через взаємодію мінімалістичної організації часу, імітаційно-перкусивного розширення звучання, полістилістичного мислення, постмодерного зближення академічного й позаакадемічного та програмної цілісності форми.

2.3. Методико-виконавський аналіз творчості «Motion Trio»

Якщо в попередньому підрозділі композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» були розглянуті як чинники формування авторської моделі ансамблю, то в цьому підрозділі увагу зосереджено на їхній методико-виконавській реалізації. Такий підхід дає змогу перейти від характеристики музичної мови ансамблю до аналізу конкретних виконавських механізмів, через які ця мова втілюється у практиці гри.

Методико-виконавський аналіз у цьому підрозділі не вибудовується за принципом послідовного розгляду окремих творів. Натомість композиції «Motion Trio» залучаються як аналітичні приклади, що дають змогу виявити дію ширших композиційно-виконавських принципів. До них належать мінімалістичні способи організації музичного матеріалу – репетитивність,

моторика та петльове розгортання матеріалу, а також імітаційність, перкусивне розширення акордеонної техніки, полістилістичність виконавського мислення**,** рольова диференціація трьох партій і програмно-драматургічна організація музичного процесу. Така побудова дозволяє уникнути фрагментарного опису окремих композицій і зосередити увагу на сталих механізмах ансамблевого мислення колективу.

У цьому контексті методико-виконавський аспект розглядається не як допоміжний рівень аналізу, а як один із ключових чинників формування авторської моделі «Motion Trio». Адже технічні засоби у практиці ансамблю не зводяться до зовнішніх ефектів або демонстрації віртуозності. Вони безпосередньо беруть участь у створенні тембру, фактури, просторового відчуття, ритмічної пульсації та образно-драматургічного розвитку. Саме тому аналіз виконавських механізмів дає змогу точніше зрозуміти, яким чином однорідне акордеонне тріо в діяльності «Motion Trio» перетворюється на багаторівневу камерно-ансамблеву структуру з внутрішньою функціональною диференціацією.

Одним із провідних методико-виконавських проявів авторської моделі «Motion Trio» є мінімалістичні способи організації музичного матеріалу, що ґрунтується на тривалому повторенні коротких ритміко-інтонаційних формул, остинатних фігур, акордових блоків або пульсації басової лінії. Якщо в композиційному аспекті репетитивність постає як спосіб організації музичного часу, то у виконавському плані вона вимагає особливого типу ансамблевої дисципліни: стабільності темпу, артикуляційної узгодженості, міхового контролю, точності вертикалі та здатності тривалий час утримувати єдиний ритмічний імпульс. У цьому сенсі повтор у творчості «Motion Trio» не є нейтральним фоном або механічним дублюванням матеріалу. Він стає виконавською основою, навколо якої вибудовується фактура, розподіляються функції між партіями й формується загальна драматургічна напруга.

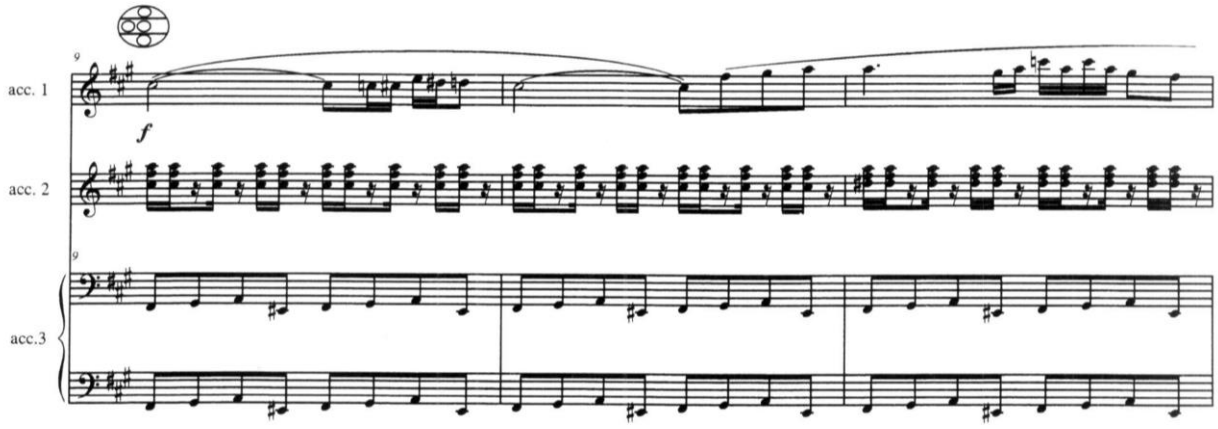
Репетитивна моторика в ансамблевій практиці колективу безпосередньо пов’язана з «техно-підходом», окресленим у попередньому підрозділі. Йдеться

не про пряме наслідування електронної музики, а про перенесення її організаційних принципів у сферу акустичного акордеонного тріо. Повторювані формули виконують роль своєрідного акустичного лупу або секвенсорного шару: вони задають стабільну пульсацію, формують ритміко-басову основу й створюють передумову для поступового нашарування інших фактурних елементів. Водночас, на відміну від електронного треку, де повтор може бути технічно запрограмованим, у «Motion Trio» його сталість досягається живою виконавською координацією. Саме тому мінімалістично-репетитивна логіка тут набуває не лише композиційного, а й методико-виконавського значення.

Показовим прикладом енергійно-моторного типу репетитивності є твір «Pageant» Я. Войтаровича. Початок твору з темповою позначкою ♩ = 130 і ремаркою *feroce* формує образ напруженого, стрімкого й агресивно спрямованого руху. Уже з перших тактів партія третього акордеона бере на себе функцію ритміко-басового фундаменту: нижній голос забезпечує безперервний рух, а права рука підтримує фактурну щільність і створює відчуття внутрішнього механічного імпульсу. У методико-виконавському аспекті така модель потребує максимальної рівності дрібних тривалостей, стабільної темпової основи й точного контролю міху. Виконавець третьої партії фактично задає не лише метроритмічну опору, а й початковий характер твору; тому навіть незначне коливання пульсації здатне порушити цілісність ансамблевого руху.

У цьому ж творі поступове входження інших партій демонструє принцип фактурного нашарування. Другий акордеон долучається акордовими повторюваними фігурами, які не виконують традиційної акомпануючої функції, а створюють додатковий ритміко-гармонічний імпульс. Перший акордеон вступає пізніше й проводить мелодичну лінію над уже сформованою моторною основою. Виникає тришарова ансамблева конструкція: третій акордеон забезпечує басово-ритмічний фундамент, другий – акордову ритмічну опору, перший – тематично виразний верхній шар (Приклад 2.3.1). Саме в такій організації проявляється одна з характерних рис «Motion Trio»: однорідний

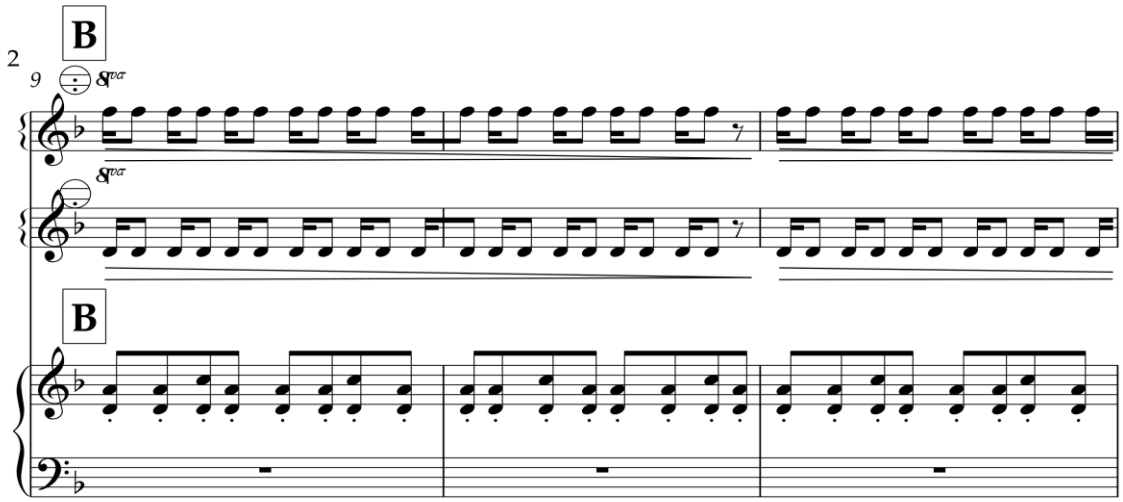
склад не зливається в єдиний тембровий масив, а функціонує як внутрішньо диференційована система виконавських ролей.

Приклад 2.3.1. Я. Войтарович «Pageant».

Методико-виконавська складність репетитивної моторики полягає в тому, що повторювані формули мають бути одночасно рівними й драматургічно спрямованими. У «Pageant» вони не повинні звучати механічно нейтрально, оскільки їхня функція полягає в накопиченні енергії та підтриманні напруження, заданого ремаркою *feroce*. Тому артикуляція другого акордеона має бути чіткою, зібраною й ритмічно пружною, але без надмірного акцентування кожного акорду. Третій акордеон потребує іншого типу контролю: рівності басового руху, уникнення випадкових динамічних провалів і безперервності пульсації. Перший акордеон, своєю чергою, має поєднати мелодичну виразність із ритмічною точністю, оскільки верхній голос не існує поза моторною основою, а виростає з неї.

Ще один різновид мінімалістично-репетитивної організації музичного матеріалу виявляється у творі «Tranceaccordion». Уже сама назва композиції вказує на зв’язок із трансовою естетикою, для якої характерні тривале утримання ритмічного імпульсу, повторюваність, поступове нашарування фактурних елементів і створення ефекту занурення в безперервний музичний процес. Початкове остинато третього акордеона виконує тут роль своєрідного акустичного секвенсора, через який реалізується петльова організація музичного матеріалу. Воно створює стабільний пульсаційний каркас, до якого

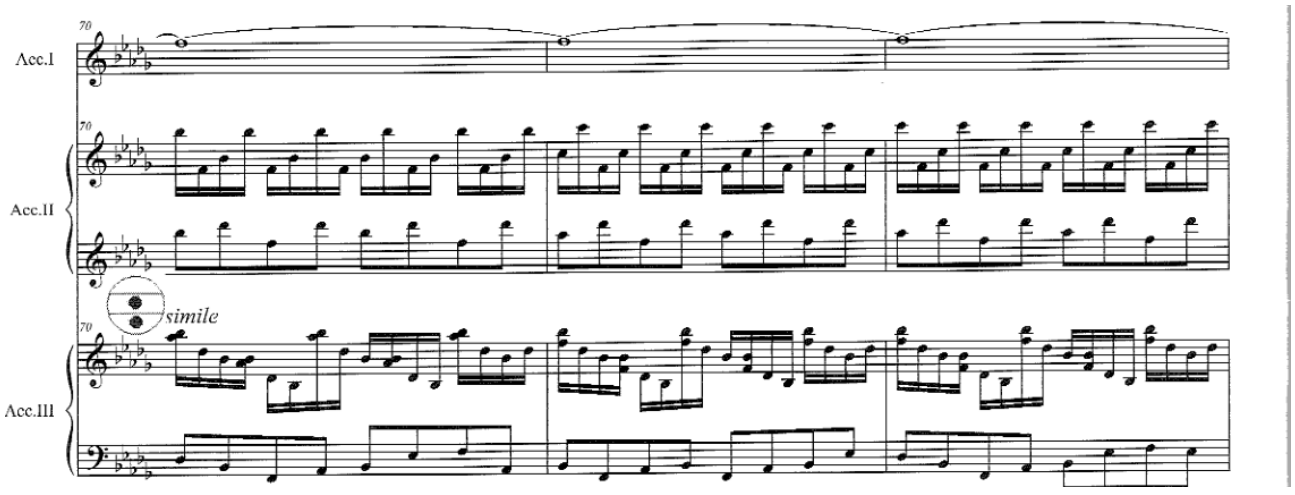
поступово долучаються інші партії. У цьому випадку третій акордеон не є лише басовою підтримкою; він формує саму часову основу твору. Виконавське завдання полягає в тому, щоб тривалий повтор не втрачав енергії, не прискорювався і не перетворювався на механічне відтворення остинатної формули.

У «Tranceaccordion» особливо важливою стає проблема ансамблевої вертикалі. Коли всі три партії побудовані на коротких повторюваних одиницях, найменше розходження атак одразу руйнує цілісність ритмічного механізму (Приклад 2.3.2). Тому робота над твором передбачає не лише індивідуальне опанування партій, а й поетапне вибудовування спільного пульсу: спершу узгодження третього й другого акордеонів як ритмічної основи, далі – поєднання верхніх ритмічних шарів, і лише після цього – формування повної ансамблевої вертикалі. Такий спосіб роботи дозволяє уникнути ситуації, коли кожен виконавець формально точно виконує свою партію, але загальний імпульс залишається розпорошеним. У цьому випадку ансамблева координація ґрунтується не на зовнішньому диригентському керуванні, а на внутрішньому камерному слуханні.

Приклад 2.3.2. «Motion Trio» – «Tranceaccordion»

Інший тип репетитивної моторики репрезентує твір «Stars» П. Баранека. На відміну від «Pageant» або «Tranceaccordion», де повтор пов’язаний із відкритою енергією руху, у «Stars» він набуває більш просторового й

атмосферного характеру. Початкова фігура другого акордеона тривалий час утримує основний пульс, формує гармонічне поле, створює ефект мерехтливої звукової поверхні й забезпечує внутрішній рух твору. Тут репетитивність не має звучати жорстко або акцентовано. Навпаки, повторювана фігура повинна бути рівною, прозорою й напруженою, з мінімальними динамічними коливаннями, які створюють відчуття просторової глибини.

Виконавське завдання у творі «Stars» полягає в поєднанні стабільної остинатної основи з розгорнутим мелодичним диханням. Вступ партії першого акордеона з позначкою *cantabile* створює контраст до пульсуючої тканини другого акордеона: на тлі безперервного ритмічного мерехтіння виникає протяжна, майже вокальна лінія. Така взаємодія потребує тонкого динамічного балансу. Остинатна фігура не повинна перекривати мелодичний простір, але водночас не може втратити функцію фактурного каркаса. Виразність партії першого акордеона має виявлятися через якість фразування, темброву наповненість і внутрішній розвиток довгих звуків (Приклад 2.3.3).

Приклад 2.3.3. П. Баранек «Stars»

У творі «The Heart» Я. Войтаровича мінімалістично-репетитивний принцип набуває іншого виконавського вияву, ніж у композиціях із виразно моторною або трансовою спрямованістю. Початковий розділ партитури побудований на сталій пульсуючій формулі третього акордеона, що утворює часову й енергетичну основу твору. Над цією повторюваною моделлю

поступово розгортаються протяжні звуки першого й другого акордеонів, унаслідок чого фактура вибудовується як поєднання двох часових планів: короткого регулярного імпульсу та довгого фразового дихання верхніх голосів.

На відміну від репетитивності, зорієнтованої на зовнішню моторну енергію, у «The Heart» повтор набуває внутрішньо-драматургічного значення. Пульсуюча формула третього акордеона може бути інтерпретована як виконавська модель серцевого ритму: вона не лише організовує метроритмічний каркас, а й визначає образну напругу твору. Тому головним виконавським завданням стає не механічне відтворення однакової фігури, а утримання живої, рівної та внутрішньо напруженої пульсації. Повтор має залишатися стабільним, але не статичним; регулярним, але не позбавленим внутрішнього руху.

Особливого значення набуває поява прийому тремоло міха у партії другого акордеона. У цьому епізоді репетитивність переноситься з рівня нотного повтору на рівень самого способу звуковидобування: міхова вібрація створює інтенсивний тремолюючий шар і посилює відчуття внутрішнього пульсу. Повтор тут не зводиться до фонового остинато чи моторного руху, а стає основою виконавської драматургії: організовує музичний час, формує внутрішнє напруження, визначає баланс між коротким імпульсом і довгим звуком та потребує від ансамблю високої ритмічної стабільності, міхового контролю й продуманого динамічного планування.

Іншим важливим методико-виконавським проявом авторської моделі «Motion Trio» є робота зі звуковою петлею, мікродинамікою та фактурною стабільністю. Якщо репетитивна моторика передусім пов’язана з енергією руху, метроритмічною чіткістю й ансамблевою синхронністю, то звукова петля спрямована на інший тип музичного часу – тривалий, розгорнутий, внутрішньо змінний, але зовні стриманий. У цьому випадку повторюваний елемент або фігура не обов’язково створює активну пульсацію; він може виконувати функцію атмосферної опори, акустичного фону, просторового шару або

тембрового середовища, у межах якого поступово виявляються мінімальні варіантні зміни.

Найяскравішим прикладом такої музики є твір «Lighthouse» Я. Войтаровича, у композиційному аспекті якого звукова петля близька до мінімалістично-ембієнтної логіки. Вона не передбачає швидкого тематичного розвитку або різкого контрастного зіставлення, а натомість зосереджує увагу на тривалому перебуванні всередині певного звукового стану. Проте у методико-виконавському плані така стабільність не є спрощенням завдання. Навпаки, вона вимагає від виконавців особливої точності міхового контролю, рівності звуковедення, тембрової витримки, тонкого динамічного балансування й здатності утримувати фактурну напругу без зовнішньої ефектності.

У всіх цих випадках мінімалістичні способи організації музичного матеріалу висувають перед виконавцями спільне завдання – зберегти сталість ритмічного імпульсу без втрати живої звукової напруги. Саме ця подвійність є однією з найскладніших у методико-виконавському аспекті. З одного боку, репетитивна моторика потребує майже машинної точності: рівності атак, стабільності темпу, однаковості штриха, витривалості й вертикальної синхронізації. З іншого боку, надмірна механічність суперечила б камерній природі ансамблю. Повтор має залишатися пластичним, динамічно спрямованим і включеним у драматургічний процес. Тому виконавці повинні контролювати не тільки метричну точність, а й мікродинамічні зміни всередині повтору: посилення або послаблення акцентів, регістрові зсуви, нарощення щільності, зміну фактурної ролі окремого патерна.

Отже, репетитивна моторика у творчості «Motion Trio» є не лише композиційним принципом, а й основою ансамблевої координації. Вона визначає спосіб організації часу, характер міхової роботи, артикуляційні прийоми гри, динамічне планування, вертикальну точність і функціональну взаємодію трьох акордеонів. Через повтор ансамбль формує пульсаційний каркас, акустичний простір, фактурне нашарування й драматургічне нарощення. Саме тому методико-виконавський аналіз репетитивної моторики

дозволяє побачити одну з ключових ознак авторської моделі «Motion Trio»: однорідне акордеонне тріо функціонує як цілісний ритміко-фактурний механізм, у якому технічна точність, камерне слухання та жива виконавська енергія стають умовою художньої переконливості.

Одним із найважливіших методико-виконавських проявів авторської моделі «Motion Trio» є імітаційність, що у творчості ансамблю функціонує не як зовнішній звуконаслідувальний ефект, а як система розширених виконавських технік. Якщо в композиційно-виконавському аспекті імітаційні прийоми забезпечують зв’язок музичного матеріалу з програмним задумом, жанровими кодами, образами середовища або електронно-орієнтованими звуковими моделями, то в методико-виконавському вимірі вони вимагають конкретних способів реалізації.

Як було показано в попередньому підрозділі, імітаційність у творчості «Motion Trio» охоплює широкий спектр звукових моделей: міський простір, рух потяга, воєнне середовище, диско-атмосферу, відеоігрову звукову лексику, електронні ефекти, волинку, реверберaційні звучання та інші темброво-жанрові алюзії. Важливо, однак, що ці образи не відтворюються шляхом додавання зовнішньої електронної обробки, а формуються всередині самого акустичного ансамблю – через переосмислення органологічних можливостей акордеона. Саме тому в практиці «Motion Trio» імітація постає не лише як образно-звуковий прийом, а як виконавська стратегія. Інструмент тимчасово виходить за межі звичної мелодико-гармонічної функції й набуває ознак шумового, перкусивного, просторового або електронно-асоціативного джерела звучання.

У цьому сенсі імітаційність у «Motion Trio» пов’язана не лише з відтворенням певних звукових образів, а й із переосмисленням самого виконавського апарату акордеоніста. Міх тут використовується не тільки для ведення звуку, а й як активне джерело перкусивних ефектів. Регістрові зміни, робота з повітряним клапаном, глісандо, нетемперовані ковзання та мікроінтонаційні сповзання розширюють традиційну темброву сферу інструмента, наближаючи його звучання до шумових, механічних, електронних

або сиреноподібних моделей. Завдяки цьому імітаційні прийоми не сприймаються як зовнішній декоративний елемент, а стають способом активного розширення технічного, тембрового й образного потенціалу однорідного акордеонного тріо.

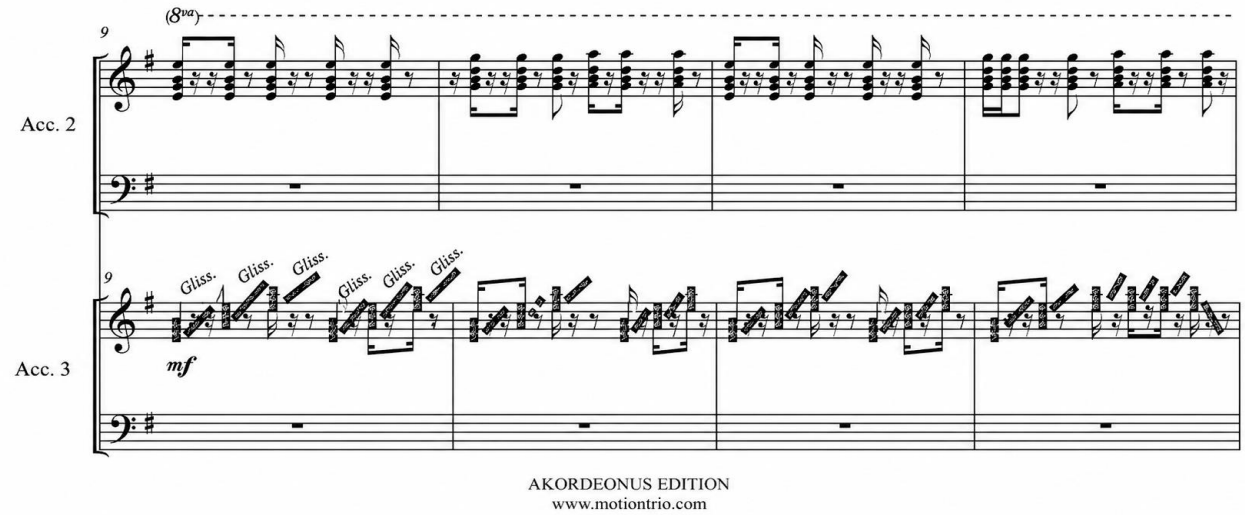
Одним із найбільш показових прикладів такого підходу є композиція «Train to Heaven», у якій звуконаслідування формує не окремий епізод, а цілісну програмну структуру. Імітаційні прийоми тут виконують наративну функцію, вибудовуючи послідовність подій, подібну до кінематографічного сценарію. Твір сприймається як акустична подорож, що має чітко окреслений початок, розвиток і завершення.

Початковий епізод композиції асоціюється із сигналом на залізничній станції, який виконує роль умовного вступу та налаштовує слухача на подальший розвиток подій. Подальший рух поїзда передається за допомогою циклічних повторів, остінатних фігурацій і тремоло міха, які створюють відчуття механічного, але водночас живого руху. Ритмічна стабільність у поєднанні з поступовими динамічними й темповими змінами імітує прискорення та рівномірний хід потяга.

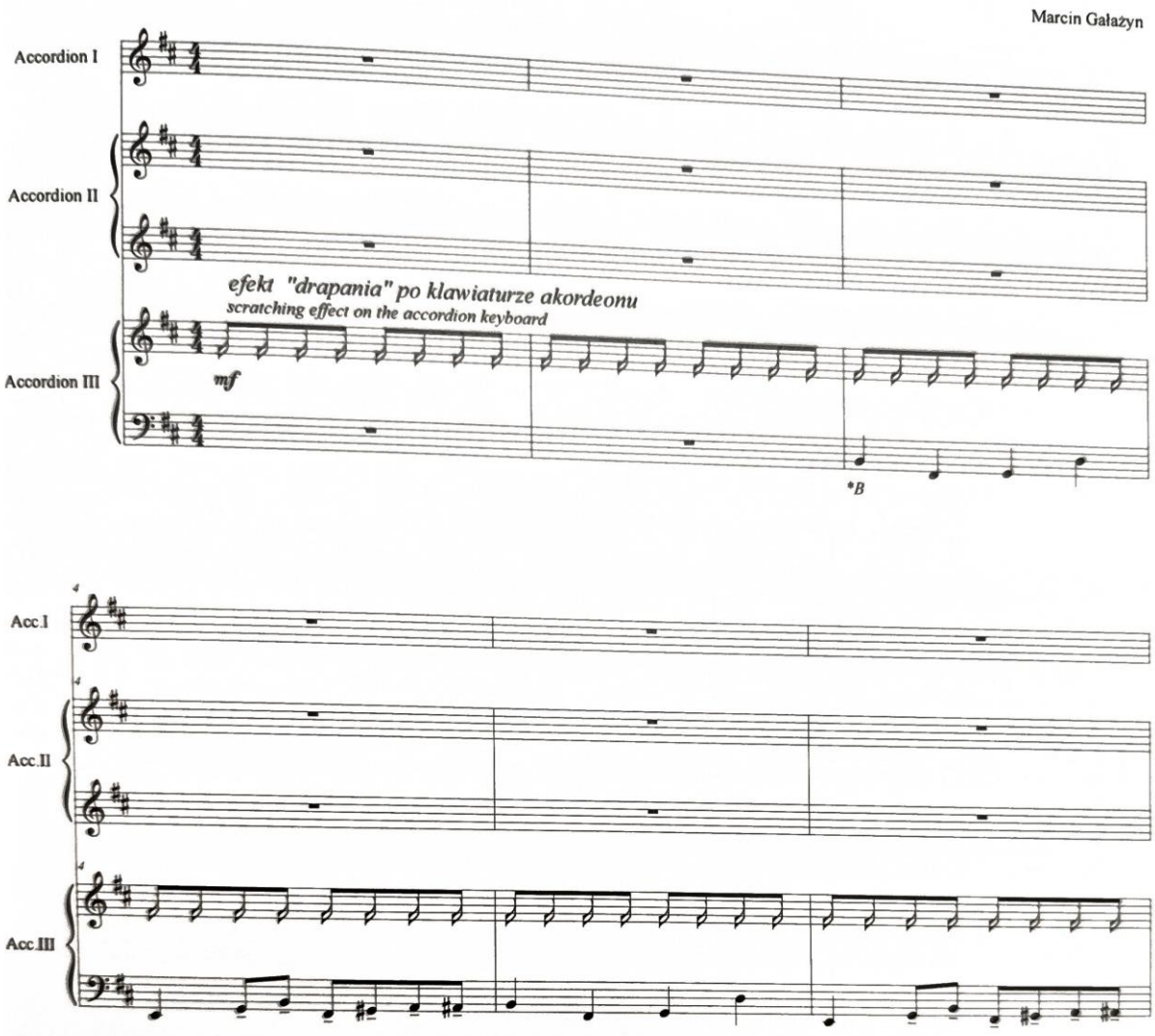
З методико-виконавської точки зору особливе значення має ансамблевий розподіл функцій. Один з акордеонів концентрується на відтворенні ритмічного руху, інші формують гармонічно-мелодичне й темброве тло, що наповнює звукову картину емоційним змістом. Такий розподіл створює ефект багатоплановості, де слухач сприймає різні шари звучання як елементи єдиного просторово-часового образу.

На відміну від ранніх зразків програмної музики, орієнтованих на зображення технічного прогресу або урбаністичного середовища, «Train to Heaven» зосереджується не на самій машині, а на досвіді подорожі. Саме тому в композиції важливими є не лише механічні ритми, а й атмосферні епізоди, що створюють відчуття руху вперед. У цьому сенсі звуконаслідування виходить за межі ілюстративності й стає елементом сюжетної лінії.

Особливої уваги потребують твори, у яких імітаційність пов’язана з акустичним переосмисленням електронної або масової музики. У «You Dance» ансамбль відтворює ознаки диско-атмосфери: стійку пульсацію, октавні ходи в басовій партії, жести, подібні до *DJ-скретчу*, а також перкусивно-басову основу, що наближає акордеонне звучання до логіки танцювального треку. Імітаційність тут не обмежується окремими ефектами, а визначає сам спосіб організації ансамблевого звучання: принципи електронної танцювальної музики переносяться в акустичний формат трьох акордеонів (Приклад 2.3.4.). У виконавській площині це вимагає сприймати кожну партію як функціональний елемент умовного електронного міксу: басова лінія формує пульсаційний фундамент, скретчоподібні жести та короткі повторювані вставки, подібні до семплів, створюють характерний тембровий знак, а перкусивні удари підтримують бітову організацію твору.

Приклад 2.3.4. «Motion Trio» – «You Dance»

Інший тип жанрової імітації демонструє твір «Happy Band». У наданому матеріалі цей твір окреслено як приклад, де імітаційність пов’язана зі стилізацією «бендової» манери музикування. Такий матеріал є особливо важливим для методико-виконавського аналізу, оскільки він показує, що однорідне акордеонне тріо може моделювати не лише окремий тембр, а й саму поведінку ансамблю іншого типу. У цьому випадку виконавці мають не просто відтворити звукові ефекти, а змінити спосіб сценічно-ансамблевої взаємодії.

Особливо показовим у цьому контексті є наслідування принципу гітарного акомпанементу. У партитурі «Happy Band» зафіксовано спеціальний прийом «*efekt “drapania” po klawiaturze akordeonu / scratching effect on the accordion keyboard*», тобто ефект «дряпання» або ковзання по клавіатурі акордеона (Приклад 2.3.5.). У цьому випадку виконавська проблема полягає не у віртуозності самого ковзання, а в якості його звукового результату: жест має бути достатньо виразним і ритмічно точним, але водночас позбавленим чіткої звуковисотної спрямованості. Отже, імітація гітарно-подібного акомпанементу в «Happy Band» реалізується через контрольований шумовий жест, який розширює традиційне уявлення про акордеонне звуковидобування.

Приклад 2.3.5. М. Ґалажин «Happy Band»

Водночас показовим прикладом імітації є композиція «Sounds of War», яку можна розглядати як розгорнуту музичну оповідь із чітко вибудуваною

внутрішньою драматургією. Виконавські прийоми, застосовані в цьому творі, спрямовані на створення напруженого емоційного простору, де звук стає носієм психологічного стану. Серед них – імітація автоматної тріскотні шляхом швидкого перемикання регістрів, використання тремоло міха для створення відчуття механічного руху та хаотичності, а також сонористичні ефекти, що формують відчуття акустичної нестабільності. У методико-виконавському плані цей твір демонструє, що розширені техніки можуть бути підпорядковані не віртуозній демонстрації, а створенню цілісного звукового образу травматичного досвіду.

Особлива складність полягає у необхідності точного співвідношення шумового, тембрового й драматургічного рівнів. У цьому творі виконавець працює не лише з традиційним звуковисотним матеріалом, а й із розширеним комплексом виконавських прийомів, серед яких повітряний клапан, тремоло міхом, швидке перемикання регістрів, нетемперované глісандо, кластерні й шумові прийоми. Відповідно, основна проблема полягає не у простому відтворенні ефектів, а в їх точному дозуванні, часовій організації та включенні в загальну драматургію твору.

Показовим у цьому аспекті є використання повітряного клапана. Його виконавська функція полягає у створенні особливого акустичного стану – відчуття порожнечі, напруженого очікування або просторової дистанції. Тому виконавець має контролювати інтенсивність повітряного потоку, тривалість жесту, характер його початку й завершення, а також точний момент входження у фактуру. У цьому випадку технічна дія набуває художнього значення лише за умови її повної виконавської усвідомленості.

Інший тип складності пов’язаний зі швидким перемиканням регістрів, що може імітувати автоматну чергу. Тут важливою стає не лише моторна швидкість, а й ритмічна організованість прийому. Якщо перемикання регістрів виконується неточно, імітаційний ефект втрачає переконливість і перетворюється на хаотичний набір звукових ефектів. Особливо складною є ситуація, коли цей прийом можна розділити між учасниками тріо. У такому разі

виникає ефект просторового «перехресного» руху, який залежить від точної часової координації між виконавцями. Цей прийом може виконувати й один учасник, швидко чергуючи регістрові перемикачі, механічне клацання яких має різну висотність і частотну забарвленість. Унаслідок цього виникає ефект серії коротких ударних імпульсів, близький до звучання пострілів або «перестрілки».

Окремої уваги потребують кластерні прийоми, які часто мають імпровізаційний або напівімпровізаційний характер виконання. У таких епізодах для виконавця важливішими стають щільність звучання, напрям жесту, сила атаки, тривалість і характер фактурного спалаху. Проте імпровізаційність у цьому випадку не означає довільності. Навпаки, вона вимагає від виконавця високого рівня слухового контролю й розуміння драматургічної функції прийому. Кластер має прозвучати не як випадкове натискання клавіш, а як цілеспрямований шумово-тембровий жест із визначеною енергією, формою й місцем у загальній побудові твору.

Таким чином, виконавська проблема «Sounds of War» полягає у здатності перетворити розширені прийоми гри на цілісну систему художньо організованих дій. Це потребує від виконавців не лише технічної підготовки, а й особливого типу ансамблевого мислення, у якому шумові, перкусивні та міхові ефекти підпорядковуються спільній драматургічній логіці. У такому контексті кожен прийом має виконувати не ізольовану ефектну функцію, а бути точно співвіднесеним із тембровим балансом, часовою організацією та образним розвитком твору. Саме це перетворює «Sounds of War» на приклад складної виконавської роботи з розширеним потенціалом акордеонного тріо.

Інший, принципово відмінний тип імітаційності у творчості «Motion Trio» пов’язаний не з моделюванням зовнішнього звукового середовища чи драматургічного образу, а з перенесенням на акордеон функцій іншого інструментального комплексу – насамперед ударної установки. Її імітація виходить за межі поодиноких віртуозних ефектів і перетворюється на повноцінну складову музичної фактури, яка виконує ритмічну та формотворчу функції.

На відміну від ранніх прикладів застосування ударів по міху чи корпусу акордеона, які переважно мали демонстративно-віртуозний характер, у виконавській практиці «Motion Trio» ці прийоми набувають стабільної метроритмічної ролі, близької до функцій ударної установки в популярній музиці (зокрема в поп, диско та електронних напрямах). Така трансформація стала можливою завдяки ансамблевому формату тріо, у межах якого один інструмент може виконувати перкусійну функцію, тоді як два інші забезпечують мелодико-гармонічний розвиток.

Найбільш показовим прикладом імітації ударної установки є відтворення бас-барабана (бас-бочки). Цей ефект досягається шляхом значного розтягнення міха з подальшими ритмічними ударами долонею по його поверхні. Важливу роль відіграє не лише сам факт удару, а й ступінь розтягнення міха, який безпосередньо впливає на темброву насиченість і глибину звучання. Максимально розтягнутий міх створює відчуття глибокого, насиченого низькочастотного удару, тоді як менший розтяг призводить до плоскішого, менш резонансного звуку.

Не менш значущим є місце удару долоні. Найглибший і найбільш стабільний за висотною характеристикою звук виникає при ударі в центральну частину розтягнутого міха, що функціонально співвідноситься з принципом звуковидобування в акустичному бас-барабані. Зміщення точки удару призводить до зміни спектральних характеристик і може порушувати відчуття ритмічної стабільності, що є критично важливим у композиціях із чітко окресленою бітовою пульсацією.

Яскравим прикладом такого підходу є твір «You Dance», у якому ритмічні удари долонею по центру розтягнутого міха на сильні долі чотиридольного такту формують характерну диско-опору басового рівня. У цьому випадку імітація ударної установки не є декоративною, а виконує структурну функцію, визначаючи пульсацію та загальний характер музичного руху. Два інші акордеони ансамблю водночас забезпечують ритміко-гармонічний акомпанемент і мелодичний розвиток.

Водночас удар по розтягнутому міху є лише одним із виявів ширшої перкусійної стратегії «Motion Trio». У виконавській практиці ансамблю імітація ударної установки реалізується через залучення різних частин акордеона як квазі-перкусійних поверхонь. До цього арсеналу належать підборідні регістрові перемикачі, регістрові механізми лівої клавіатури, басові кнопки, права й ліва частини корпусу, а також міх у розтягнутому або стиснутому стані. Удари по різних дерев'яних, механічних чи міхових поверхнях дають неоднаковий за висотою, щільністю й тембровим забарвленням результат: корпус створює сухіший і резонансніший удар, басові кнопки додають шум механіки, регістрові перемикачі формують короткі клацаючі імпульси, а міх залежно від ступеня розтягнення або стиснення змінює характер атаки й тривалості звуку. Завдяки цьому акордеон функціонує як своєрідний акустичний перкусійний комплекс, у якому кожна частина інструмента може виконувати різну ударно-перкусійну функцію.

У версії «Lullaby» К. Комеди та в інтерпретації «Прелюдії мі мінор» Ф. Шопена перкусійне трактування акордеона набуває особливої виразності, оскільки на слух сприймається як майже повноцінний ударний супровід. У цих творах удари по міху, корпусу, басових кнопках і регістрових механізмах утворюють не випадковий шумовий ефект, а впорядковану ритмічну систему. Вона охоплює різні типи ударного звучання: від глибшої опори, асоційованої з бас-барабаном, до коротших акцентів, близьких до малого барабана, шейкероподібних пульсацій або квазітарілкових ефектів. З виконавського погляду це потребує точного розрізнення ударних поверхонь, контролю сили атаки, стабільної пульсації та узгодження перкусійного шару з мелодико-гармонічними партіями. Завдяки цьому в межах трьох акордеонів формується ілюзія ансамблю з ударною секцією, хоча всі ритмічні ефекти створюються винятково акустичними засобами самого інструмента.

У «Lullaby» така ритмічно-ударна модель стабілізує пульсацію й підтримує мелодичний розвиток, створюючи відчуття м'якої, але постійної ударної основи. В інтерпретації «Прелюдії мі мінор» Ф. Шопена цей принцип

набуває іншого жанрового забарвлення: ритмічний каркас вибудовується на основі ритмічної моделі босанови, що переосмислює традиційний романтичний матеріал у сучасній ансамблевій манері. Зазначені приклади свідчать, що імітація ударної установки у виконавській практиці «Motion Trio» постає як послідовна виконавська стратегія, що ґрунтується на розумінні акустичних властивостей інструмента, ансамблевої взаємодії та сучасних ритмічних моделей. Цей прийом є одним із чинників формування впізнаваного звучання ансамблю та розширює традиційні уявлення про функціональні можливості акордеона в камерному ансамблевому музикуванні.

Отже, імітаційні прийоми у творчості «Motion Trio» становлять розгалужену систему розширених виконавських технік, через яку акордеонне тріо виходить за межі традиційного мелодико-гармонічного ансамблевого функціонування. Саме в цьому виявляється одна з ключових ознак авторської моделі «Motion Trio»: три акустичні акордеони здатні моделювати значно ширший звуковий світ, ніж передбачає їхня традиційна інструментальна функція, а виконавська техніка перетворюється на інструмент моделювання цілісного ансамблевого звучання.

Водночас інтерпретація «Прелюдії мі мінор» Ф. Шопена показує, що розширення виконавських функцій акордеона у «Motion Trio» не обмежується імітаційними або перкусійними прийомами. Подібне трактування класичного матеріалу виводить аналіз у ширший полістилістичний контекст, де класичний матеріал, сучасні ритмічні моделі, елементи популярної музики й академічна ансамблева дисципліна поєднуються в єдиній виконавській системі. Тому полістилістичність у творчості «Motion Trio» доцільно розглядати не тільки як композиційну ознаку окремих творів, а як принцип репертуарного й виконавського мислення ансамблю. У практиці колективу співіснують авторські композиції, класичні транскрипції, кіномузика, стилізації танцювальної, популярної та електронно-орієнтованої музики. Однак важливим є не сам факт звернення до різних жанрових сфер, а спосіб їхнього акустичного переосмислення в межах однорідного акордеонного тріо.

У виконавському вимірі така полістилістика реалізується передусім через зміну параметрів гри: характеру звуковедення, артикуляції, ритмічної організації, динамічного балансу й фактурної ролі кожного інструмента. Виконавці мають швидко переходити між різними режимами ансамблевої поведінки. В одному випадку партія одного учасника ансамблю функціонує як носій протяжної мелодичної лінії, в іншому – як ритмічна основа, гармонічний пласт, перкусійний шар або темброво-імітаційний елемент. Саме на цьому рівні поєднання умовно «високих» і «низьких» елементів музичної мови набуває практичного виконавського змісту. Воно вимагає точного перемикання між різними типами звукової, ритмічної та фактурної організації.

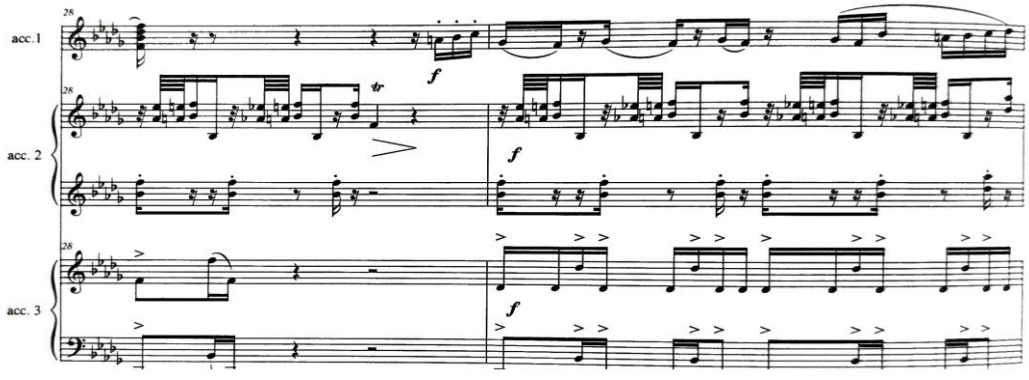
Отже, полістилістичність у «Motion Trio» є не лише естетичною характеристикою, а важливим виконавським принципом. Вона перетворює однорідне акордеонне тріо на багатофункціональну ансамблеву систему, здатну в межах акустичного звучання інтегрувати різні художні мови й виконавські режими. Саме ця здатність до стильового перемикання без втрати ансамблевої цілісності підводить до наступного аспекту аналізу – рольової диференціації трьох акордеонів, у межах якої кожен інструмент може змінювати свою функцію залежно від фактурної, ритмічної та драматургічної логіки твору.

Після розгляду мінімалістичних, імітаційних, перкусійних і полістилістичних принципів особливо важливим стає питання рольового розподілу між трьома акордеонами. Саме він пояснює, яким чином однорідний за складом ансамбль у практиці «Motion Trio» уникає одноманітності й перетворюється на внутрішньо диференційовану камерну систему. Три інструменти однакової органологічної природи не дублюють один одного, а виконують різні фактурні, ритмічні, мелодичні, гармонічні, темброві й просторові завдання. Завдяки цьому акордеонне тріо функціонує як багаторівневий ансамблевий організм.

Сутність цієї моделі полягає не лише в тому, що один інструмент може виконувати басову функцію, другий – гармонічну або ритміко-фактурну, а третій – мелодичну чи темброво-колористичну. Важливішою є рухомість цих

ролей. У процесі твору провідна лінія може переходити від одного акордеона до іншого; нижній голос може бути не лише басовою опорою, а й активним моторним центром, середня лінія може виконувати не тільки заповнюючи, але і організаційну функцію. Отже, у «Motion Trio» рольова диференціація не зводиться до традиційної схеми «мелодія – акомпанемент – бас». Вона передбачає постійну зміну функцій відповідно до фактури, ритмічної організації та драматургічного завдання конкретного епізоду.

Особливо показовою є ситуація, коли музичний матеріал розподіляється між виконавцями у вигляді коротких ритміко-інтонаційних фрагментів, повторюваних формул або окремих фактурних елементів. Кожна партія в такому разі може виглядати неповною або функціонально обмеженою, однак у спільному звучанні ці елементи складаються в безперервну лінію, пульсуючий потік або цілісну темброво-ритмічну конструкцію. Завдяки почерговому передаванню матеріалу між партіями виникає також ефект просторової панорами: слухач сприймає музичний рух не як суму окремих фрагментів, а як єдину лінію, що ніби переміщується між інструментами (Приклад 2.3.6.). Саме тому виконавська складність полягає не лише в точному відтворенні власної партії, а в умінні включити її в загальний ансамблевий механізм. Цілісність такого розподіленого матеріалу можлива лише за умови спільної артикуляційної логіки, точного динамічного балансу й постійного слухового контролю. Виконавці мають не тільки своєчасно «передати» фрагмент партнерові, а й продовжити його в тому самому динамічному, артикуляційному й тембровому ключі, щоб зберегти ілюзію безперервного панорамного звучання.

Приклад 2.3.6. «Motion Trio» – «Libertyn»

З методико-виконавського погляду така організація змінює сам підхід до роботи над твором. Виконавець має розуміти не тільки те, що він грає, а й яку функцію його партія виконує в загальному звучанні. Тому репетиційна робота повинна бути спрямована не лише на точне вивчення окремих партій, а й на усвідомлення їхньої взаємодії.

Отже, рольова диференціація трьох акордеонів є одним із центральних методико-виконавських механізмів авторської моделі «Motion Trio». Вона дає змогу подолати потенційну одноманітність однорідного складу й перетворити його на багатофункціональну камерну систему. У цій системі кожен інструмент здатний змінювати свою функцію відповідно до фактурної, ритмічної, тембрової та драматургічної логіки конкретного епізоду. Саме рухомість цих функцій формує особливий тип ансамблевого мислення, у якому індивідуальна майстерність виконавця виявляється не в самостійному домінуванні, а в точності взаємодії, здатності швидко змінювати роль і підтримувати цілісність спільного музичного процесу.

Завершальним рівнем методико-виконавського аналізу творчості «Motion Trio» є осмислення того, як окремі виконавські прийоми підпорядковуються програмній драматургії твору. У цій площині всі раніше розглянуті чинники ансамблевої організації колективу не функціонують ізольовано. У реальній ансамблевій практиці вони підпорядковуються програмній логіці конкретного твору й набувають художнього значення лише у зв’язку з його образним задумом.

У цьому контексті програмність у «Motion Trio» доцільно розуміти не тільки як наявність назви, сюжету або позамузичного образу, а як спосіб виконавської організації музичного матеріалу. Назви багатьох творів ансамблю точно задають образно-смисловий вектор композиції, окреслюючи її характер, тип руху, емоційний стан або подієву ситуацію. Завдання виконавців полягає в тому, щоб максимально переконливо реалізувати цей задум засобами акустичного акордеонного тріо: точно розташувати технічні прийоми в драматургії твору, вибудувати логіку наростання й згасання, зберегти

відповідний тембровий баланс, динамічну напругу та ансамблеву цілісність. Тому виконавська майстерність у цьому випадку полягає не лише в опануванні окремих прийомів, а в розумінні їхнього місця в загальній образній траєкторії.

Важливо також, що програмність у творчості «Motion Trio» проявляється не лише на рівні окремих композицій, а й на рівні цілісних альбомних концепцій. Назви компакт-дисків і добір творів у них часто підпорядковуються певному ідейному задуму, завдяки чому окремі композиції сприймаються не ізольовано, а як частини ширшого художнього простору. Це ще раз підтверджує, що для ансамблю програмність є не зовнішнім поясненням музики, а способом організації слухацького досвіду – від назви твору до виконавської реалізації його образної логіки.

Отже, програмно-драматургічна організація є підсумковим принципом авторської моделі «Motion Trio». Вона об’єднує всі попередньо розглянуті чинники й показує, що техніка в цьому ансамблі не є самодостатньою. Мінімалістична повторюваність, імітаційні ефекти, перкусійні прийоми, полістилістичні переходи та рольова рухомість трьох акордеонів набувають значення лише тоді, коли працюють на цілісний художній процес. Саме тому виконавська модель «Motion Trio» розкривається як система, у якій кожен прийом має бути не просто виконаний, а драматургічно виправданий.

Проведений методико-виконавський аналіз засвідчує, що авторська модель «Motion Trio» формується не лише на рівні композиційних ідей, а передусім у площині їх практичного виконавського втілення. У творчості ансамблю технічний прийом не існує як самодостатній ефект: він набуває художнього значення лише тоді, коли включається в систему ансамблевої взаємодії, фактурної та тембрової організації, динамічного балансу та драматургічного розвитку твору.

Однією з визначальних рис цієї моделі є переосмислення самого принципу однорідного акордеонного складу. Три акустичні акордеони у практиці «Motion Trio» не дублюють один одного, а утворюють внутрішньо диференційовану виконавську систему. Кожна партія може змінювати свою

функцію залежно від конкретної фактурної ситуації. Саме ця рухомість ролей дає змогу ансамблю повною мірою реалізувати багатофункціональні можливості акордеона в рамках однорідного камерного складу.

Важливим результатом аналізу є також виявлення особливого типу виконавської дисципліни, необхідної для реалізації музики «Motion Trio». Мінімалістичні конструкції – репетитивні структури, звукові петлі, остинатні моделі та розподілені між партіями короткі елементи – вимагають від виконавців не лише технічної точності, а й постійної слухової уваги. У такій музиці повтор має зберігати внутрішню енергію, динамічну спрямованість і зв’язок із загальним драматургічним процесом.

Водночас імітаційні та перкусійні прийоми у цьому контексті розширюють межі традиційного акордеонного звучання й дають змогу трьом інструментам моделювати ширший тембровий, ритмічний і просторовий спектр. Полістилістичність, своєю чергою, виявляється у здатності ансамблю переконливо працювати з різностильовим матеріалом – від класичних транскрипцій та академічної музики до танцювальних, популярних та електронно-орієнтованих моделей. У методико-виконавському аспекті це потребує від музикантів стильової орієнтації, гнучкості й здатності швидко налаштовуватися на іншу манеру звуковедення, ритмічного мислення та ансамблевої взаємодії.

У ширшому контексті дослідження це дає підстави розглядати «Motion Trio» як ансамбль, що суттєво розширює уявлення про можливості однорідного акордеонного складу. Його авторська модель ґрунтується не на кількісному збільшенні тембрових ресурсів, а на якісному переосмисленні самого принципу гри на трьох акордеонах. Саме тому методико-виконавський аналіз виявляє не лише окремі технічні прийоми, а цілісний тип ансамблевого мислення, у якому мінімалістична організація музичного часу, поліфункціональність акордеона, рольова гнучкість, акустична винахідливість і драматургічна цілісність стають основою сучасної виконавської моделі акордеонного тріо.

Висновки до Розділу 2

У творчості «Motion Trio» акордеонне тріо постає як самостійна авторсько-виконавська модель сучасного камерного музикування. У діяльності ансамблю цей формат конкретизується через авторський репертуар, стабільну концертно-дискографічну практику та систему композиційно-виконавських прийомів, що визначають спосіб організації трьох акордеонів. Мінімалістично-репетитивні конструкції, різного роду імітаційні прийоми, полістилістичні зіставлення та рухомий розподіл функцій між партіями перетворюють акордеонне тріо на цілісну художню модель. Саме тому феномен «Motion Trio» доцільно осмислювати як систему, що змінює уявлення про функції акордеона в камерному ансамблі.

Джерелознавчо-аналітична реконструкція діяльності ансамблю дала змогу виявити дві взаємопов’язані площини його функціонування – внутрішню автоінтерпретацію та зовнішню рецепцію. Авторські висловлювання учасників, передусім Я. Войтаровича, окреслюють «Motion Trio» як автономний художній проєкт, заснований на професійній відповідальності, етичній саморегуляції, колективній дисципліні та свідомій відмові від вузької стильової ідентифікації. Натомість критичні, медійні, енциклопедичні, концертні й дискографічні джерела формують образ ансамблю як міжнародно визнаного явища, присутнього не лише у філармонійно-концертному просторі, а й на фестивалях сучасної музики, у джазових і мультижанрових програмах, кіномузичних проєктах та міжнародних колаборацiях. Співвіднесення цих перспектив дозволяє трактувати «Motion Trio» не як випадковий виконавський успіх, а як стабільно творчий феномен із власною публічною, репертуарною та концептуальною логікою.

Композиційно-виконавська модель «Motion Trio» формується через систему прийомів, у яких авторське письмо невіддільне від практики ансамблевого виконання. Мінімалістсько-репетитивні структури, звукові петлі, моторні ритмічні формули, імітаційні й перкусивні ефекти, полістилістичні зіставлення та програмно-драматургічні рішення не існують як сукупність

окремих зовнішніх засобів. Вони утворюють взаємопов'язану систему організації музичного процесу, у якій повтор стає чинником руху, імітація – способом акустичного переосмислення звукового середовища, перкусивність – засобом розширення функцій акордеона, а полістилістичність – формою постмодерного поєднання академічного й позаакадемічного досвіду.

Особливе значення має переосмислення внутрішньої організації однорідного складу. Три акордеони у творчості «Motion Trio» не дублюють один одного, а формують рухому систему функцій, у якій мелодична, басова, гармонічна, ритмічна, темброво-шумова, просторово-фактурна ролі можуть перерозподілятися залежно від драматургічного завдання конкретного епізоду. Завдяки цьому акордеонне тріо постає не як зменшена версія квартету чи квінтету, а як гнучкий камерний організм, здатний до багаторівневої звукової організації.

Методико-виконавський аналіз засвідчив, що художня переконливість цієї моделі залежить не лише від композиційної ідеї, а й від особливого типу виконавської реалізації. Репетитивна моторика потребує точності пульсації, мікродинамічного контролю, рівномірності міхової роботи та здатності підтримувати тривалу енергетичну напругу. Імітаційні й перкусивні прийоми вимагають від виконавців не механічного відтворення ефекту, а розуміння його функції в образній і драматургічній логіці твору. Полістилістичність передбачає стильову мобільність, здатність швидко змінювати характер звуковедення, артикуляції, метроритмічної організації та ансамблевої поведінки.

Проведений аналіз дозволяє визначити авторську модель «Motion Trio» як синтез композиційно-виконавської організації. Її основою є не окремий стиль або жанрова приналежність, а принцип цілісного звукового мислення, у якому акустичні акордеони здатні імітувати електронні, перкусивні, урбаністичні, ігрові, кінематографічні та інші звукові елементи без втрати камерної природи ансамблю. У цьому сенсі «Motion Trio» демонструє якісно новий тип акордеонного тріо переосмислюючи модель однорідного акордеонного ансамблю в цілому. Саме ця логіка створює підґрунтя для подальшого

осмислення творчості «Motion Trio» в саунд-дизайнерській перспективі: виявлена авторська модель демонструє, що звук у практиці ансамблю функціонує не лише як музичний матеріал, а як засіб формування простору, образності та драматургічного розгортання.

РОЗДІЛ 3.
САУНД-ДИЗАЙН ЯК АНАЛІТИЧНА ОПТИКА ТВОРЧОСТІ «MOTION TRIO»

3.1. Історичні передумови і становлення саунд-дизайну в театрі, кіно та відеоіграх

Історичний розгляд доцільно розпочати з театру, адже саме театральна практика дає змогу простежити одну з найдавніших форм взаємодії звуку, простору, дії та колективного слухання. У межах цього дослідження історія театрального звуку розглядається не лише як послідовність технічних удосконалень, а передусім як зміна способів театрального слухання: у різні історичні періоди по-різному визначалися сценічно значущий звук, способи його організації в часі й просторі, а також його естетична й смислова функція в події вистави. Такий підхід узгоджується з позицією С. Беннетт, яка розглядає звук як чинник театральної продукції й рецепції, наголошує на слуханні як активному компоненті глядацького досвіду та пов’язує історію театрального звуку з еволюцією уявлень про те, як звуки продукуються, сприймаються й теоретично осмислюються [170, с. 2, 5–6, 10].

У цій перспективі театральний звук доцільно розглядати як змінну систему, у якій акустичні властивості простору, культурні норми слухання та технічні засоби відтворення звучання в різні історичні періоди формують нові конфігурації сценічної чутності. Такий підхід узгоджується з розумінням театрального звука як драматургічної практики, у якій звуки, шуми, слова, образи й жести поєднуються в єдиному полі сценічного досвіду [256, с. 12–13]. Відтак ключовим стає не лише питання про те, «що звучить» у театрі, а й питання про те, як саме звук стає чутним і значущим. У цьому сенсі показовою є позиція Р. Брауна, який трактує театр як простір слухання, де чутність набуває драматургічного й сценографічного значення [174, с. 12–13].

Першою історичною моделлю такого розуміння театрального звука є давньогрецький театр, у якому чутність визначалася передусім архітектурою простору, відкритим характером сценічної події та колективною природою сприйняття. Театральні споруди не підсилювали голос технічними засобами, однак створювали акустичні умови для розбірливості мовлення, музично-хорової дії та активного слухацького залучення. Як зазначає С. Беннетт, перші театри були «переважно слуховими», а перша театральна теорія виявляла увагу до «театрального продукування звуку» та до тих ефектів, які він мав спричиняти в аудиторії [170, с. 15–16].

Якщо в античному театрі чутність значною мірою забезпечувалася архітектурною організацією простору, то в ранньомодерному англійському театрі вона дедалі виразніше залежала від взаємодії сценічної дії з ширшим акустичним середовищем міста. Театральна подія співіснувала з довколишнім звуковим простором – вулицями, річкою, голосами, сигналами й шумами повсякденного життя. С. Беннетт, спираючись на підходи Дж. Стерна, Б. Сміта та М. Волрейвена до історичної реконструкції звукового середовища, наголошує, що аналіз звуку шекспірівського театру має виходити за межі сцени й охоплювати ширший звуковий профіль місця: довколишні будівлі, шляхи руху акторів і глядачів, вулицю, річку та звуки людських тіл як складники конкретного акустичного середовища [170, с. 49–51]. У цьому контексті історично значущим стає не лише сам факт наявності звуку, а й те, як театр організовує слухацьку увагу в умовах конкуренції звукових потоків. Р. Браун, описуючи ранньомодерний лондонський театр, підкреслює, що міський шум залишався акустично доступним у відкритому театральному просторі, а зосереджену увагу аудиторії потрібно було формувати засобами театральної дії, зокрема прологом, риторикою звернення та драматургією слухання [174, с. 53–54]. Саме тут формується підґрунтя для розуміння театрального звуку як середовища, що задає умови присутності, очікування, соціального контакту й смислотворення, а не лише виконує функцію сценічного оформлення.

У XIX столітті звук дедалі активніше залучається до театральної практики як засіб створення сценічної ілюзії, передавання атмосфери та конкретизації місця дії. Цей процес пов’язаний із загальним посиленням реалістичних тенденцій у сценічному мистецтві. Як зазначають Д. Кей і Дж. Лебрехт, із запровадженням газового освітлення у 1820 році змінюються виробничі параметри сцени, а декорація дедалі більше набуває характеру реалістично облаштованого простору [205, с. 5–6]. У цьому контексті звук починає працювати не лише як супровід зорового образу, а і як засіб конкретизації простору, ситуації та очікуваної сценічної дії. Він може передувати її зоровому підтвердженню, посилювати сценічну ілюзію або вступати з нею у складну взаємодію. У межах цього дослідження такі практики можна розглядати як поступове формування театрального словника звукових маркерів, що підготував подальший перехід до запису й технічного відтворення звуку. Водночас, за спостереженням Д. Кей і Дж. Лебрехта, використання попередньо записаних звукових ефектів залишалося обмеженим до середини 1930-х років [205, с. 7].

Якісний перелом у театральній звуковій практиці наприкінці XIX – на початку XX століття пов’язаний із входженням у театр технологій звукового відтворення. Якщо раніше звуковий ефект здебільшого створювався як разова жива подія, то із появою запису й апаратного відтворення звук набуває ознак керованого, повторюваного й відносно стабільного медіального об’єкта. Ж. М. Ларрю підкреслює, що до появи технологій звукового відтворення наприкінці XIX століття звукова сфера вистави формувалася наживо, тоді як записаний і відтворений апаратом звук порушив цю практику та актуалізував питання вірності, автентичності й відтворюваності [256, с. 14]. У межах цього дослідження такий зсув можна розглядати як передумову подальшого перетворення театрального звуку на самостійний чинник сценічного смислотворення, здатний впливати на драматургію сприйняття. Така логіка узгоджується з позицією С. Беннетт, яка наголошує на потребі подолати в театрознавстві перевагу зорового підходу й уважніше розглядати роль звуку у

створенні вистави та її сприйнятті аудиторією [170, с. 8–9]. У запропонованій історичній логіці це означає зміну самого критерію аналізу: від фіксації джерела звуку або окремого сценічного ефекту – до розуміння того, як театр організовує чутність, тобто що виводить у центр уваги, що залишає на периферії сприйняття та які звукові явища наділяє смисловим значенням.

У сучасній теорії театрального звуку цей історичний зсув можна описати як перехід від розуміння звуку як окремого акустичного ефекту до ширшого поняття театрального шуму. Це поняття не зводиться до небажаного звукового надлишку чи перешкоди, а осмислюється як спосіб переоцінки взаємодії сигналу, шуму, слухання, тілесності й аудиторного сприйняття в театрі [256, с. 15–16].

Концепт «театрального шуму» дає змогу розглядати звук як форму драматургії. П. Паві наголошує, що надання шуму місця в театральній події розширює межі сценічного мистецтва, адже звукова організація вистави поєднує звуки, слова, шуми, образи й жести в єдиному полі сценічного досвіду [256, с. 12–13]. У цій перспективі «театральний шум» постає не лише як окрема звукова подія, а як чинник, що впливає на формування сценічного смислу й розширює звичне уявлення про виражальні засоби театру. Л. Кендрік і Д. Рьоснер розглядають це поняття як спосіб переосмислення взаємодії звуку, значення, слухання, тілесності, аудиторії та сценічної комунікації [256, с. 14–16]. Відтак ідеться не лише про технічне вдосконалення звукового оформлення, а про зміну самої структури театрального досвіду: слухання стає його активним складником, а звук визначає, що виходить на передній план, що залишається тлом і як окремі звукові події співвідносяться із загальним шумовим середовищем.

У XX столітті театральний звук входить у зону експериментів, де шум і тиша поступово перестають сприйматися як дефекти сценічної комунікації й набувають статусу естетичного матеріалу. Цей зсув виразно простежується в авангардних практиках: від футуристичного зацікавлення шумами модерного міста, індустрії й транспорту до переосмислення тиші в естетиці Дж. Кейджа

[170, с. 54–55, 72–74]. У зв’язку з твором «*4'33»* С. Беннетт підкреслює, що тиша постає не як абсолютна відсутність звуку, а як ситуація загостреного слухання, у якій на передній план виходять шуми аудиторії, довкілля й самого тіла слухача [170, с. 72–74].

Паралельно формується усвідомлення, що звук не просто додає інформацію до сцени, а визначає умови театрального досвіду. П. Паві наголошує, що «драматургія звуку» допомагає «переосмислити драматургію вистави загалом», а слухове сприйняття відкриває видимі й невидимі світи, які звук створює або пропонує уяві [256, с. 13]. Саме таке розуміння звуку як чинника драматургії та організації сценічного досвіду підводить до сучасного етапу, коли саунд-дизайн інституційно оформлюється як окрема сфера театральної практики.

На цьому етапі звук дедалі частіше проєктується не як набір окремих ефектів, а як цілісна ауральна організація сценічної події. Д. Кей і Дж. Лебрехт визначають саунд-дизайн як творчо-технічний процес створення повного звукового середовища для живого театру, у межах якого тиша, звукові ефекти, музичне підкреслення й атмосфера постають результатом конкретних естетичних рішень [205, с. 1]. Водночас автори наголошують, що в сучасній театральній практиці планування, ресурсне забезпечення й бюджетування звукового рішення поступово набувають такого самого значення, як і робота з іншими ключовими складниками постановки [205, с. 10–11].

У практичному вимірі це означає, що звук у театрі починає проєктуватися не як сума окремих ефектів, а як багатошарове звукове середовище. До нього можуть входити короткі подієві звукові ефекти, пов’язані з конкретним моментом сценічної дії, а також звукове тло, що створює атмосферу місця й визначає загальне відчуття сценічного простору. Д. Кей і Дж. Лебрехт розрізняють конкретні звукові ефекти, які привертають увагу до певної події, та атмосферне звукове середовище, що здебільшого переходить у тло, хоча може починатися як елемент переднього плану. Автори підкреслюють, що таке

звукове тло є тривалішим за більшість окремих звукових сигналів, але не обов'язково має звучати протягом усієї сцени [205, с. 28–29].

Окремою лінією сучасної театральної звукової практики є спеціальне конструювання звукових ефектів, зокрема розвиток технік фолі – студійного або сценічного створення звуків для конкретного художнього завдання. У цьому разі звук не просто фіксується як готова реальна подія, а цілеспрямовано моделюється відповідно до потреб вистави. Ґ. Фрай пояснює, що фолі пов'язане зі створенням звукових ефектів у студії або наживо на сцені. Хоча сам термін походить із кінематографа, багато таких прийомів спираються на давню театральну практику створення звуків безпосередньо під час вистави. Водночас техніки фолі дають змогу створювати звуки, яких не існує або які неможливо записати безпосередньо [191, с. 101–103]. Це дає підстави розглядати сучасний саунд-дизайн як сферу, у якій театральна традиція живого звукового творення поєднується з можливостями студійної та технологічної обробки звуку.

Принципово важливо, що в сучасній театральній практиці звук дедалі частіше пов'язується з емоційною траєкторією вистави. Ґ. Фрай розглядає емоційний шлях історії як один із важливих способів використання звуку й музики в театрі: дизайнер має визначити, чи звукове рішення супроводжує емоційний шлях персонажа або аудиторії, внутрішній стан героя, його думки, вибір, дії або наслідки цих дій [191, с. 81–84]. У цьому контексті звукове рішення не зводиться до механічного підкреслення кульмінацій, а працює як засіб поступового ведення глядача крізь зміну напруги, очікування, розрядки й емоційних переломів.

Отже, окреслена траєкторія демонструє перехід від архітектурно зумовленої акустики та колективного режиму слухання до керованої, відтворюваної й концептуально спроєктованої звукової події. Паралельно змінюється і статус театрального звука: від умови сценічної комунікації, сигналу або окремого ефекту – до смислового навантаженого компонента, що організовує увагу, структурує сценічний час і бере участь у формуванні драматургічного смислу. Саме цей зсув – від факту звучання до проєктування

звукового середовища – формує історичну передумову сучасного розуміння саунд-дизайну як драматургічної практики.

У цьому контексті театральний звук доцільно розглядати не як допоміжний чинник оформлення, а як структурний компонент сценічної події. Його специфіка полягає в подвійній природі: з одного боку, він залежить від акустики простору, способів продукування, технічних засобів і виробничих процедур; з іншого – функціонує як смислотворчий ресурс, що моделює образність, афективні стани, просторові уявлення й режими глядацької уваги. Відтак звук здатен окреслювати межі події, позначати відсутнє, конструювати атмосферу, задавати переходи між станами та формувати смислові зв'язки, які не зводяться до зорової репрезентації.

Після театру кінематограф репрезентує наступний важливий етап в історії формування саунд-дизайнерського мислення. Якщо в театральній практиці звук пов'язаний із живою сценічною подією, акустикою простору та безпосередньою присутністю виконавців і слухачів, то в кіно він поступово переходить у сферу запису, синхронізації, монтажу й технічно контрольованого відтворення. Тому історію звука в кіно методологічно доцільно розглядати як послідовність технологічних, інституційних і художніх зламів, унаслідок яких змінювалися способи фіксації, синхронізації, просторової організації та драматургічного контролю звукової доріжки. У межах цього підрозділу критеріями періодизації стають не лише зміни носія або техніки запису, а передусім зміни функції звука у фільмі: від локального супроводу – до цілісної аудіовізуальної системи, де голос, музика, шуми, тиша й простір беруть участь у формуванні кінематографічного образу.

У цьому аспекті показовою є думка Р. Альтмана, який наголошує, що кінозвук упродовж своєї історії неодноразово зазнавав радикальних змін, пов'язаних із розвитком інших індустрій комунікації та розваг. У різні періоди орієнтирами для кіно ставали концертна практика, радіо та фонографічний запис [250, с. 12]. У межах цього дослідження така позиція дає підстави розглядати історію кінозвуку не як ізольовану технічну еволюцію, а як процес

становлення звукової драматургії кіно, унаслідок якого звук поступово переходить від зовнішнього супроводу екранної дії до керованого драматургічного компонента, здатного організовувати акустичний, психологічний і просторовий досвід глядача.

Прагнення поєднати рухоме зображення з відтворюваним звуком виникло майже одночасно з появою кінематографа. Д. Ґомері характеризує ранній етап як період техніко-комерційних експериментів, у яких поєднання фонографа з апаратом для перегляду рухомого зображення мало радше характер видовищного атракціону, ніж сталої художньо-виробничої системи. Показовим прикладом такої нестійкої моделі був *кінетофон* Т. Едісона 1895 року: він ще не забезпечував повноцінної синхронізації звуку й зображення, а пропонував лише музичний супровід до індивідуального перегляду рухомого зображення через спеціальний оглядовий апарат [190, с. 6]. Подальші системи, зокрема *хронофон* Л. Ґомона, намагалися розв’язати проблему механічного узгодження звуку й проєкції, однак не забезпечили стабільної моделі кінопоказу. Їхнє поширення стримували висока вартість апаратури, недостатнє підсилення звуку та неможливість тривалого збереження синхронізації [190, с. 6–7]. Уже на цьому етапі виявляється принциповий вектор подальшої еволюції: кінозвук потребував не лише окремого технічного винаходу, а масштабованої інфраструктури виробництва, розповсюдження й демонстрації, здатної забезпечити відносно стабільний звуковий результат у великій кількості показів [190, с. 5–6].

У період домінування «німого кіно» – від кінця 1890-х до кінця 1920-х років – кінопоказ, попри саму назву, здебільшого не був беззвучним. К. Калінак підкреслює, що музика була присутня біля витоків кінематографа й супроводжувала його поширення в різних країнах, хоча форми цього супроводу істотно відрізнялися залежно від місця, часу й локальної виконавської практики [203, с. 47]. У ранніх просторах кінопоказу – водевільних театрах, мюзик-холах, ярмаркових і мандрівних виставах – музиканти супроводжували рухомі зображення подібно до інших живих номерів програми. Водночас ця практика

швидко інтернаціоналізувалася й реалізувалася в різних моделях: від соло-піаніста чи невеликого ансамблю до оркестру, співаків, лекторів, записаного музичного супроводу та залучення місцевих музичних традицій у різних кінематографічних культурах [203, с. 47–50]. К. Калінак окремо наголошує, що в першому десятилітті історії кіно співіснували дуже різні форми музичного супроводу: частина показів відбувалася в тиші, однак більшість супроводжувалася музикою – живою або записаною, імпровізованою або підготовленою, безперервною або епізодичною [203, с. 50–51]. Отже, ранній кінозвук ще не був фіксованою звуковою доріжкою в сучасному розумінні, але вже формував досвід аудіовізуального сприйняття. Музика, голосові коментарі, спів, шумові ефекти й локальні виконавські практики не просто супроводжували зображення, а задавали темп, емоційний тон і характер сприйняття екранної події.

Значення цього етапу для історії кінозвуку полягає в тому, що ще до появи стабільної синхронізованої звукової доріжки кіно вже формувалося як аудіовізуальний досвід. З одного боку, у глядача поступово формувалося очікування, що кінопоказ має супроводжуватися звуком: екранне зображення сприймалося разом із музикою, голосовим коментарем або шумовими ефектами. З другого боку, звук і зображення ще залишалися просторово розділеними: зображення походило з екрана, тоді як звук створювався в оркестровій ямі, на сцені або за лаштунками.

Не менш важливо, що саме в добу «німого кіно» закріплюється уявлення про звук як про керований компонент кінопоказу: добір репертуару, темп, характер виконання й узгодження з екранною дією вже передбачали не випадкове озвучення, а певну практику звукового супроводу, спрямовану на організацію уваги та емоційного тону сприйняття.

Кульмінація переходу до звукового кіно в США відбулася стрімко й набула масового індустріального характеру. Д. Ґомері описує кінець 1920-х років як момент, коли провідні американські кінокомпанії, наслідуючи приклад Warner Bros. і Fox Film Corporation, фактично масово розпочали перехід до звукового

кіно. Уже восени 1930 року Голлівуд перейшов до виробництва звукових фільмів. Водночас стрімкий характер цього процесу не зменшував його складності: упродовж короткого часу потрібно було подолати численні технічні проблеми, звукоізолювати павільйони, переобладнати кінотеатри, змінити студійні процедури та залучити інженерів для координації зображення і звуку [190, с. 5]. Принципово важливо, що Д. Ґомері пропонує розглядати цей процес не як одиничний «геніальний прорив», а як послідовність трьох фаз: винаходу, інновації та поширення нової технології в індустрії. Ідеться про поступовий перехід від технічної можливості до її практичного впровадження й масового використання у виробництві, розповсюдженні та кінопоказі [190, с. 5–6].

Саме тому перехід до звукового кіно слід розглядати не лише як внутрішню зміну кінематографа, а й як результат ширшої взаємодії медіа. Кінозвук формувався не ізольовано: у 1920-х роках радіо, а наприкінці десятиліття – фонографічний запис стали для кіно важливими моделями організації звуку, задаючи логіку технічного посередництва, фіксації та відтворення, на яку спиралася технологія синхронізованого звукового фільму [250, с. 12]. У межах цього дослідження появу звукового кіно доцільно розуміти не лише як технічний перехід від німого до звукового фільму, а й як формування нової індустріально-медіальної системи, у якій поєдналися звукозапис, досвід фонографічного відтворення, радійні моделі звукової комунікації, техніка кінопроєкції та акустика кінотеатрального простору [250, с. 6–7, 12].

Після Другої світової війни наступним важливим технологічним етапом стало поширення магнітного запису, що суттєво вплинуло на виробництво, поствиробництво й подальші експерименти з просторовим відтворенням кінозвуку. Дж. Белтон, аналізуючи 1950-ті роки, показує, що так звана широкоформатна революція трансформувала не лише екран, а й саму архітектуру кінотеатрального слухання: замість одного центрального гучномовця за екраном з’являються додаткові заекранні джерела звуку ліворуч і праворуч, а також система гучномовців, розміщених на бічних і задніх стінах

залу [250, с. 154]. У цьому сенсі багатоканальність стала відповіддю на новий тип кінопоказу: розширення екранного простору вимагало складнішої просторової організації звуку в залі. Кінозвук дедалі більше проєктується не як єдина фронтальна доріжка, а як система розподілених джерел, що дає змогу моделювати напрям, рух, глибину й акустичне середовище кінематографічної події.

Дж. Белтон фіксує принциповий момент цього переходу. Поширення магнітного звуку розпочинається у повоєнну добу, приблизно з 1946 року, коли окремі студійні звукові відділи, використовуючи технічні ресурси повоєнного часу, починають переводити виробничі та поствиробничі процеси з оптичного на магнітний запис. Водночас дослідник підкреслює, що ця «магнітна революція» не стала одразу повною індустріальною трансформацією: вона істотно вплинула на внутрішньостудійні практики запису, монтажу й мікшування, але ще тривалий час не змінила радикально звуковий досвід більшості глядачів у кінотеатрах, оскільки прокат залишався значною мірою прив’язаним до оптичних доріжок [250, с. 154–155]. Історично важливим тут є не лише сам носій, а те, що магнітний запис розширив можливості студійного контролю над звуковим матеріалом. Звук дедалі більше мислиться як багатодоріжкова конструкція, яку можна записувати, монтувати, копіювати й балансувати на етапі поствиробництва. Саме ця логіка підготувала подальший розвиток складніших моделей звукової доріжки, у яких музика, діалог, шуми й ефекти організовуються не як неподільний звуковий супровід, а як система окремих керованих компонентів [190, с. 414–415].

Наступний етап пов’язаний із розвитком мобільного звукового запису та можливістю працювати поза студійним павільйоном. Ідеться не лише про зростання уваги до звукового середовища, а й про зміну самих умов виробництва. Портативні рекордери, зокрема Nagra, батарейне живлення камер і рекордерів, а згодом кварцова синхронізація (*crystal-sync*) дали змогу фіксувати звук у реальних локаціях. С. Гандзо зазначає, що рекордер Nagra, створений С. Кудельським у 1959 році, мав особливе значення для

документального кіно 1960-х років і став одним із технічних чинників розвитку *cinéma vérité*[4]. На початку 1970-х років поява компактніших рекордерів дала змогу індивідуально записувати голоси окремих учасників сцени [190, с. 392–393]. Отже, мобільний запис розширив можливості роботи зі звуком на етапі виробництва фільму, тоді як наступні зміни були пов'язані вже з якістю, просторовою організацією та стандартизацією його відтворення.

У такій логіці наступний перелом, який Ч. Шреґер окреслює як «другу звукову революцію», був підготовлений не лише творчими пошуками режисерів і звукорежисерів, а й зміною аудіокультури 1970-х років. Масова аудиторія, привчена до радіо, платівок, магнітофонних записів, домашніх стереосистем, автомобільного аудіо й рок-концертної культури, дедалі виразніше очікувала від кіно не лише якісного зображення, а й повноцінного звукового досвіду [190, с. 348]. У цьому контексті зростала увага до звуку як самостійного чинника кінематографічного видовища, а сама індустрія потребувала нових стандартів шумозаглушення, частотної якості та економічно доступного стереофонічного й багатоканального відтворення в масовому прокаті. Тому Dolby[5] постає не просто як технічна новація, а як інфраструктурне рішення, що поєднало зменшення фонового шуму, розширення частотного діапазону й можливість чотириканального стереофонічного звучання в оптичному форматі, придатному для широкого промислового впровадження [190, с. 351, 422].

Практичний бік цього процесу Ч. Шреґер пояснює через індустріальний компроміс між якістю звуку, вартістю копій і можливістю їхнього масового використання в прокаті. До Dolby стереофонічне відтворення було переважно пов'язане з магнітними копіями, які забезпечували високу якість звуку, але були дорожчими, вимагали переобладнання проєкційної апаратури й створювали додаткові витрати для дистриб'юторів. Натомість оптичні доріжки

[4] *Cinéma vérité* – напрям документального кіно 1960-х років, пов'язаний із мобільною зйомкою в реальних локаціях, синхронним натурним звуком і фіксацією мовлення учасників події без посередництва зовнішнього коментаря [190, с. 392–393].

[5] Dolby – система шумозаглушення та стереофонічного кінозвуку, розроблена Dolby Laboratories; у кінопрокаті 1970-х років вона дала змогу поєднати зниження фонового шуму, розширення частотного діапазону й чотириканальне стереофонічне відтворення в оптичному форматі [190, с. 351, 422].

були краще пристосовані до масового прокату: вони зношувалися приблизно з тією ж швидкістю, що й зображення копії, тоді як магнітні копії швидше руйнувалися. Саме на цьому тлі Dolby постає як рішення, що робить стереозвук можливим за відносно помірних витрат [190, с. 354]. Отже, вирішальним чинником цього етапу стає не лише підвищення якості звучання, а й можливість ширшого промислового впровадження стереофонічної звукової моделі в масовому прокаті: через економічну прийнятність, сумісність з усталеною практикою оптичних копій і меншу залежність від дорогих магнітних форматів. У такий спосіб багатоканальність поступово закріплюється не тільки як художньо-просторовий принцип, а і як виробничо-прокатний стандарт, що мав забезпечити відносно стабільне відтворення заданого аудіовізуального формату в різних демонстраційних ситуаціях.

У цій лінії становлення принциповим етапом стає перехід до електронних і цифрових методів обробки, які змінюють саме уявлення про походження кінозвуку. Р. Альтман наголошує, що розвиток електроніки та кінозвукових технологій сприяв появі численних пристроїв, здатних формувати фінальну звукову доріжку, яка радикально відрізняється від звуку, первинно записаного на майданчику. Унаслідок цього поступово послаблюється індексальний зв’язок кінозвуку з реальною подією запису: фінальне звучання вже не обов’язково є прямим акустичним слідом того, що було зафіксовано під час знімання. Електронні й цифрові технології дають змогу не лише записувати звук, а й змінювати, моделювати та створювати його заново. Показово, що серед прикладів цього зсуву дослідник називає цифрові системи MIDI та Synclavier, які уможливлюють створення музики й ефектів без традиційного акустичного запису реальних джерел [250, с. 44]. Отже, в історичній перспективі кінозвук дедалі виразніше постає не лише як результат фіксації події, а як результат проєктування. У межах цього дослідження такий зсув можна описати як перехід від принципу фіксації до принципу конструювання звукової доріжки, що передбачає синтез, редагування, монтаж і комбінування різних звукових матеріалів.

Підсумовуючи, історія становлення звука в кіно постає як послідовний перехід від зовнішнього супроводу екранної дії до цілісної системи виробництва, обробки й відтворення кінозвуку. Ранній період демонструє, що «німе кіно» фактично вже функціонувало як аудіовізуальна подія, однак звук ще залишався просторово й технологічно відокремленим від кінострічки. Перехід до звукового кіно наприкінці 1920-х років змінив цю модель: звук став частиною індустріально організованого кінематографічного процесу, що охоплював запис, студійне виробництво, прокат і умови сприйняття в залі. Подальший розвиток кінозвуку поглибив цей зсув: дедалі важливішими ставали не лише фіксація реального звучання, а й можливість його просторового моделювання, монтажного опрацювання, технічного перетворення та створення звукового результату, який не обов’язково має безпосереднє джерело в реальній події запису. Саме тому кінематограф став одним із ключових середовищ формування сучасного саунд-дизайну: у ньому звук остаточно переходить від функції супроводу зображення до драматургічної системи, що організовує аудіовізуальний досвід глядача.

Якщо в кіно історія звука пов’язана передусім із переходом від живого супроводу до запису, синхронізації, монтажу й стандартизованого відтворення, то у відеоіграх вона розгортається в іншій технологічній логіці – через розвиток електронних платформ, звукових чипів, пам’яті, носіїв і способів програмного керування звучанням. Саме тому історію звуку у відеоіграх у межах цього підрозділу доцільно розглядати не як допоміжне оформлення геймплею і не лише як історію ігрової музики, а як послідовність технологічних, індустріальних і художньо-історичних змін. Кожен із цих етапів пов’язаний із тим, у який спосіб продукується звукова подія, як вона зберігається й відтворюється, які ресурсні обмеження визначає конкретна платформа, а також які стандарти звукового відтворення стають масовими в певний історичний період.

Саме така логіка дає змогу реконструювати становлення ігрового звуку як частину ширшої історії ігрових технологій: від аркадної передісторії,

механічних та електромеханічних ігрових автоматів – до сучасних адаптивних аудіосистем, у яких звук дедалі частіше проєктується як керований компонент ігрового середовища. У цьому контексті важливо простежити не лише технічне ускладнення звукових засобів, а й зміну їхнього статусу: від короткого сигналу, що повідомляє про результат дії, до системи, здатної реагувати на стан гри, поведінку користувача й динаміку віртуального середовища. Такий підхід узгоджується з позицією К. Коллінз, яка розглядає розвиток ігрового аудіо як результат взаємодії технологічних можливостей, економічних стимулів, культурних очікувань, жанрових норм, просторово-часової організації гри та динамічної природи геймплею [176, с. 3–6, 7–9].

Початкова точка історії ігрового звуку пов’язана не тільки з комп’ютерною наукою, а й із культурою механічних та електромеханічних ігрових автоматів. У межах цього дослідження цей контекст є принциповим, оскільки саме в аркадній культурі формується рання модель ігрової взаємодії: короткий цикл дії та результату, змагальний характер гри й постійне заохочення до повторної спроби. К. Коллінз підкреслює, що відеоігри мають витоки у двох середовищах – академічному світі комп’ютерної науки та розважальній аркадній культурі, спорідненій із практиками азартної гри [176, с. 7]. У цій системі звук ще до появи власне відеоігор функціонував як маркер успіху, виграшу або майже досягнутого результату. У механічних та електромеханічних машинах дзвінки, сигнали й шумові ефекти привертали увагу гравця, підсилювали відчуття результативності й підтримували інтерес до повторення ігрової дії [176, с. 7–8].

Наступний етап розвитку звуку пов’язаний із переходом від механічного атракціону до електронної гри. Показовим є те, що ранні електронні експерименти, які часто розглядають як передісторію відеоігор, зокрема «*Tennis for Two»* 1958 року та «*Spacewar!»* 1962 року, за спостереженням К. Коллінз, не містили звукового компонента [176, с. 8]. Однак із розвитком аркадної індустрії ситуація швидко змінилася: перша масово вироблена аркадна відеогра «*Computer Space»!* 1971 року вже містила звукові ефекти, пов’язані з

тематикою «космічного бою», зокрема шуми ракетних двигунів, запуску снарядів і вибухів. Натомість «*Pong*» 1972 року зробив короткий електронний сигнал, що позначав контакт м'яча з ракеткою, одним із найупізнаваніших звукових знаків ранньої відеоігрової культури [176, с. 8–9].

Перша масово вироблена аркадна відеогра «*Computer Space*» 1971 року вже містила низку звукових ефектів, пов'язаних із тематикою космічного бою: шуми ракетних двигунів, запуску снарядів, вибухів та інші сигнально-шумові події. К. Коллінз звертає увагу, що рекламний опис цієї гри акцентував саме поєднання візуального й звукового досвіду, подаючи звук як один із чинників інтенсивності аркадного атракціону [176, с. 8]. Отже, вже на ранньому етапі розвитку відеоігор звук входить до структури гри не лише як технічна можливість, а й як індустріально значущий елемент: він посилює ефект подієвості та підвищує сенсорну насиченість ігрового досвіду.

Після успіху аркадного хіта «*Pong*» 1972 року звукові ефекти виразно закріплюються як важлива складова публічного ігрового середовища. З одного боку, вони сигналізують конкретні ігрові події – удар, зіткнення, результат дії; з іншого – виконують функцію привертання уваги потенційного гравця. К. Коллінз показує цю подвійність на прикладі «*Pong*»: характерний звуковий сигнал гри став одним із найупізнаваніших знаків ранньої відеоігрової культури, хоча самі звуки виникли не стільки як наслідок продуманого естетичного рішення, скільки як результат технічних обмежень апаратури того часу [176, с. 8–9].

Водночас рекламні матеріали аркадних автоматів уже репрезентували звук як комерційно привабливу характеристику, здатну виділяти гру серед інших машин. У цьому контексті особливого значення набуває спосіб привертання уваги до автомата в момент, коли ним ніхто не користується: звукові ефекти виконували роль сигналу присутності гри в аркадному просторі й спонукали гравця до взаємодії [176, с. 9].

Перехід відеоігор у домашній простір загострив залежність звуку від конкретної платформи, звукового чипа, обсягу пам'яті та способу

програмування. У цьому контексті історично важливим стає не записаний, а програмно згенерований звук, що виникає внаслідок керування електронними сигналами. К. Коллінз визначає програмовані звукові генератори як спеціалізовані звукові чипи, які генерують звук відповідно до заданих параметрів, зазвичай закодованих на рівні мови асемблера й пов'язаних із роботою осциляторів, форм хвилі та огинаючих [176, с. 10]. Для історії саунд-дизайну важливо, що в ранній ігровій індустрії звук не був готовим записаним матеріалом, а створювався самою технічною системою гри. Його характер залежав від кількості доступних каналів, пам'яті, процесорних ресурсів і способу програмування; особливо виразно це простежується в ранніх домашніх консолях, де звуковий чип і його обмеження безпосередньо визначали можливості музики та шумових ефектів [176, с. 20–23].

Ця залежність звуку від технічних можливостей платформи особливо помітна на прикладі ранніх домашніх ігрових систем. Вони не лише обмежували композиторів і розробників, а й формували специфічну естетику ігрового звучання. Так, на прикладі Atari VCS (*Video Computer System*, пізніше – Atari 2600) К. Коллінз показує, що звукова мікросхема TIA (*Television Interface Adapter*) мала лише два аудіоканали з монофонічним виходом, а доступні хвильові форми й особливості налаштування висоти ускладнювали створення гармонічно розгорнутих музичних структур [176, с. 20–23]. Через неточність і відмінність висотних налаштувань між каналами композитори часто були змушені обмежувати музичний матеріал, відмовлятися від окремих ліній або використовувати нетипові висотно-ладові рішення. Тому музика таких систем набувала впізнаваного темброво-висотного характеру [176, с. 21–23]. У цьому сенсі рання домашня ігрова музика формувалася не як автономна композиційна система, а в межах конкретних апаратних параметрів – кількості каналів, пам'яті та програмної логіки платформи.

Наступний інфраструктурний зсув пов'язаний із розширенням тембрових можливостей і поступовим утвердженням гнучкіших методів синтезу. Одним із важливих етапів цього процесу став синтез на основі частотної модуляції, який

у 16-бітну добу істотно розширив тембровий діапазон ігрового звучання. К. Коллінз зазначає, що такі звукові чипи використовувалися в аркадних системах кінця 1970-х – початку 1980-х років, а в середині 1980-х увійшли до складу більшості комп'ютерних звукових карт. У 16-бітну добу аркадні автомати зазвичай застосовували один або кілька чипів цього типу, серед яких особливо поширеними були моделі *Yamaha* [176, с. 10–11]. Порівняно з попередніми системами програмованих звукових генераторів, синтез на основі частотної модуляції забезпечував більшу гнучкість і ширший спектр тембрів, що створювало передумови для складнішої диференціації музичних і шумових елементів гри. У межах цього дослідження розвиток синтезаторних методів можна розглядати не лише як поліпшення якості звучання, а й як поступове розширення самого поля ігрового звуку. Він дедалі більше здатний передавати не тільки факт дії, а й її характер, інтенсивність, матеріальність і просторово-образний контекст.

У тій самій логіці важливим стає синтез на основі таблиць хвиль, який у 16-бітну епоху використовував попередньо підготовлені цифрові семпли інструментів і завдяки цьому забезпечував реалістичніше звучання порівняно з попередніми методами синтезу. За К. Коллінз, такий спосіб звукоутворення сприймався як реалістичніший порівняно із синтезом на основі частотної модуляції, однак був дорожчим, оскільки потребував наявності власної оперативної або постійної пам'яті на звуковій платі [176, с. 11]. Отже, прагнення до більшої тембрової переконливості в ігровому аудіо від самого початку було пов'язане не лише з естетикою реалістичнішого звучання, а й з економікою апаратних ресурсів. Звукова якість залежала від того, який обсяг пам'яті міг бути відведений під аудіо, як розподілялися ресурси між графікою, логікою гри й звуком, а також наскільки конкретна платформа дозволяла поєднати темброву деталізацію з інтерактивною швидкістю реагування.

У 1990-х роках історія ігрового звуку переходить у фазу, де визначальними стають носії, обсяг даних, кількість звукових каналів і можливості відтворення. Розширення можливостей зберігання та поширення

оптичних носіїв дали змогу включати до гри значно більші масиви звукового матеріалу: триваліші музичні фрагменти, якісніші семпли, голос і складніші шумові ефекти. Важливу роль у цьому процесі відіграли 32-бітні ігрові консолі, зорієнтовані на якість звучання компакт-диска. На прикладі ігрової приставки *Sony PlayStation* К. Коллінз показує, що нові платформи забезпечували більшу кількість звукових каналів, зручніше програмування музики та можливість обробки звуку в реальному часі [176, с. 68–69]. У контексті історії саунд-дизайну це означає перехід від простих програмно згенерованих сигналів до платформ, у яких якісніший звук, багатоканальність і обробка в реальному часі стають передумовами складнішої організації ігрового аудіо.

Водночас цей етап ще не передбачав повної адаптивності музичного супроводу. К. Коллінз підкреслює, що підвищення якості звучання на *PlayStation* значною мірою спиралося на використання аудіо компакт-диска, тобто заздалегідь підготовленого звукового матеріалу. Такий підхід покращував якість звучання, однак не завжди забезпечував гнучку реакцію музики на зміну ігрової ситуації [176, с. 69]. Проблема динамічного музичного переходу в іграх полягала в тому, що музичний матеріал мав реагувати на непередбачувані дії гравця в будь-який момент часу. Тому в багатьох випадках застосовувалися прямі перемикання між фрагментами, швидкі затухання або перехресні переходи, які не завжди давали відчуття повної безперервності [176, с. 145]. Отже, 32-бітний етап важливий не лише як перехід до якіснішого звуку, а й як момент формування нового балансу між реалістичністю звучання, обсягом даних, ресурсами платформи та здатністю аудіо реагувати на зміну ігрової ситуації.

Поряд із розширенням обсягу звукового матеріалу в 1990-х роках важливого значення набуває і просторове відтворення ігрового звуку. К. Коллінз пов’язує цей період з еволюцією тривимірного й об’ємного звучання: просторове аудіо створювало враження, що звукові джерела походять із тривимірного середовища, а одним із перших масових просторів такого досвіду поза кінотеатрами стали аркади, передусім гоночні й симуляторні ігри

[176, с. 64]. У подальшому просторове аудіо починає не лише підсилювати враження від віртуального середовища, а й допомагати гравцеві орієнтуватися в ньому: локалізувати подію, загрозу або об’єкт поза видимим полем. У такий спосіб звук поступово розширює ігровий простір за межі екранного зображення [176, с. 64].

На рівні персональних комп’ютерів цей процес пов’язаний із появою звукових карт, здатних підтримувати об’ємне й тривимірне звучання. К. Коллінз називає звукову карту Diamond Monster Sound 1997 року однією з перших карт із підтримкою такого типу відтворення, а також звертає увагу на можливість програмного моделювання параметрів простору – розміру приміщення, його акустичних властивостей, фільтрації та ефектів, що давало змогу симулювати різні середовища [176, с. 64]. Отже, просторовий звук входить у сферу ігрового аудіо не лише як окремий технічний ефект, а як важливий етап розвитку програмно керованого моделювання ігрового середовища.

Коли платформи забезпечили більший обсяг даних, вищу якість звучання й просторову організацію аудіо, наступним принциповим переломом стала адаптивність. На цьому етапі музика дедалі частіше осмислюється не як статичний супровід, а як система, здатна реагувати на зміну ігрового стану. У дослідженні А. Прехтля показано, що, на відміну від кіно, де музика може бути точно синхронізована з наперед визначеною послідовністю подій, комп’ютерна гра має нелінійну структуру, у якій перебіг і час подій залежать від дій користувача. Саме тому типова модель ігрової музики організовується через систему станів: певним рівням, локаціям або режимам гри відповідають окремі музичні фрагменти, між якими здійснюються переходи за допомогою затухання, повторення або зупинки залежно від ігрової ситуації [234, с. 2–3]. Для цього дослідження важливо, що на цьому етапі музика дедалі тісніше пов’язується з технічною та структурною організацією гри. Вона вже не лише супроводжує зображення, а залежить від подій, станів і правил ігрового середовища.

Показовим є також перенесення адаптивного принципу на рівень персонажа. У праці М. Еладхарі, Р. Ньювдорпа та М. Фріденфалька описано експериментальну модель *Mind Music*, спрямовану на створення індивідуалізованої адаптивної музики для ігрових персонажів. Автори пов'язують музичну організацію з афективною моделлю персонажа. Музика має відображати його настрій, емоції та ставлення до ігрового середовища, а її параметри змінюються відповідно до матриці настроїв. У цій моделі гармонія репрезентує внутрішній настрій персонажа, тоді як метрична організація передає зовнішній спосіб його емоційного співвіднесення з ігровим світом [187, с. 1, 3–5]. У межах історії становлення саунд-дизайну це свідчить про розширення самого завдання ігрового звуку: він проєктується вже не лише відповідно до сцени, локації або зовнішньої події, а й відповідно до афективної моделі персонажа. Отже, звук дедалі більше стає частиною системного опису ігрового середовища, де музичний матеріал може відображати не тільки те, що відбувається на екрані, а й те, у якому емоційному стані перебуває персонаж або як він співвідноситься з поточною ситуацією.

Ознакою зрілості цього етапу є поява емпіричних досліджень, у яких перевіряється не сама наявність музики в грі, а ефект адаптивного принципу. У статті К. Плута та Ф. Паск'є адаптивна музика розглядається як музика, що змінюється відповідно до стану гри, а експеримент спрямований на перевірку її впливу на пережиту й усвідомлену афективну реакцію гравця [232, с. 321]. Автори фіксують, що адаптивна музика може істотно підвищувати пережите відчуття напруги. Водночас гравці помічають емоційну відповідність музики ігровому процесу й позитивно оцінюють адаптивну музику порівняно з лінійною [232, с. 327–328]. У контексті історії становлення саунд-дизайну це важливо як індикатор нового статусу ігрового аудіо: адаптивність перестає бути лише технічною можливістю або прийомом окремих розробників і стає предметом наукової верифікації та ширшого осмислення в межах сучасного інтерактивного медіуму.

Отже, сучасні ігрові аудіосистеми демонструють високий ступінь інтегрованості звука в загальну логіку взаємодії. У цьому контексті принциповим стає питання, чи звук обмежується сигналізацією подій та емоційним підсиленням дії, чи функціонує як композиційна система станів, переходів і реакцій, що спрямовує увагу, формує просторову орієнтацію та підтримує емоційну траєкторію користувацького досвіду. Саме така інтегрованість завершує історичний перехід від звука як локальної ознаки аркадного автомату – до аудіодизайну як структурного компонента ігрового середовища.

Підсумовуючи, можна зазначити, що історія становлення звуку в театрі, кіно та відеоіграх демонструє спільну закономірність: у кожному з цих медіа звук поступово переходить від локальної підтримки події до системного чинника, який організовує увагу, структурує сприйняття й формує цілісність художнього досвіду. В усіх трьох напрямах цей розвиток визначається не лише технічними інноваціями, а й зміною способів виробництва, відтворення та сприйняття звука. Відтак звук щоразу набуває нового статусу: від допоміжної або ситуативної присутності – до керованої, спроєктованої та концептуально осмисленої складової медіальної форми.

Водночас траєкторії розвитку театрального, кінематографічного та ігрового звука принципово відрізняються за вихідними умовами й домінантними механізмами. Театр репрезентує модель, у якій звук історично пов’язаний із живою подією, тілесною присутністю виконавця та акустикою сценічного простору. Його еволюція може бути описана як поступове ускладнення простору слухання й перехід до розуміння звука як драматургічного чинника, здатного організовувати сценічний час, просторову глибину, увагу глядача та емоційний перебіг події. Для театру визначальним є те, що звук не лише супроводжує видиме, а встановлює режими чутності й моделює умови переживання сценічної дії як спільного акту слухання.

Кіно репрезентує іншу модель становлення звука, у якій ключового значення набуває індустріально організована інфраструктура фіксації,

синхронізації та відтворення. Його історична логіка розгортається як послідовність виробничих і прокатних змін: від практик живого супроводу та ранніх технічних спроб синхронізації – до стандартизованої системи студійного виробництва, багатоканального показу й поствиробничого контролю. Показовим для кіномедіуму є зміщення акценту від звука як живої або ситуативної події до звука як доріжки, що може бути зафіксована, змонтована, відтворена, тиражована й відкоригована відповідно до індустріальних стандартів. На пізніших етапах ця доріжка дедалі більше постає не як проста фіксація звучання, а як результат цілеспрямованого звукового проєктування.

Відеоігри репрезентують третій тип траєкторії, у якій звук історично формується як компонент системи взаємодії та керованої змінності. На ранніх етапах він виконує сигнально-поведінкові функції, підтримуючи рівень уваги, залучення особливо в публічному аркадному контексті. Подальший розвиток ігрового звуку залежить від платформних стандартів, ресурсних обмежень, звукових чипів, носіїв, форматів зберігання та відтворення. Сутнісна відмінність цього медіуму полягає в тому, що звук тут не обмежується моделлю незмінної доріжки, а організовується як система станів, переходів і реакцій, здатна відповідати на події ігрового процесу, параметри середовища та дії користувача. Саме тому становлення ігрового звуку логічно веде до утвердження адаптивних моделей як одного з провідних принципів сучасного звукового дизайну.

Отже, звернення до історії звуку в театрі, кіно та відеоіграх у межах цього дослідження має не довідковий, а методологічний характер. Воно дає змогу окреслити саунд-дизайн як історично сформовану логіку цілеспрямованої організації звукового досвіду – від сценічної події та кінематографічної звукової доріжки до інтерактивної аудіосистеми. Саме в такій перспективі в наступних підрозділах буде розглянуто творчість «Motion Trio»: не лише як явище акордеонного камерно-ансамблевого мистецтва, а як практику акустичного моделювання звукових принципів, що в сучасній культурі пов’язані з проєктуванням, організацією та драматургічним функціонуванням звука.

3.2. Теоретико-методологічні засади саунд-дизайну в міжмедійній перспективі театру, кіно та відеоігор

У сучасній теорії звуку однією з важливих проблем осмислення саунд-дизайну є відсутність усталеної аналітичної мови, здатної описати його не лише як послідовність технічних операцій, а як художню практику організації звукового досвідуЛ. Мюррей наголошує, що «фундаментальною проблемою» для практики, вивчення й викладання саунд-дизайну є «брак теоретичної мови» для опису способів використання звука та цілісної рамки, яка пояснює, як саунд-дизайн функціонує у практиці [226, с. 5]. У межах цього дослідження така позиція дає підстави розглядати саунд-дизайн у міждисциплінарній перспективі – на перетині акустичного, психологічного, естетичного та семіотичного підходів, адже звук у медіальному середовищі постає не лише як фізичне явище, а й як чинник сприйняття та смислотворення.

Подібну проблему порушує К. Коллінз, зауважуючи, що в навчальній і професійній практиці саунд-дизайн часто осмислюється передусім як звук для рухомого зображення – кіно, телебачення, анімації, театру чи ігор. Унаслідок цього, на думку дослідниці, звук не завжди постає як самостійний об’єкт уваги, мови й риторики, а нерідко залишається підпорядкованим візуальному ряду [177, с. 12]. Показовим у цьому сенсі є наведений К. Коллінз приклад аудіогри з мінімальною візуальною складовою, у якій відсутність зорової опори змінює сам принцип роботи зі звуком. Він має бути максимально сфокусованим, функціонально точним і здатним організовувати слухову увагу без підтримки зображення [177, с. 13–14]. У межах цього дослідження це спостереження можна розглядати як свідчення зміни статусу звука: він не лише супроводжує дію, а й здатний структурувати спосіб її сприйняття та виконання.

У практично орієнтованій моделі Д. Сонненшайна саунд-дизайн постає як інтегроване мислення про звук, що поєднує акустичні, психоакустичні, музичні, голосові, аудіовізуальні, емоційні та наративні аспекти. Сам автор окреслює предмет своєї праці через взаємозв’язок звукового сприйняття, психоакустики,

музики, голосу, образу й наративу, тобто розглядає звук не ізольовано, а як складову цілісного художнього досвіду [248, с. 20–21]. У цьому підході звук набуває драматургічного значення: на етапі створення звукової карти фільму Д. Сонненшайн пропонує розрізняти конкретні звуки, музичні елементи й голос, пов'язуючи їх із розвитком сцени, емоційним станом, ритмом і загальною організацією аудіовізуального простору [248, с. 19–21]. У межах цього дослідження така позиція дає підстави розглядати звук не лише як супровід зображення, а як засіб формування уваги, емоційної реакції та способу сприйняття художньої дії.

Відповідно, у трактуванні Д. Сонненшайна саунд-дизайнер постає не лише як технічний виконавець, а як фахівець, занурений у сюжет, персонажів, емоційну сферу, середовище та жанрову природу твору. Його завдання пов'язане з вибором «правильного звука для правильного моменту», що передбачає залучення інструментарію музики, психології, акустики й драматургічного мислення. Водночас Д. Сонненшайн наголошує на необхідності балансу між художньо-естетичними рішеннями та виробничими параметрами кінопроцесу – часом, бюджетом, наявними технічними засобами й кадровими ресурсами [248, с. 19–20].

Однак драматургічна дієвість звука не вичерпується самим фактом його добору чи технічної обробки. Важливим є те, як саме звук набуває значення, тобто яким чином він пов'язується з джерелом, дією, простором, емоцією або культурною асоціацією. Саме цей аспект конкретизує семіотичний ракурс, запропонований Л. Мюрреєм, який дає змогу розглядати саунд-дизайн як систему звукових знаків. Спираючись на семіотику Ч. С. Пірса, дослідник показує, що звук у медіатексті може функціонувати в кількох знакових режимах: іконічному – через власні матеріальні якості й характеристики; індексальному – через причинний зв'язок із джерелом або дією, символічному – через усталену домовленість, культурну асоціацію або загальне правило [225, с. 58]. Такий підхід важливий для аналізу саунд-дизайну, оскільки дозволяє описати не лише сам звук, а й зміну його функції залежно від

контексту. Маніпулюючи іконічними та індексальними властивостями звукового знака, саунд-дизайнер може посилювати відчуття реальності, створювати новий причинний зв’язок між звуком і зображенням або надавати тому самому звуковому матеріалу іншої смислової ваги [225, с. 67–68].

Важливим для цього дослідження є також аудіовізуальний підхід М. Шіона, який у викладі Л. Мюррея дає змогу конкретизувати взаємодію звука й зображення. Одним із ключових у цій концепції є поняття «аудіовізуального контракту», що позначає умовну єдність слухового й візуального сприйняття в межах екранного твору. Із ним пов’язаний принцип «доданої вартості», за яким звук збагачує зображення новою виразовою або інформативною якістю, а також поняття «синхрезису» – спонтанного зчеплення звукової та візуальної події в єдиний кінематографічний або ментальний об’єкт [226, с. 40–41]. У такій оптиці саунд-дизайн постає не лише як формування звукового шару, а як керування співвідношенням між акустичним і візуальним вимірами художнього досвіду.

Попри відмінності термінології та дослідницьких акцентів розглянуті підходи К. Коллінз, Д. Сонненшайна, Л. Мюррея та М. Шіона дозволяють окреслити кілька спільних для цього дослідження принципів розуміння саунд-дизайну. Передусім саунд-дизайн постає як інтегративний процес, у якому звук не існує ізольовано, а функціонує в межах цілісного художнього або медіального середовища – у взаємодії із зображенням, наративом, сценічною чи екранною дією, простором або інтерактивною структурою. Водночас ця практика має багаторівневу організацію: аналіз може здійснюватися як на рівні окремого звукового елемента, тембру, сигналу чи шуму, так і на рівні звукової доріжки, звукового середовища або цілісної аудіовізуальної системи.

Не менш важливо, що функції звука в саунд-дизайні мають системний характер. Один і той самий звук може сприйматися як матеріально-акустичний образ, як вказівка на джерело або дію, як культурно впізнаваний знак чи як елемент драматургічної організації. Його значення визначається не лише фізичними параметрами, а й контекстом появи, способом поєднання з образом

або дією, просторовим розміщенням, повторюваністю, динамікою, тембровою трансформацією та очікуваннями слухача. Саме тому саунд-дизайн доцільно розглядати не як додатковий принцип озвучення, а як спосіб керування звуковим досвідом, у якому перцептивні, семіотичні й драматургічні чинники працюють взаємопов’язано.

Отже, наведені теоретичні підходи не протиставляються один одному, а розкривають різні аспекти одного явища. К. Коллінз акцентує автономну цінність звука як матеріалу слухання й проєктування; Д. Сонненшайн підкреслює його психоакустичну, емоційну та драматургічну дію; Л. Мюррей пропонує семіотичну модель опису звукових функцій; М. Шіон окреслює механізми аудіовізуальної взаємодії. У сукупності ці оптики дозволяють трактувати саунд-дизайн як художньо-технологічну логіку організації звука, що працює з увагою, простором, часом, тілесним і емоційним сприйняттям, а також із формуванням смислу в межах конкретного медіального середовища.

У наступних частинах підрозділу ці загальні положення буде конкретизовано на матеріалі трьох медіальних сфер – театру, кіно та відеоігор. Такий перехід дає змогу виявити як спільний функціональний «каркас» саунд-дизайну, так і його медіаспецифічні відмінності. Саме в такому порівняльному ракурсі саунд-дизайн постає як широка логіка художнього конструювання звука – від сценічної чутності через змонтовану аудіовізуальну доріжку до інтерактивного звукового середовища.

У межах подальшого аналізу саунд-дизайну звук доцільно розглядати не лише як фізичний сигнал, а як явище, що одночасно належить до акустичної та перцептивної сфер. У фізичному аспекті звук пов’язаний із коливанням джерела та змінами тиску в середовищі, які можуть бути описані через часові й спектральні характеристики, виміряні, записані, змодельовані й технічно трансформовані [188, с. 1; 217, с. 2]. У перцептивному аспекті звук постає як слухове відчуття, тобто як результат обробки акустичного сигналу людською слуховою системою. Саме тому одним із базових завдань психоакустики є встановлення зв’язку між фізичними характеристиками звука, акустичними

стимулами та слуховими відчуттями [188, с. VII; 217, с. 1–2]. У межах цього дослідження таке розрізнення є принциповим для осмислення саунд-дизайну, оскільки художня дія звука залежить не лише від його об’єктивних параметрів, а й від способу їхнього сприйняття, розпізнавання, співвіднесення з попереднім слуховим досвідом і смислового наповнення у свідомості слухача.

Базовими характеристиками звукового матеріалу є часові, частотні та амплітудно-рівневі параметри сигналу. У психоакустичній традиції звук описується через часовий змінюваний звуковий тиск, а для аналізу його частотного складу застосовуються спектральні репрезентації. Оскільки діапазон звукового тиску, релевантний для людського слуху, є надзвичайно широким, його рівень зазвичай подають у децибелах як логарифмічну величину відносно стандартного еталонного тиску [188, с. 1–2]. Водночас для художньої практики принциповим є те, що фізично вимірюваний рівень звука й суб’єктивно пережита гучність не збігаються повністю: людське вухо по-різному реагує на частотні, динамічні й часові параметри сигналу, а сприйняття звука залежить від тривалості, контексту, просторових умов, тембрового складу та взаємодії з іншими звуковими шарами [188, с. 205–206; 217, с. 137–140].

Саме тому фізичні параметри звука становлять лише вихідний акустичний матеріал саунд-дизайну. Художньої значущості вони набувають тоді, коли включаються в систему слухового сприйняття, просторової орієнтації та драматургічного розгортання. У цьому сенсі частота, амплітуда, тривалість, спектральний склад, тембр і динаміка не є нейтральними технічними показниками: у саунд-дизайні вони можуть функціонувати як засоби формування звукової атмосфери, фактурної щільності, сигнальної функції, напруження, очікування, тиші, руху або присутності. Д. Сонненшайн вибудовує пояснення звука від джерела звукової енергії та фізичної вібрації до її поширення в середовищі, слухового відчуття й подальшого перцептивного осмислення [248, с. 63, 77]. Практично орієнтованою для такого аналізу є запропонована ним система базових якостей звука: ритму, інтенсивності, висоти, тембру, швидкості, форми та організованості звукового матеріалу

[248, с. 65]. У межах цього дослідження ці параметри окреслюють не готову систему художніх значень, а акустичний простір можливостей, у якому звук може бути перетворений на сигнал, фактурний шар, темброву характеристику, просторовий маркер, чинник напруги або елемент драматургічного розвитку. Саме тому для саунд-дизайну важливими є не лише фізичні властивості звука, а й способи їхньої організації в конкретному медіальному контексті [248, с. 83].

Перехід від фізики звука до його перцептивної дії пов’язаний із тим, що слухач не лише фіксує акустичний сигнал, а й сприймає його як подію, джерело, напрям, дистанцію, масштаб або рух у просторі. Психоакустичні дослідження показують, що просторове сприйняття звука спирається, зокрема, на бінуральні ознаки слухання – міжвушні відмінності часу й інтенсивності, які впливають на латералізацію[6] та локалізацію звукового образу [188, с. 308–310].

Отже, перцептивний простір формується не як просте відображення фізичного сигналу, а як результат слухової обробки просторових ознак і розпізнавання звукової події в конкретному контексті. Для саунд-дизайну це означає, що просторовість, дистанція, наближення, віддалення, а також позасценічна чи позакадрова присутність можуть бути не лише зафіксовані, а й цілеспрямовано сконструйовані засобами тембру, динаміки, реверберації, панорамування, щільності та розміщення звукових шарів.

Важливо, що звук має не лише слуховий, а й тілесний та емоційно-фізіологічний вимір. У сучасних дослідженнях музики й емоцій емоційна реакція розглядається як комплексне явище, що охоплює суб’єктивне переживання, фізіологічне збудження, експресію, тенденцію до дії та регуляцію; при цьому збудження пов’язується з фізичною активацією автономної нервової системи [202, с. 9–10]. У межах цього дослідження така позиція дає підстави розглядати звуковий матеріал не лише як носій інформації або елемент художньої атмосфери, а й як чинник активізації тілесної та емоційної реакції слухача.

[6] Латералізація – сприйняття бокового, тобто ліво-правого, зміщення звукового образу відносно слухача. На відміну від локалізації, яка охоплює тривимірне визначення положення звука у просторі, латералізація описує розміщення звукового образу в одному вимірі й пов’язана з міжвушними відмінностями часу та рівня сигналу [188; с. 308–310].

На цьому тлі можна виокремити кілька базових функцій звука, релевантних для подальшого аналізу саунд-дизайну в театрі, кіно та відеоіграх. Передусім ідеться про *перцептивно-просторову функцію*, пов'язану з конструюванням відчуття простору, масштабу, присутності, дистанції та руху. Далі – про *часово-ритмічну функцію*, завдяки якій звук організовує перебіг подій, темп дії, очікування, повторюваність і щільність звукового середовища. Окремого значення набуває *емоційно-афективна функція*: інтенсивність, тембр, ритмічна організація, динамічний контраст, різкість атаки, момент появи або раптове зникнення звука здатні змінювати рівень напруги, фокусувати увагу й формувати драматургію сприйняття. Нарешті, *когнітивно-наративна функція* полягає в тому, що звук перетворюється на значущу інформацію: вказує на джерело або дію, позначає простір, створює очікування, доповнює зображення, організовує сценічну чи екранну подію та бере участь у формуванні смислу.

У подальших частинах підрозділу ці загальні принципи буде конкретизовано щодо трьох медіальних сфер – театру, кіно та відеоігор. У кожній із них ті самі фізичні й перцептивні властивості звука організовуються по-різному. Такий порівняльний підхід дає змогу виявити принципи функціонування саунд-дизайну в різних художньо-медіальних середовищах.

Серед розглянутих сфер театр у західній традиції постає однією з найдавніших практик цілеспрямованої організації звука як складової художньої дії. С. Беннетт підкреслює, що «перші театри були переважно ауральними», а рання театральна теорія вже враховувала сценічне продукування звука та його вплив на аудиторію [170, с. 15]. У театральному просторі взаємодіють голос, музика, пісня, шум, тиша, акустика, резонанс, сценічна й позасценічна чутність, а також звукові реакції самої аудиторії [170, с. 4–5]. Тому театральний саунд-дизайн не можна зводити лише до музичного супроводу або звукових ефектів. Він пов'язаний із формуванням цілісного режиму слухання, у якому звук організовує присутність, увагу, простір і драматургічну напругу. С. Беннетт наголошує, що в театральному досвіді аудиторія сприймає «те, що вона чує зі

сцени, не меншою мірою, ніж те, що вона бачить». Отже, звук постає чинником формування як театральної продукції, так і її рецепції [170, с. 2].

Важливим для цього дослідження є також поняття *audimus*, запропоноване Р. Брауном для осмислення театру як колективного режиму слухання. Дослідник трактує театр як подію, що скликає аудиторію в режим спільного слухання, де слуховий досвід розгортається між індивідуальним «я» та колективним «ми» [174, с. 13]. Сам термін *audimus* Р. Браун визначає як «колективний слуховий габітус» – тобто «сукупність засвоєних слухових технік, диспозицій і звичок», через які в межах театральної події формується колективне «ми» [174, с. 20]. У межах цього дослідження така позиція дає змогу розглядати театральний звук не лише як акустичний матеріал, а як культурно організований спосіб спільного слухання: глядач сприймає не ізольований сигнал, а сценічну подію, вписану в простір залу, конвенції театральної поведінки, очікування аудиторії та історично сформовані режими чутності. Важливо й те, що Р. Браун розглядає *audimus* як чинник, що не просто займає, а продукує чутні простори [174, с. 21]. Саме тому подальший аналіз театрального саунд-дизайну доцільно вибудовувати навколо кількох принципів: театру як живої акустично-колективної події; процесуальної логіки створення звука в постановці; драматургічної ролі голосу, шуму й тиші, співвідношення видимого й невидимого джерела звука; а також подолання візуальноцентричного підходу до сценічної дії.

У практичній перспективі, запропонованій Ґ. Фраєм, театральний саунд-дизайн не обмежується технічним додаванням звука до сценічної дії, а постає як складова драматургічної роботи над виставою. Робота над звуковим рішенням починається з уважного читання п’єси й аналізу способу розгортання історії: появи та розвитку персонажів, сюжетних ліній, моментів кризи й конфлікту, зміни настроїв, емоційних акцентів і нерозв’язаних драматургічних елементів [191, с. 51–52]. Важливо, що звукова подія не повинна автоматично зводитися до прямої імітації ремарки або видимого джерела. Ґ. Фрай наголошує на потребі обережно ставитися до авторських ремарок, пов’язаних зі звуком, адже їх буквальне виконання може обмежити режисерське й звукове

трактування сценічної ситуації [191, с. 52–53]. У цьому контексті особливо показовою є його думка про те, що звукова ремарка може передавати «емоційний намір», не визначаючи наперед конкретного способу його сценічної реалізації [191, с. 53]. Звідси випливає базовий принцип театрального саунд-дизайну: звук має не просто ілюструвати сценічну подію, а розкривати її підтекст, просторову логіку, напругу або смисловий акцент.

Ґ. Фрай також наголошує на виробничо-процесній природі театрального звука: участь саунд-дизайнера має бути передбачена якомога раніше, оскільки саме на етапі між першими творчими зустрічами й початком репетицій художні концепції переводяться у практичну площину. Запізніле узгодження зі сценографією може обмежити можливості розміщення динаміків у сценічному просторі й, відповідно, звузити потенціал просторової організації постановки [191, с. 60–61]. У прикладному вимірі це пов’язано із забезпеченням розбірливості мовлення, контролем співвідношення «сигнал/шум», балансу прямого й реверберацийного звука, часу реверберації, а також урахуванням сторонніх шумів сцени й залу [191, с. 127–129]. Окремого значення набуває режим звукопідсилення: воно може залишатися майже непомітною підтримкою чутності, коли акустичний голос виконавця зберігає провідне значення, або ставати виразним просторово-драматургічним прийомом, що впливає на локалізацію голосу, сценічну позицію персонажа й відчуття його присутності [191, с. 145–146, 175–181].

Л. Кендрік і Д. Резнер доповнюють практично зорієнтований підхід Ґ. Фрая, акцентуючи не лише організацію театрального звука, а й проблему шуму та перформативності звукової дії. Дослідники пропонують відійти від побутового розуміння шуму як суто зайвої перешкоди або «незначущого» звукового матеріалу. Натомість поняття «театральний шум» вони пов’язують із напруженням «між сигналом і приймачем, звуком і значенням, зором і слухом, тишею й висловленням, фізичним чуттям і слуханням» [256, с. 15]. У такому розумінні шум постає не як зовнішня вада комунікації, а як чинник, здатний проблематизувати усталені межі між акустичним сигналом, фоном і художнім

смислом. У межах цього дослідження такий підхід дає підстави трактувати шум не лише як акустичну перешкоду, а як засіб зміни режиму сприйняття: він актуалізує матеріальність сценічної події та спонукає глядача переосмислювати співвідношення між тим, що чується як випадковий шум, і тим, що набуває драматургічної функції [256, с. 15–16].

Л. Кендрік і Д. Резнер наголошують, що театральний звук не зводиться лише до заздалегідь спроєктованих звукових ефектів, а охоплює ширшу матеріальність звучання, пов'язану зі сценою, виконавськими тілами, акустикою простору та присутністю аудиторії. У цьому контексті шум постає як множинне явище – «сукупність різних шумів», шарів і хвиль, що не завжди вкладаються в традиційні межі музики, мовлення або організованого звукового ефекту [256, с. 15–16]. Особливо важливою є практика відкритого створення звуків на сцені, коли те, що зазвичай приховане за лаштунками, стає частиною вистави. Такий прийом означає, що глядач не лише чує звук, а й бачить процес його виникнення: приховане виробництво звука стає видимим і, за висловом дослідників, «надає шумові обличчя» [256, с. 26–27]. Завдяки цьому виконавець звукових ефектів постає як учасник сценічної дії, а сам звук сприймається не як природне відтворення реальності, а як умовно створений театральний знак [256, с. 20–21].

Ця увага до матеріальності, видимості й умовності театрального звука знаходить продовження у праці Р. Брауна, однак уже не стільки на рівні безпосереднього сценічного звукотворення, скільки в площині культурно сформованих способів слухання. Оскільки поняття *audimus* уже окреслено вище як колективний слуховий габітус, подальший виклад доцільно спрямувати на інший аспект праці Р. Брауна: театральне слухання спирається не лише на фізичне сприйняття акустичних явищ, а й на засвоєні звукові очікування, жанрові асоціації та медійні коди [174, с.13, 20–21]. У цьому контексті дослідник проблематизує співвідношення між звуком і звуковим ефектом: театральні звукові події функціонують не тільки як акустичні сигнали, а як оформлені ефекти, пов'язані з культурною пам'яттю та впізнаваними моделями

слухання. Показовим є поняття аудіомему, за допомогою якого Р. Браун описує стандартні звукові ефекти, що циркулюють між різними медіа, зберігають упізнаваність і можуть діяти як «миттєвий індекс жанрової театральності» навіть тоді, коли їхня акустична достовірність відходить на другий план [174, с. 5–7]. Водночас звуковий ефект у театрі може не лише відсилати до впізнаваного культурного коду, а й виконувати суб'єктивно-афективну функцію, активізуючи пам'ять, очікування, жанрове впізнавання й емоційну реакцію слухача.

Своєю чергою С. Беннетт пропонує теоретичну рамку, що вписує ці практики в ширший театрознавчий контекст: дослідниця критично осмислює візуальноцентричну традицію й наголошує, що театр має розглядатися як подія, у якій слуховий вимір є не допоміжним, а одним із чинників організації сценічного досвіду. У такому ракурсі звук пов'язується з простором, часом, тілесністю, пам'яттю, уявою, афектом і міжсенсорним сприйняттям [170, с. 3–4]. Особливого значення в цьому контексті набуває тиша, яка не зводиться до простої відсутності звучання. У кейджівській перспективі вона активізує слухання, виявляє звуки, що зазвичай залишаються поза увагою, і перетворює саму слухову зосередженість на частину театральної події [170, с. 72–74]. Тому сценічна тиша може функціонувати як особливий режим присутності: вона відкриває ненавмисні звуки середовища, загострює самосвідомість аудиторії та виявляє тілесну присутність виконавців і слухачів [170, с. 76–77].

Узагальнення розглянутих підходів дає змогу окреслити театральний саунд-дизайн як практику, що поєднує живу сценічну присутність, колективний режим слухання та моделі сприйняття, сформовані культурним досвідом і специфікою театральної комунікації. У театрі навіть заздалегідь записані або технічно відтворені звуки не сприймаються ізольовано: їхня дія визначається конкретною акустичною ситуацією, простором вистави, тілесною присутністю виконавців і глядачів, а також спільними слуховими очікуваннями аудиторії. Водночас театральний саунд-дизайн має розширене поле матеріалу: до нього належать не лише контрольовані ефекти й музика, а й шумове середовище,

випадкові або периферійні звуки, паузи, тиша, технічні шуми та сама матеріальність звукотворення.

Отже, театр постає як особливий просторово-часовий режим саунд-дизайну, у якому звук не просто супроводжує сценічну дію, а організовує сприйняття: спрямовує увагу, моделює емоційну напругу, формує відчуття простору й часу та визначає позицію глядача в межах події. Для подальшого аналізу важливими є ті параметри театрального саунд-дизайну, які виявляють його подієву й перформативну природу: колективний режим слухання, акустичні умови сценічної події, процесуальність звукових рішень, використання шуму, відкритого звукотворення, тиші й паузи, а також семіотичний статус звукових ефектів. Саме ці засади надалі можуть бути зіставлені з принципами саунд-дизайну в кіно та відеоіграх, що дасть змогу окреслити як спільну теоретичну рамку, так і медіаспецифічні відмінності між театральним, кінематографічним та інтерактивним звуковими просторами.

У кінематографі багатовимірність звука виявляється особливо виразно, оскільки звук тут функціонує не лише як фізичне явище або технічний компонент фільму, а як засіб організації аудіовізуального сприйняття. У цьому сенсі звукова доріжка не зводиться до супроводу зображення: вона бере участь у формуванні простору, часу, наративної логіки та драматургічної напруги фільму [190, с. 181, 184, 188–199]. Саме тому в теорії кінозвуку важливим є перехід від розуміння звука як додаткового елемента до його осмислення як самостійного виміру кінематографічної структури, що впливає на те, як глядач сприймає видиме, розрізняє головне й другорядне, відчуває дистанцію, напругу, присутність або позакадрову дію [190, с. 181, 184, 186–188]. Вихідним рівнем такого аналізу є базові акустичні параметри звука – гучність, висота й тембр, які в кінематографі набувають не лише фізичного, а й драматургічного значення. Д. Бордвелл і К. Томпсон розглядають ці параметри як фундаментальні компоненти кінозвуку, що дають змогу розрізняти звукові джерела, формувати звукову фактуру фільму й організовувати сприйняття аудіовізуальної події [190, с. 184–186]. Гучність може моделювати просторову дистанцію, наближення

або віддалення джерела, а також ступінь інтенсивності сцени. Висота допомагає розрізняти звукові джерела, окреслювати характер звукового середовища й створювати відчуття напруги або нестабільності. Тембр, своєю чергою, стає засобом ідентифікації персонажів, предметів, середовищ і загального звукового образу сцени. Отже, у межах цього дослідження акустичні параметри кінозвуку доцільно розглядати не як нейтральні властивості звучання, а як керовані художні змінні, через які саунд-дизайн спрямовує увагу глядача, вибудовує співвідношення між головним і фоновим та формує просторову та драматургічну перспективу аудіовізуального світу.

У теорії кінозвуку одним із базових є розрізнення між дієгетичним і недієгетичним звуком. Д. Бордвелл і К. Томпсон підсумовують: «звук може бути дієгетичним <…> або недієгетичним»; перший належить до простору оповіді, другий перебуває поза ним, а в межах дієгезису звук може бути екранним або позаекранним, внутрішнім («суб'єктивним») або зовнішнім («об'єктивним») [190, с. 194]. Перша з цих опозицій окреслює співвідношення звучання з видимим або невидимим джерелом, друга – його належність до фізичного простору сцени або до суб'єктивної сфери персонажа. До цих просторово-наративних координат звертається і Д. Сонненшайн, розглядаючи взаємодію звука й зображення через співвідношення екранного та позаекранного звучання, недієгетичного звука, музики й діалогу [248, с. 151–158]. На цій підставі в межах цього дослідження простір кінозвуку розглядається як художньо сконструйована система, що не збігається з межами видимого кадру. Позаекранний дієгетичний звук може створювати відчуття прихованої дії, очікування або загрози, тоді як недієгетична музика чи позасюжетний закадровий коментар вводять додатковий смисловий рівень, адресований передусім глядачеві. Отже, кінематографічний саунд-дизайн розширює екранний простір через чутне, формуючи глибину аудіовізуального світу та впливаючи на драматургію напруження, передчуття й смислового акценту.

Класична теорія кінозвуку доповнює ці просторові розрізнення увагою до досвіду слухового сприйняття. Зокрема, Б. Балаж наголошує на здатності

звукового кіно виокремлювати з навколишнього шумового середовища окремі звукові деталі, наближувати їх до слухача й організовувати у цілеспрямовану звукову послідовність. У цьому контексті важливою є його ідея акустичного крупного плану: звукове кіно, за Б. Балажем, здатне виокремлювати «індивідуальні, інтимні голоси» й подавати їх в «акустичних крупних планах» [190, с. 117]. Це дозволяє режисерові спрямовувати слух глядача подібно до того, як візуальний крупний план спрямовує погляд [190, с. 117]. Для цього дослідження принциповим є саме цей висновок: у кіно шепіт, поодинокий сигнал, побутовий шум або тиша можуть функціонувати не як другорядні звукові деталі, а як активні елементи саунд-дизайну, що фокусують увагу, моделюють присутність і надають видимому образові додаткової емоційної та семантичної напруги.

Окреслені акустичні й просторові параметри кінозвуку набувають практичного оформлення в моделі, що розглядає саунд-дизайн не лише як технічне опрацювання готового матеріалу, а як процес попереднього планування й драматургічного конструювання. У цьому аспекті важливою є практично орієнтована концепція Д. Сонненшайна, у якій розроблення звукової доріжки починається вже на етапі роботи зі сценарієм. Перше читання сценарію він визначає як перше «слухання» майбутньої звукової доріжки, пов’язане з фіксацією первинних слухових вражень, можливих звукових образів, середовищ, емоційних акцентів і переходів між сценами [248, с. 1–3]. У межах цього дослідження принциповим є те, що звук у такій моделі мислиться як компонент загальної драматургії фільму ще до стадії виробничого втілення: він не додається до зображення постфактум, а попередньо проєктується як система майбутніх смислових і акустичних відповідностей.

Методичні прийоми, які описує Д. Сонненшайн, важливі для цього дослідження тим, що показують: саунд-дизайн починається не з добору окремих ефектів, а з переведення драматургічного задуму у звукову систему. На етапі аналізу сценарію автор пропонує фіксувати ключові смислові опозиції, зокрема біполярні пари на кшталт «життя / смерть», «сила / слабкість», що

допомагають пов’язати конфліктну структуру фільму з відповідними звуковими асоціаціями [248, с. 10–11]. Подальше розгортання цієї логіки відбувається через візуальні карти драматургічних ліній і звукову карту, у якій для окремих сцен або епізодів можуть бути окреслені конкретні звуки, голоси, музика, шуми, ритмічні параметри й переходи [248, с. 12–15, 18–23]. Отже, у підході Д. Сонненшайна звук постає як заздалегідь спроєктована драматургічна система, у якій смисловий задум набуває акустичної форми.

На рівні сприйняття така система конкретизується через організацію простору, часу й слухової ієрархії. Просторові характеристики звука – зокрема реверберація, співвідношення близького й віддаленого звучання, спрямованість і відчуття руху джерела – формують у глядача уявлення про масштаб середовища, розташування об’єктів і глибину аудіовізуального простору [248, с. 83–88]. Часові параметри, пов’язані з часовою роздільністю, інтеграцією, швидкістю й суб’єктивним переживанням тривалості, можуть створювати ефект прискорення, розтягування моменту або хаотичності дії [248, с. 89–91]. Окремого значення набуває гештальт-підхід, за допомогою якого Д. Сонненшайн пояснює здатність слухача виокремлювати головну звукову подію з багатошарового середовища. У цьому контексті принцип «фігура / фон» є особливо важливим: він дозволяє зрозуміти, чому одні звуки сприймаються як смислово значущі, тоді як інші залишаються частиною загальної атмосфери або звукового фону [248, с. 79–83]. Таким чином, кінематографічний саунд-дизайн організовує не лише саме звучання, а й слухову ієрархію сприйняття: що глядач упізнає як подію, що сприймає як фон, а що – як значущий смисловий сигнал у структурі аудіовізуальної драматургії.

Наступним рівнем цієї організації є взаємодія звукового й візуального рядів. Якщо просторові, часові та гештальт-принципи пояснюють, як глядач орієнтується всередині звукової доріжки, то принцип синхронізації визначає, як звук змінює сприйняття зображення. У цьому контексті Д. Сонненшайн звертається до проблеми співвідношення звука й образу, зокрема до точок синхронізації, ефектів синхронного або асинхронного поєднання та «доданої

вартості» аудіовізуальної події, залучаючи відповідні положення теорії М. Шіона [248, с. 151, 166–171]. Для цього дослідження важливо, що точно узгоджений звук не просто дублює зображення, а створює нову якість сприйняття: удар, крок, подих, шум механізму або музичний акцент у точці синхронізації можуть змінювати вагу кадру, підкреслювати дію або надавати їй додаткового емоційного значення. Натомість асинхронне чи контрапунктне співвідношення звука й зображення відкриває можливість смислового зсуву: звук може випереджати подію, суперечити видимому, створювати іронічну дистанцію або формувати передчуття. Отже, у межах кінематографічного саунд-дизайну звук постає як інструмент конструювання слухового досвіду, через який глядач орієнтується в часі, просторі, емоційних станах і смислових переходах фільму.

Водночас ця аудіовізуальна взаємодія не вичерпується внутрішньою організацією фільму як завершеної звуково-зорової структури. Окремий вимір кінозвуку відкривається тоді, коли фільм розглядається як подія показу й слухання: звукова доріжка реалізується не абстрактно, а в конкретних умовах кінозального відтворення. Її сприйняття залежить від технічного оснащення залу, системи гучномовців, акустики приміщення, рівня гучності, розміщення глядача та якості відтворення звукових каналів [250, с. 5–7]. У такій перспективі фільм не існує лише як незмінний текст: його звучання визначається також практиками показу, технічним форматом, історичним станом звукових технологій і способом слухання [250, с. 1–4, 8–11]. Для цього дослідження важливо, що така позиція дає змогу розглядати кінозвук не лише як складник аудіовізуальної структури фільму, а як результат конкретної події відтворення й слухання.

У цій системі особливе місце посідає музика. Попри здатність існувати поза фільмом, у межах конкретного аудіовізуального твору вона постає як частина загальної звукової й наративної організації [203, с. 8]. К. Калінак підкреслює багатофункціональність кіномузики: вона може окреслювати час і місце дії, створювати настрій та атмосферу, спрямовувати увагу до екранних і

позаекранних елементів, передбачати або підсилювати наративні події, розкривати мотивацію персонажів, формувати емоційне ставлення глядача, об’єднувати послідовність кадрів і задавати ритм їхнього розгортання [203, с. 1–7].

У жанровому кіно, особливо в науковій фантастиці, зазначені принципи кінематографічного саунд-дизайну набувають особливої виразності, оскільки звук бере участь у конструюванні художнього світу фільму. В. Віттінгтон розглядає саунд-дизайн як багаторівневу практику, що охоплює створення окремих звукових ефектів, концептуальне планування всієї звукової доріжки, її просторове розгортання в багатоканальному середовищі кінозалу та використання саунд-дизайну як аналітичної моделі взаємодії звука, зображення, технології й культурних смислів [260, с. 1–3]. У науковій фантастиці така модель особливо показова, адже звуки технічних об’єктів, штучних істот, машин, космічних апаратів або енергетичних процесів не лише супроводжують зображення, а формують відчуття іншого, технологічно сконструйованого світу [260, с. 4–5]. У межах цього дослідження це дає підстави розглядати кінематографічний саунд-дизайн як практику звукового світотворення, де тембр, фактура, просторовість і технологічна обробка звука беруть участь у створенні переконливої аудіовізуальної реальності.

У підсумку кінематографічний саунд-дизайн доцільно розуміти не як окремий «пласт» поруч із зображенням і не лише як сукупність технічних прийомів, а як систему організації глядацького досвіду. Він одночасно формує кілька вимірів сприйняття: простір – де саме, на якій відстані й у якому масштабі відбувається подія; час – як організуються тривалість, ритм, очікування й причинно-наслідковий зв’язок; інтерпретацію – що сприймається як значуще, тривожне, інтимне, віддалене або другорядне. Саме тому звук у кіно функціонує як внутрішня структура аудіовізуального сприйняття: він задає рамку чутності, у якій зображення набуває психологічної виразності, просторової визначеності й емоційної спрямованості.

Нарешті, саме в кіно особливо виразно простежується синтетична природа саунд-дизайну: музика, голос, шуми й тиша функціонують не як ізольовані компоненти, а як взаємозалежні засоби моделювання смислу. Їхня взаємодія формує не лише емоційний тон сцени, а й статус події в аудіовізуальному світі: що сприймається як реальне, що – як вигадане, що – як внутрішній стан персонажа, а що – як зовнішня дія. Тому кінозвук у межах цього дослідження можна розглядати не стільки як засіб озвучення зображення, скільки як інструмент конструювання аудіовізуальної реальності.

На відміну від кіно, де звук функціонує в межах змонтованої аудіовізуальної доріжки, та театру, де він здебільшого включений у заздалегідь вибудувану сценічну партитуру подій, відеогра організовує звуковий процес навколо дії гравця, змін ігрового стану та параметрів системи. Тому в межах цього дослідження ігровий саунд-дизайн доцільно розглядати не лише як сукупність звукових ефектів або музичних фрагментів, а як динамічну аудіосистему, що функціонує в реальному часі. Звукова подія тут активується або змінюється внаслідок взаємодії гравця, ігрового середовища й закладених у програму умов.

Одним із ранніх показових прикладів такого програмно керованого підходу стало впровадження системи iMUSE[7] студії LucasArts. К. Коллінз розглядає її як технологію, що дала змогу включити компоненти динамічного аудіо в систему сценарного керування музикою. Музичні послідовності могли містити умовні точки переходу, реагувати на ігрові події, змінювати інструментальні партії, активувати або вимикати окремі шари, переходити до іншого фрагмента чи повертатися до зацикленого фрагмента залежно від ситуації в грі. У прикладах із «*Day of the Tentacle»*, «*Sam & Max Hit the Road»* і «*Monkey Island 2»* особливо помітні плавні переходи між тематичними зонами, подієво зумовлені зміни саундтреку та поступове нашарування інструментів відповідно до переміщення персонажа або зміни ігрового стану [176, с. 51–57].

[7] iMUSE (*Interactive Music Streaming Engine*) – система інтерактивного керування музикою, розроблена композиторами Майклом Лендом і Пітером Макконнеллом у LucasArts для динамічного переходу між музичними послідовностями залежно від ігрових подій [176, с. 51–52].

У технологічно-естетичному сенсі цей крок можна інтерпретувати як перехід від простого відтворення треку до керування процесом звучання в межах змінної ігрової ситуації.

У цьому контексті важливим є розмежування, запропоноване К. Коллінз. За її визначенням, «інтерактивне аудіо <…> реагує на безпосередній ввід гравця», тоді як «адаптивне аудіо <…> реагує на ігрові стани»; натомість ширше поняття динамічного аудіо «охоплює і інтерактивне, і адаптивне аудіо» [176, с. 4]. Відтак інтерактивність можна розглядати як вісь, що пов’язує звук із жестом гравця, подією керування та зворотним звуковим сигналом, а адаптивність – як вісь, що співвідносить звук зі станом гри. Конкретні параметри такого реагування – зміна емоційного стану, локації, кількості ворогів, рівня здоров’я, близькості небезпеки або завершення ігрового етапу – окреслює також М. Світ у контексті роботи музичної системи з ігровими тригерами [252, с. 28]. У межах цього дослідження це дає підстави осмислювати ігровий саунд-дизайн не як ілюстративний супровід подій, а як систему звукового регулювання, що бере участь у розпізнаванні дії, передбаченні зміни ситуації та формуванні ігрових емоцій.

Для подальшої логіки розділу важливим є не стільки історичне розгортання технологій ігрового звуку, скільки те, що вже ранні аркадні приклади демонструють функціональність мінімальних звукових засобів. У грі «*Pong»* короткий звуковий сигнал позначав контакт ігрового об’єкта з ракеткою, тобто виконував роль безпосереднього звукового зворотного зв’язку**.** В аркадному середовищі подібні сигнали також привертали увагу гравця й підтримували залученість до гри [176, с. 8–9]. У грі «*Space Invaders»* повторюваний звуковий луп, що прискорювався в міру розвитку ігрової ситуації, може бути осмислений як ранній приклад зв’язку між повторюваною структурою, ігровим станом і посиленням темпового напруження [176, с. 12]. Отже, навіть за умов технічної обмеженості ігровий звук уже виконував не лише сигналізаційну, а й організаційно-афективну функцію: структурував

увагу, позначав дію, підтримував очікування й моделював емоційний тиск ігрової ситуації.

Подальше розширення тембрових і технологічних ресурсів не скасувало проблеми повторюваності, а навпаки, зробило її більш помітною. У нелінійному ігровому процесі музика не може функціонувати лише як замкнений фрагмент, що механічно повторюється незалежно від дії гравця. М. Світ прямо пов’язує проблему повторюваності з тривалістю ігрового досвіду, багаторазовим проходженням, обмеженнями пам’яті, кількістю голосів і потребою програмувати музику відповідно до певного набору правил [252, с. 18–21]. Подібну думку розгортає К. Коллінз, коли зазначає, що в умовах нелінійного ігрового процесу динамічна музика має долати проблему повторюваності, змінної тривалості ігрового процесу та втоми слухача від типової моделі циклічного повторення. Серед засобів динамічного розвитку музичного матеріалу у викладі дослідниці названо зміну темпу, додавання інструментальних шарів і варіативність відтворення фраз [176, с. 139–140].

У межах ігрової музики така варіантна організація потребує спеціальних технік, що дають змогу розглядати музику не як завершений лінійний твір, а як систему взаємопов’язаних модулів, умов і правил. Один із базових підходів пов’язаний із розрізненням горизонтальної та вертикальної організації музичного матеріалу. Горизонтальна організація полягає в керуванні послідовністю музичних сегментів у часі: окремі фрагменти можуть повторюватися, переупорядковуватися, перериватися, поєднуватися через спеціально підготовлені переходи або активуватися відповідно до зміни ігрового стану. У цьому контексті важливими є відкриті форми, точки переходу, умовні маркери та матриці переходів, які допомагають здійснювати музично логічні зміни між різними ситуаціями без руйнування цілісності звучання. Вертикальна організація, натомість, ґрунтується на динамічному нашаруванні музичних шарів: до спільної гармонічної, ритмічної або фактурної основи можуть додаватися чи зніматися окремі партії, наприклад ударні, струнні, електронні тембри або фактурні пласти, завдяки чому змінюється

інтенсивність, щільність і емоційний рельєф музики без повної заміни матеріалу. У К. Коллінз ці принципи розгортаються через аналіз динамічної музики, переходів між фрагментами, відкритих форм, варіативних послідовностей і вертикального нашарування [176, с. 139–140, 145–147, 152–163]. У М. Світа вони конкретизовані через техніки горизонтального переупорядкування музичних фрагментів, вертикального мікшування та матриць переходів [252, с. 143–164, 167–171].

Додатковим виміром динамічної організації стають параметричні зміни: темп, гучність, висотність, темброва обробка, щільність фактури, інструментальний склад або характер гармонічного напруження. Завдяки таким змінам звукова система може тонко модулювати стан звучання, зберігаючи впізнаваність музичного матеріалу й водночас пристосовуючи його до ігрової ситуації. У К. Коллінз такі форми варіативності охоплюють як прості зміни темпу, висотності, гучності чи цифрової обробки, так і складніші способи організації – алгоритмічну зміну мелодії або гармонії, нашаровані структури, відкриті форми й розгалужені послідовності [176, с. 163]. У підсумку характерною рисою ігрового саунд-дизайну стає перехід від написання окремої музичної теми до проєктування поведінки музики в реальному часі.

У праці М. Світа ця логіка набуває вигляду системного підходу до ігрової музики. Композитор працює не лише з окремою лінійною доріжкою, а з матеріалом, здатним змінюватися відповідно до дій гравця, ігрових станів і правил аудіорушія [252, с. 4–5, 18–21]. У межах цього дослідження важливо, що така модель зближує музику й саунд-дизайн: звукові ефекти, середовищне звучання, короткі сигнальні вставки, шумові фактури та музичні структури можуть функціонувати як елементи єдиної системи організації слухового досвіду [252, с. 5–6].

Водночас дослідження А. Прехтла поглиблює системну логіку ігрової музики, переносячи її на рівень алгоритмічної генерації в реальному часі. Автор

звертає увагу на обмеження традиційних підходів, зокрема кросфейду[8] між заздалегідь записаними треками. У нелінійному ігровому середовищі така модель часто реагує лише на великі зміни стану й не завжди здатна відобразити дрібніші емоційні або драматургічні нюанси. Крім того, під час одночасного згасання одного треку й наростання іншого можуть виникати естетично проблемні накладання музичного матеріалу або структурно розмитий звуковий стан, позбавлений виразного драматургічного акценту [234, с. 1–4].

Запропонований А. Прехтлем вихід полягає не в пристосуванні готових фонограм до нелінійного середовища, а в автоматичній генерації музики в реальному часі. У цій моделі музична система працює з параметрами, що відповідають емоційно значущим музичним ознакам і можуть змінюватися відповідно до ігрової ситуації [234, с. 1, 4–5, 18–19]. Зокрема, дослідник використовує стохастичну модель Маркова для побудови послідовностей акордів: параметри генератора впливають на ймовірності переходів, тональну організацію, голосоведення та виконавські характеристики музичного матеріалу [234, с. 21–28, 38–49]. В ігровому прикладі «*Escape Point*» зростання наративної напруги пов’язується зі зміною параметрів музичної системи, зокрема з посиленням дисонантності, збільшенням темпу, гучності, тембрової інтенсивності й пульсації [234, с. 51–58]. У межах цього дослідження така модель важлива як приклад переходу від музики як набору окремих файлів до музики як безперервного процесу, що змінюється відповідно до траєкторії гравця, ігрових станів та емоційної динаміки подій.

Окремим показником зрілості наукового дискурсу про ігровий звук є емпірична перевірка тверджень про афективний вплив адаптивної музики. У дослідженні К. Плута та Ф. Паск’є, присвяченому впливу адаптивного музичного супроводу на переживаний і сприйманий афект гравця, порівнюються різні умови звучання – від відсутності музики й нейтрального супроводу до адаптивної музики, що змінюється відповідно до напруги ігрової

[8] Кросфейд (англ. *crossfade*) – спосіб плавного з’єднання двох звукових фрагментів, за якого звучання першого поступово згасає, а звучання другого одночасно наростає [234; с. 2].

ситуації [232, с. 321, 324–325]. Результати засвідчують, що адаптивна музика може посилювати суб’єктивно переживану напругу, а також підвищувати відчуття відповідності саундтреку ігровому процесу та його внеску в загальний досвід гри [232, с. 326–328]. У межах цього дослідження це дає підстави розглядати адаптивність не лише як технологічну можливість, а як засіб афективного спрямування ігрового досвіду, що може бути предметом експериментальної перевірки.

У функціональному аспекті звук у відеоіграх доцільно розглядати як систему кількох взаємопов’язаних рівнів. По-перше, він бере участь у створенні імерсивної правдоподібності ігрового світу. Просторове розміщення джерел, зміна звучання залежно від позиції персонажа, акустичні ознаки локації, музика, діалог і звукові ефекти допомагають гравцеві впізнавати середовище й утримувати відчуття присутності в ньому. Для К. Коллінз важливо, що така «реальність» ігрового звуку не зводиться до фізичної точності запису: звук у грі постає як сконструйована аудіомодель, що має бути переконливою для досвіду гравця [176, с. 64, 131–136]. По-друге, звук виконує інформаційно-сигнальну функцію: попереджає про наближення небезпеки, позначає майбутню подію, фокусує увагу на важливому об’єкті, допомагає розпізнати персонажа, середовище або ігрову ціль. Особливо показовою є роль акузматичного звуку: джерело, яке ще не видно на екрані, може спрямовувати увагу гравця, підказувати напрям руху або сигналізувати загрозу, впливаючи на ухвалення рішень [176, с. 127–132]. По-третє, звук формує емоційно-драматургічний рівень ігрового процесу. Через зміну інтенсивності, темпу, інструментальних шарів, перехід між спокійним і небезпечним режимами або варіантне повторення музичних фраз аудіосистема моделює напругу, очікування й характер переживання події. Цей рівень пов’язаний уже не з окремим звуковим сигналом, а з динамічною поведінкою музичного матеріалу в реальному часі [176, с. 139–140].

Узагальнення розглянутих підходів дозволяє визначити ігровий саунд-дизайн як динамічну систему організації слухового досвіду, що функціонує не

за логікою фіксованої звукової доріжки, а за принципом взаємодії з дією гравця, станом ігрового середовища та параметрами ігрового процесу. У цьому медіумі звук не лише супроводжує події, а й бере участь у їх розпізнаванні, передбаченні, емоційному забарвленні та просторовій орієнтації. Саме тому ключовими для відеоігрового саунд-дизайну стають інтерактивність, адаптивність та динамічність звукової системи.

Отже, порівняння звука в театрі, кіно та відеоіграх показує, що саунд-дизайн у різних медіальних середовищах спирається на спільну логіку проєктування слухового досвіду, однак реалізує її через різні режими звукової організації. У театрі звук функціонує передусім як частина живої сценічної події: він пов’язаний із акустикою простору, тілесною присутністю виконавців і глядачів, колективним режимом слухання, шумом, тишею та процесуальністю звукотворення. У кіно звук набуває статусу компонента змонтованої аудіовізуальної структури: він організовує простір кадру й позакадрової дії, формує часову й емоційну драматургію, спрямовує увагу глядача та бере участь у конструюванні аудіовізуальної реальності. У відеоіграх, натомість, звук функціонує як інтерактивна й адаптивна система, що змінюється відповідно до дії гравця, ігрового стану, просторової ситуації та параметрів ігрового процесу.

Спільним для всіх трьох сфер є те, що звук не зводиться до ілюстрації або технічного супроводу: він організовує увагу, простір, час, емоційну напругу, очікування й смислове розпізнавання події. Саме це дозволяє в межах цього дослідження розглядати саунд-дизайн як широку художньо-технологічну логіку роботи зі звуком, що може бути перенесена з медіального середовища на сферу акустичного інструментального виконавства.

Для подальшого аналізу це має принципове значення адже подібні принципи можуть бути осмислені й у межах акустичного виконавства. Саме ця теоретична рамка готує перехід до подальшого розгляду акордеона як інструмента саунд-дизайнерського мислення та до аналізу творчості «Motion Trio».

3.3. Органологічні засади саунд-дизайнерського потенціалу акордеона

Після розгляду історичних передумов становлення саунд-дизайну та його основних функціональних принципів у театрі, кіно й відеоіграх постає питання про можливість застосування цієї аналітичної перспективи до академічного інструментального виконавства. У цьому контексті саунд-дизайн доцільно розуміти не лише як технічну роботу зі звуком, а як спосіб організації звукового матеріалу, що охоплює тембр, акустику, простір, фактуру, динаміку слухацької уваги та драматургічну функцію звука. Хоча увага до звукової організації музичного матеріалу вже давно присутня в композиторській та інструментально-виконавській практиці, її осмислення крізь призму саунд-дизайну потребує окремого теоретичного обґрунтування. Саме тому особливої ваги набуває аналіз акордеона як інструмента, органологічні та виконавські властивості якого створюють передумови для акустичного саунд-дизайнерського мислення.

Запровадження цього способу мислення в акустичну практику однорідного акордеонного ансамблю пов’язане з двома взаємодоповнювальними чинниками. Перший із них – активний розвиток електронної музики та поступове входження електронного звучання в академічну інструментальну практику. Другий – висока адаптивність акордеона, здатного взаємодіяти не лише з темброво-фактурними моделями традиційного інструментального ансамблю, а й з електронними способами організації звукового матеріалу. Водночас саме поняття «електроніка» в музичному контексті має широке й неоднозначне семантичне поле. Як зазначає Ж. Е. Сотті, у музиці цей термін може позначати кілька різних, інколи навіть несумісних явищ. З історичного погляду, у 1950-х роках поняття «електронна музика» могло співвідноситися з кельнським напрямом *Elektronische Musik* («електронна музика»), пов’язаним, зокрема, з К. Штокхаузеном, тоді як естетично та майже ідеологічно йому протиставлялася паризька *Musique Concrète* («конкретна музика»), започаткована П. Шеффером [249, с. 20]

У межах окресленого протиставлення К. Штокхаузен і П. Шеффер постають як репрезентативні постаті двох ранніх напрямів електронної музики. Попри порівняно пізніше входження акордеона в авангардно-експериментальний контекст, вплив електронного мислення з часом виразно проявився і в акордеонному мистецтві. Одним із ранніх показових прикладів такого процесу є твір «Dinosauros» (1970) А. Нордгейма для акордеона і стрічки, який Ж. Е. Сотті визначає як першу композицію для такого складу в історії музики, а самого композитора характеризує як норвезького послідовника П. Шеффера. У цьому творі електронна партія переважно формується із записаних і трансформованих звуків акордеона, тому межа між акустичним інструментом і стрічкою стає майже невідчутною. Кластери з крещендо й дімінуендо, вібрато, глісандо та прискорення створюють ефект звукового «двійника», у якому акордеон не просто поєднується з електронікою, а сам набуває електроноподібного звучання [249, с. 82–83].

Якщо «Dinosauros» А. Нордгейма репрезентує один із ранніх етапів зближення акордеона з електронною звуковою сферою, то подальший розвиток репертуару засвідчує поступову інтенсифікацію цієї тенденції. За підрахунками Ж. Е. Сотті, здійсненими на основі бази *Ricordo al Futuro*, твори з електронікою становлять 8,1 % сольного акордеонного репертуару та 9,7 % ансамблевого репертуару за участю акордеона, тобто в окремих сегментах наближаються до однієї десятої загального масиву [249, с. 81]. Показово, що ця тенденція охоплює не лише твори для акордеона з електронікою чи цифровою обробкою звука, а й ширші форми взаємодії з електронним інструментарієм, зокрема електрогітарою. За даними Ж. Е. Сотті, у базі зафіксовано 166 творів, що поєднують акордеон і електрогітару [249, с. 84–85].

У польському контексті цю тенденцію підтверджують спостереження Е. Росінської. Дослідниця зазначає, що в 1980-х роках акордеон активно входить у різноманітні камерні склади, серед яких трапляються й поєднання з електронними або електроакустичними компонентами. Зокрема, вона згадує твір Т. Вєлецького «Gesty duszy» для органа, синтезатора, перкусії, гітари й

акордеона, а також М. Длуґош «Mitclan II» для акордеона, стрічки й електронних пристроїв, який визначає як один із небагатьох польських прикладів введення акордеона у сферу електроакустичної музики. Окремо Е. Росінська вказує на краківське середовище, де виникали інші акордеонні композиції за участю електронних медіа [243, с. 10, 13–14].

Отже, йдеться не про поодинокі експерименти, а про сталий композиторський інтерес до звукової природи акордеона в умовах електронного та електроакустичного мислення. Це, своєю чергою, актуалізує головне для даного дослідження питання: які саме органологічні, темброві й виконавські властивості акордеона роблять таку інтеграцію художньо переконливою.

Проте для цього дослідження важливим є не стільки історичний огляд електронного акордеонного репертуару, скільки з’ясування того, як досвід електронної та електроакустичної музики актуалізує саунд-дизайнерський потенціал акордеона. У цьому аспекті показовою є думка Ж. Е. Сотті: аналізуючи вплив електроніки на композиційне мислення К. Штокхаузена, дослідник підкреслює, що поява нової технології закономірно передбачає «нові техніки, нові звучання, нові жести, нове мислення» [249, с. 9]. У подальшому викладі цей вплив розглядається у двох взаємопов’язаних площинах: по-перше, як зміна виконавської поведінки акордеоніста в умовах електроакустичної взаємодії; по-друге, як актуалізація органологічних та акустичних властивостей акордеона, завдяки яким інструмент здатний наближатися до електронного звучання або наслідувати окремі принципи його організації.

У першій площині йдеться про те, що у змішаній музиці інструменталіст має не лише відтворити нотний текст, а й узгодити власну гру з електронною партією, системою підсилення, мікрофонним обладнанням і технологічно заданими параметрами звучання. Це вимагає більшої гнучкості виконавської стратегії, вироблення нових рефлексів і жестів, а також іншої моделі слухового контролю [249, с. 11–12]. Спираючись на підхід Ж. Е. Сотті, у цій взаємодії

можна виокремити три особливо важливі параметри виконавської гри: часовий, динамічний та артикуляційний [249, с. 168].

Часовий параметр насамперед пов’язаний із проблемою синхронізації між інструменталістом і електронікою, оскільки поєднання традиційної нотної фіксації із заздалегідь записаною або згенерованою електронною партією потребує особливо точного координування виконавської дії. У практиці змішаної музики для акордеона існують різні способи розв’язання цієї проблеми. Так, у творі «Arcanes» (2021) Е. Кана де Шізі для двох мікротональних акордеонів і електроніки частина часової координації пов’язана із запуском електронних звукових подій за допомогою педальних контролерів [249, с. 175–180]. Натомість у творі «Plein-Jeu» Ф. Юреля синхронізація інструментальної та електронної партій здійснюється за допомогою клік-треку, який виконує функцію слухового координатора часу для виконавця [249, с. 172–174]. Обидва приклади демонструють, що взаємодія акордеона з електронікою передбачає не лише технічну точність, а й перебудову виконавського слуху: інструменталіст має координувати власну партію з технологічно заданим часовим процесом, зберігаючи при цьому динамічну, артикуляційну й темброву виразність. У цьому сенсі синхронізація постає не зовнішньою технічною умовою, а одним із чинників формування спільного акустично-електронного звукового цілого [249, с. 180].

Розгляд часової координації в електроакустичній взаємодії підводить до ширшої проблеми – відмінності між акустичним і електронним способом породження звука. У традиційних інструментах виконавський жест безпосередньо запускає фізичний процес звуковидобування: тіло музиканта надає інструменту енергію, яка трансформується в механічний рух, а далі – в акустичні коливання. Частковим винятком у цьому сенсі може бути орган, де тілесна дія виконавця не є безпосереднім джерелом повітряного тиску. Натомість в електронних і цифрових інструментах енергетичний ланцюг змінюється або розривається: зв’язок між жестом і звучанням перестає бути прямим і формується через технічне або програмне посередництво.

Спираючись на міркування Ж. Е. Сотті, цей процес можна окреслити як «енергетичне розмикання»: в електронному середовищі зв’язок між жестом виконавця і звучанням уже не є безпосереднім, а вибудовується через технічне або програмне посередництво [249, с. 139–140].

Саме це розмежування дає змогу перейти до другої площини аналізу – органологічних особливостей акордеона. У контексті цього дослідження важливо з’ясувати не лише те, як акордеон поєднується з електронікою у змішаному репертуарі, а й те, які властивості самого інструмента дають йому змогу наближатися до електронного звучання або наслідувати окремі принципи його організації.

Історико-органологічний погляд на акордеон засвідчує, що його передісторія пов’язана не лише з патентом К. Деміана 1829 року, а й із ширшою еволюцією клавішних інструментів із вільними язичками. Ґ. Ермоса наголошує, що сучасний концертний акордеон не можна виводити лише від діатонічних акордеонів XIX століття: його органологічна генеалогія охоплює ширше коло інструментів, зокрема пов’язаних з органом Кратценштайна–Кірсніка 1780 року [195, с. 7, 18]. У цьому сенсі К. Деміан постає не як єдиний «винахідник» акордеона, а як постать, із якою пов’язане закріплення назви *accordion* у 1829 році, тоді як сам інструмент надалі проходив тривалий процес органологічної еволюції [195, с. 21, 23].

Отже, органологічна передісторія акордеона пов’язана не лише з винайденням конкретного інструмента у XIX столітті, а й із ширшим комплексом наукових і технічних пошуків, спрямованих на дослідження принципу вільного язичка. У праці Ґ. Ермоси цей процес постає як основа для формування цілої родини інструментів із вільними язичками, серед яких – гармоніум, гармоніка, акордеон, концертина, бандонеон і мелодика [195, с. 17–18]. Показово, що один із важливих етапів цієї історії був пов’язаний із прагненням механічно змоделювати людський голос: мовна машина К. Г. Кратценштайна використовувала вільні язички для відтворення голосних, що вже на ранньому етапі дозволяє говорити про імітаційний потенціал цього

принципу звуковидобування [195, с. 17; 249, с. 46–48]. Протягом наступних двох століть акордеон зазнав численних модифікацій – від ранніх діатонічних і побутово-прикладних різновидів до сучасного концертного акордеона, який репрезентує один із найскладніших результатів цієї органологічної еволюції. Водночас інструмент і нині зберігає ознаки «молодості»: різноманітність конструкційних рішень – діапазону, кількості регістрів, форматів клавіатур, конфігурацій басових систем – засвідчує не стільки несталість, скільки відкритість акордеона до подальшого розвитку й індивідуалізації [249, с. 29].

Ця відкритість акордеона до подальшої органологічної індивідуалізації знаходить продовження в сучасних дослідженнях і виконавсько-композиторських практиках, спрямованих на розширення звукових можливостей інструмента. У праці Ж. Е. Сотті акцент переноситься від простого співіснування акордеона й електроніки до ідеї їхнього поступового зближення, злиття й симбіозу. У цьому контексті змішана музика постає не лише як поєднання акустичного інструмента та електронної партії, а як простір взаємної трансформації, у якому інструментальне й електронне звучання можуть утворювати спільне звукове ціле [249, с. 216–217]. Така взаємодія може реалізовуватися принаймні у двох показових напрямах. Перший напрям пов’язаний з електронною обробкою акустичного звуку акордеона: звучання інструмента фіксується за допомогою мікрофонів, після чого сигнал мікшується й трансформується електронними засобами [249, с. 89]. Другий напрям передбачає радикальнішу зміну – створення гібридного інструмента, у якому акустична конструкція акордеона інтегрується з електронною системою, а обидва компоненти починають функціонувати як матеріали єдиного інструментального організму [249, с. 221–225].

У результаті формується тип мислення, у якому на перший план виходить не лише діалог акустичного й електронного компонентів, а їхня взаємна трансформація в межах спільного звукового процесу. Ж. Е. Сотті пропонує осмислювати таку взаємодію як модель цілісного інструмента, складеного з кількох різнорідних частин, але сприйманого як єдиний звуковий організм. У

цьому контексті інструментальна та електронна партії можуть трактуватися не як два зовнішньо поєднані шари, а як два матеріали одного змішаного інструмента. Подібні підходи в сучасній композиторській практиці позначаються різними поняттями – *«мета-інструмент»*, *«симбіоз»*, *«інтерференція», «поставлення електроніки й інструмента на один рівень»* [249, с. 216–217]. У межах цього дослідження така тенденція може бути осмислена як перехід від співіснування акустичного й електронного до їхнього цілісного саунд-дизайнерського переосмислення.

Після окреслення сучасних моделей акустично-електронного зближення важливо повернутися до тих органологічних властивостей акордеона, які історично підготували його відкритість до подібних форм звукового мислення. Однією з таких властивостей є здатність інструмента до імітації. Як зазначає Ж. Е. Сотті, на певному етапі свого розвитку акордеон запозичив від органа не лише технічні та органологічні елементи, а й саму естетичну ідею імітування – спочатку людського голосу, а згодом і ширшого кола інструментальних тембрів. Ця тенденція проявилася, зокрема, у регістровій системі акордеона, де назви окремих регістрів апелювали до тембрових асоціацій з органом, гобоєм, скрипкою, кларнетом та іншими інструментами. Водночас Ж. Е. Сотті слушно зауважує, що така подібність часто апелює радше до уяви слухача, ніж до буквального відтворення тембру; однак сама наявність подібних назв засвідчує важливість імітаційної ідеї в історії інструмента [249, с. 50–51].

Імітаційна спрямованість акордеона безпосередньо пов’язана з його конструкційною багатотембровістю. Вона зумовлена не лише наявністю кількох рядів вільних язичків, а й можливістю їхнього регістрового комбінування та різним акустичним розташуванням у корпусі інструмента [249, с. 58–62]. Залежно від того, чи звучання формується через темброву камеру *cassotto*, чи поза нею, змінюється характер тембрового профілю: від м’якшого, приглушеного звучання зі згладженим обертоновим спектром до прозорішого й яскравішого тембру з виразнішою присутністю високих складових. У виконавській практиці це створює можливість не лише змінювати

забарвлення звука, а й працювати з ним як із параметром, близьким до своєрідного акустичного «фільтрування» тембру [249, с. 62–63].

Окремою органологічною характеристикою акордеона є стабільність вільного язичка та відносна однорідність язичкової системи. Ж. Е. Сотті, спираючись на вимірювання Е. Лейпа, зазначає, що вільний язичок акордеона зберігає значну висотну стабільність: на відміну від язичкових систем, чутливіших до зміни тиску повітря, його частота коливається в обмежених межах. До цього додається однорідність усієї системи язичків: попри конструкційні відмінності між низькими й високими голосами, у процесі виготовлення інструмента досягається максимально можлива рівномірність їхньої реакції. Завдяки цьому акордеон може тривалий час зберігати стрій, на відміну від фортепіано, яке зазвичай потребує регулярного настроювання [249, с. 59–60].

Важливою для цього дослідження є також темброва стабільність акордеона щодо динаміки. Спираючись на власний досвід студійного запису, Ж. Е. Сотті зауважує, що штучне підсилення сигналу в постпродукції лише незначною мірою змінює сприйняття тембру акордеона: звук, виконаний *piano*, і звук, виконаний *forte*, після вирівнювання інтенсивності можуть зберігати близьке темброве забарвлення. На відміну від струнних інструментів, де зміна динаміки суттєво впливає на тембровий профіль, акордеон виявляє відносну сталість звукового забарвлення [249, с. 59–60].

У межах цього дослідження така властивість може бути інтерпретована як одна з передумов наближення акордеона до логіки електронного сигналу, де рівень гучності й темброва характеристика можуть мислитися як відносно автономні параметри звука.

Важливими в контексті зближення акордеона з електронним звуковим мисленням є й інші його органологічні особливості. Загальний звуковисотний діапазон акордеона належить до найширших в інструментальній практиці: за спостереженням Ж. Е. Сотті, він наближається до діапазону фортепіано й охоплює майже весь простір класичного оркестру – від низького регістру

контрабаса до висотності, що перевищує *piccolo* на півтон [249, с. 61]. Компактність кнопкової клавіатури створює умови для виконання великих інтервалів однією рукою: Ж. Е. Сотті, покликаючись на Б. Бухманн, зазначає, що в правій руці можливе охоплення до трьох октав, у лівій – до двох, залежно від анатомії виконавця та конкретного фактурного контексту. Це відкриває можливості для широких інтервальних комбінацій, розлогих акордових побудов і щільних фактурних структур [249, с. 61–62]. Важливу роль відіграє також регістровий механізм, споріднений із принципом органних регістрів: одна кнопка клавіатури залежно від увімкненого регістру може активувати одну, дві, три або чотири язичкові комбінації, а також різні октавні співвідношення [249, с. 62].

У межах цього дослідження така властивість може бути осмислена як прояв акустичної модульності акордеона – здатності швидко змінювати темброво-регістрову конфігурацію без зміни базового способу звуковидобування.

Крім традиційного тембрового багатства, акордеон має значний потенціал у сфері розширених звукових ресурсів. Механічні шуми кнопок, клапанів і регістрів, які у звичайній виконавській практиці здебільшого намагаються мінімізувати, у сучасному репертуарі можуть набувати статусу самостійного акустичного матеріалу. Ж. Е. Сотті звертає увагу на те, що шум натискання кнопки, повернення клапана, перемикання регістра або спрацьовування механіки може входити до звукової палітри акордеона. Перкусійний потенціал інструмента розширюється також завдяки ударам по корпусу, міху або іншим частинам інструмента, а також через скребкові прийоми, близькі до ефектів *güiro*[9], що виконуються на клавіатурах, міху чи поверхнях корпусу. Окремої уваги заслуговує клапан спуску повітря: його шум, попри обмежену динамічну потужність, може виконувати виразову функцію й формувати особливий повітряно-шумовий шар фактури [249, с. 63–64].

[9] *Güiro* – латиноамериканський ударний ідіофон зі скребковим способом звуковидобування; Ж.-Е. Сотті використовує це позначення для скребкових шумових ефектів на поверхнях акордеона [249, с. 64].

Виразовий потенціал акордеона визначається не лише конструкцією, а й безпосередньою участю виконавця у формуванні атаки, тривалості, динаміки й завершення звука. Звуковидобування на акордеоні виникає внаслідок поєднання двох дій: рух міха створює повітряний потік, а натискання кнопки відкриває відповідний клапан, через який цей потік приводить у коливання язичок. Саме характер взаємодії міха й клапана визначає тип атаки: відкриття клапана до активного тиску міха дає м’якше входження у звук, тоді як відкриття після створення тиску забезпечує різкішу й чіткішу атаку [249, с. 61].

Завдяки цьому виконавець може гнучко моделювати інтенсивність звучання, формувати крещендо й дімінуендо, підтримувати звук, керувати його згасанням, а також створювати вібрато або тремоло міха, тобто амплітудні модуляції, пов’язані з безперервною або переривчастою роботою міха [249, с. 70–71].

Саме завдяки динамічній свободі міха акордеон здатний акустично моделювати процеси, що асоціюються з електронним звуком. Показовим у цьому аспекті є ефект звука, подібного до відтвореного у зворотному напрямі: у Ж. Е. Сотті він описаний як один із електроноподібних звукових ефектів, що може бути реалізований в акордеонній фактурі через кластерне письмо й мікротонові мікстури [249, с. 211–212]. У виконавській площині подібний ефект може бути досягнутий через контрольоване *crescendo* у щільних акордових або кластерних структурах із миттєвим припиненням звучання.

У межах цього дослідження подібні прийоми можуть бути осмислені як акустичні відповідники параметричного керування звуком. Так, плавні *crescendo* й *decrescendo*, що виникають завдяки роботі міха, наближаються до логіки електронної амплітудної модуляції: виконавець безперервно змінює рівень інтенсивності звучання, формуючи його часовий контур. У цьому сенсі акордеон не просто виконує динамічні відтінки, а моделює процес зміни звукового сигналу, близький до електронного регулювання амплітуди [249, с. 70–71].

Поєднання роботи міха з відкриттям клапанів через натискання кнопок забезпечує широкий спектр артикуляційних прийомів – від м'якого входження у звук до різких акцентів і миттєвого припинення звучання. У цьому аспекті акордеон може акустично наближатися до ефекту різкого переривання або «відсікання» сигналу, який в електронній практиці часто пов'язують із *gate effect.* Точність атаки й здатність швидко обривати звук дають змогу створювати виразні контрасти між звучанням і тишею з мінімально відчутним перехідним етапом [249, с. 155].

На ґрунті взаємодії міха, клапанів і язичків виникають також складніші виконавські прийоми, які формують специфічні варіанти звучання. Один із них – нетемперované низхідне глісандо, коли часткове відкриття клапана в поєднанні з підвищеним тиском міха змінює режим коливання язичка й створює контрольоване «сповзання» висоти. Інший характерний ефект – арпеджіоподібне розгортання звука, пов'язане з різною швидкістю реакції язичків у різних регістрах: низькі язички, будучи довшими й важчими, можуть звучати з незначною затримкою. Виконавець здатен або нівелювати цю затримку швидкою атакою, або, навпаки, художньо підкреслити її, формуючи своєрідну розкладеність акорду в часі. У межах цього дослідження такі прийоми важливі тому, що вони демонструють здатність акордеона не лише продукувати звук, а й акустично моделювати його часовий, висотний і динамічний профіль.

Подальший крок у напрямі тембрових експериментів репрезентує інструментальна практика мікротонального акордеона ХАМР. За Ж. Е. Сотті, цей інструмент дає змогу реалізовувати чвертьтонові співвідношення на всьому діапазоні акордеона, поєднуючи звичайно настроєні голоси з голосами, зміщеними на чверть тону. Важливо, що естетична мотивація цього проєкту пов'язана не лише з розширенням висотної системи, а передусім із тембровим потенціалом: мікротональне зміщення голосів відкриває можливість формування нових регістрів, нових тембрових комбінацій і вібруючих звукових ефектів [249, с. 68].

У діалозі двох мікротональних акордеонів ХАМР може виникати ефект спільного формування звучання: окремі партії набувають повного сенсу лише у взаємодії, створюючи темброво насичену, вібруючу й водночас стабільну звукову тканину. У межах цього дослідження така практика може бути осмислена як один із прикладів наближення акордеона до електроноподібної тембрової поведінки без втрати його акустичної інструментальної природи.

Описані прийоми демонструють взаємозалежність органологічних особливостей акордеона та виконавської майстерності. У цьому сенсі інтерпретаційний потенціал інструмента значно перевищує просте відтворення нотного тексту: виконавець працює не лише з висотою, ритмом і динамікою, а й із тембровим профілем, щільністю, атакою, згасанням, шумовими компонентами та характером звукового простору. Саме тому акордеон у контексті цього дослідження постає як акустичний інструмент саунд-дизайнерського мислення, здатний не лише продукувати звук, а й моделювати, трансформувати та індивідуалізувати його в реальному часі [74, с. 264].

Стабільність язичкового тону, регістрова комбінаторика та можливість безперервного впливу виконавця на звук дають підстави зіставити звуковидобування акордеона з логікою електронного синтезу. У цьому аспекті Ж. Е. Сотті пропонує порівнювати акордеон і синтезатор не лише за окремими звуковими ефектами, а й на структурному рівні: обидві системи передбачають можливість комбінування джерел звука та модуляції його параметрів [249, с. 70–74].

У класичній моделі аналогового синтезатора основою є осцилятори, що генерують сигнал певної частоти й форми хвилі; далі цей сигнал може проходити через фільтри, які змінюють його спектральний склад, і через підсилювач, що регулює інтенсивність звучання. Модулюючі пристрої, зокрема осцилятор низької частоти, та система огинаючих – атака, спад, утримання, відпускання – формують часовий і динамічний контур звука [249, с. 71–72]. У межах цього дослідження така модульна логіка є важливою не як технічний

опис електронного інструмента сам по собі, а як модель для подальшого зіставлення з акордеоном.

Акордеон, попри належність до акустичної інструментальної сфери, виявляє низку структурних паралелей із логікою електронного синтезу. Язички можна функціонально зіставити з акустичними генераторами тону, оскільки кожен із них продукує відносно стабільну висоту за умови збудження повітряним потоком. Регістри виконують роль механізму тембрового комбінування: вони визначають, які групи язичків активуються одночасно і в яких октавних співвідношеннях. Міх і клапани забезпечують динамічну й артикуляційну організацію звука: тиск повітря, момент відкриття клапана та характер виконавської атаки впливають на інтенсивність, початок, тривалість і згасання звучання [249, с. 70–71]. У цьому сенсі робота міха й клапанів може бути осмислена як акустичний відповідник огинаючої звука в синтезаторі, а варіювання тиску, артикуляційні акценти й вібрато міха – як інструментальні аналоги модуляцій, притаманних електронному сигналу [249, с. 73–74].

Показово, що поняття акордеона як «акустичного синтезатора» має підґрунтя і в українському баянно-акордеонному музикознавстві. І. Єргієв, розглядаючи походження назви інструмента від його акордової природи, зазначає, що К. Деміан, по суті, сконструював «перший акустичний синтезатор»: одна клавіша лівої клавіатури давала не окремий звук, а акорд [28, с. 14]. У межах цього дослідження ця думка може бути розширена: акордеон постає як своєрідний акустичний синтезатор не лише завдяки акордовій природі, а й завдяки здатності комбінувати темброві джерела, модулювати інтенсивність, атаку, тривалість і згасання звука акустичними засобами.

Особливо важливо наголосити, що трансформація звука не є винятковою характеристикою електронної музики. В електронній сфері вона стала одним із центральних принципів звукового мислення, однак подібні механізми можуть бути притаманні й акустичним інструментам, хоча реалізуються через інші – фізичні, механічні та виконавські – засоби. У випадку акордеона трансформація

звука здійснюється через зміну повітряного потоку, силу тиску міха, регістрові комбінації та артикуляційні прийоми [249, с. 70–71]. Отже, принципи поєднання, розділення й модуляції звукових параметрів можуть функціонувати як у синтезаторі, так і в акордеоні, але реалізуються в різних площинах: електронній – через роботу сигналу, та акустичній – через механіку інструмента й виконавську майстерність [249, с. 73–74].

У межах цього дослідження порівняльний аналіз дає підстави говорити про структурні аналогії між акордеоном і синтезатором як системами з модульною логікою. В обох випадках важливим є не лише факт генерації звука, а й можливість його багаторівневої трансформації, комбінування та організації в часі. Це відкриває перспективу інтерпретації акордеона як інструмента, що перебуває на перетині акустичної традиції та електронного мислення, і пояснює його особливу актуальність у контексті акустичного саунд-дизайну, де визначальними стають контроль над тембром, динамікою, атакою, тривалістю, згасанням і просторовим відчуттям звучання. Саме ці властивості створюють теоретичну основу для подальшого аналізу творчості «Motion Trio», у якій саунд-дизайнерські принципи реалізуються не через безпосереднє використання електроніки, а переважно засобами акустичного акордеонного виконавства.

3.4. Акустичний саунд-дизайн у творчості «Motion Trio» як принцип художньо-виконавського мислення

Узагальнення попередніх підрозділів дає підстави розглядати саунд-дизайн не лише як технічну сферу роботи зі звуком, пов’язану з електронною обробкою, студійним монтажем або цифровим середовищем, а ширше – як спосіб проєктування слухового досвіду. У театрі, кіно та відеоіграх звук виконує не допоміжну, а конструктивну функцію: він формує простір, організовує час, спрямовує увагу слухача, створює емоційне напруження й бере участь у розгортанні художньої події.

Саме в такому розширеному розумінні принципи саунд-дизайну можуть бути перенесені у сферу академічного інструментального виконавства. Йдеться не про буквальне використання технологій медійного звуку, а про споріднену логіку роботи зі звучанням: моделювання тембру, простору, шуму, руху, звукового образу та слухацького сприйняття. У цьому контексті особливого значення набуває творчість «Motion Trio», де три акордеони функціонують не лише як традиційний камерно-ансамблевий склад, а як багаторівнева система звукового конструювання.

Передумовою такого підходу є сама природа акордеона як інструмента з високим ступенем виконавського впливу на звук. Повітряний принцип звукоутворення, система вільних язичків, регістрова комбінаторика, робота міха й клапанів дають змогу не лише змінювати тембр, а й безпосередньо моделювати атаку, інтенсивність, тривалість, згасання та шумові компоненти звучання. Тому акордеон у цьому контексті постає не тільки як носій мелодико-гармонічного матеріалу, а як інструмент акустичного керування звуковими параметрами в реальному часі.

У творчості «Motion Trio» ці можливості набувають не лише технічного, а й художньо-концепційного значення. Прийоми, які в традиційній виконавській практиці могли сприйматися як додаткові або побічні звукові ефекти, у межах ансамблевого звучання стають повноцінними елементами музичної тканини. Вони беруть участь у формуванні звукового образу, просторової атмосфери, драматичного напруження й композиційного розвитку твору.

Саме на цьому рівні в межах цього дослідження доцільно запровадити поняття **«акустичного саунд-дизайну»**. Під ним розуміємо такий спосіб організації звучання, за якого базові функції саунд-дизайнерського мислення – перцептивно-просторова, часово-ритмічна, емоційно-афективна та когнітивно-наративна – реалізуються не за допомогою електронної обробки, студійного монтажу чи цифрового мікшування, а засобами живого акустичного виконання.

У творчості «Motion Trio» ці функції набувають конкретного акустично-виконавського втілення через уже окреслені принципи авторської моделі

ансамблю. Перцептивно-просторовий рівень пов’язаний із внутрішньою диференціацією трьох акордеонних партій, зміною фактурної щільності та ефектом панорамного переміщення матеріалу між виконавцями. Часово-ритмічний рівень реалізується через репетитивні структури, звукові петлі, та остинатні моделі, які організовують музичний процес і формують його енергетичну спрямованість. Емоційно-афективний рівень виявляється у тембрових контрастах, шумових і перкусійних жестах, різких атаках та динамічних змінах, що створюють напругу, очікування або відчуття акустичної нестабільності. Когнітивно-наративний рівень пов’язаний з імітаційними сигналами, програмними образами й розгорнутою драматургією звукових подій, завдяки яким слухач співвідносить звучання з певним середовищем, ситуацією або образним задумом твору.

Тяжіння «Motion Trio» до саунд-дизайнерського мислення виявляється не лише в окремих розширених прийомах, а в самому способі трактування акордеона. У творчості ансамблю акордеон постає не лише як інструмент мелодико-гармонічного викладу, а як джерело окремих звукових ефектів – коротких ритмічних, шумових, тембрових або імітаційних елементів, які можуть повторюватися, комбінуватися, нашаровуватися й набувати нового значення в процесі розвитку твору. У цьому сенсі три акордеони функціонують як своєрідні акустичні генератори звукових модулів, подібних за функцією до семплів: вони не відтворюють готові електронні зразки, а створюють живий семплоподібний матеріал безпосередньо в момент виконання.

Цю логіку додатково підтверджує загальна естетична спрямованість окремих проєктів ансамблю. Зокрема, альбом «Play Station» можна розглядати як показовий приклад наближення звучання трьох акордеонів до електронної та ігрової звукової естетики. В ньому виразно проявляється прагнення ансамблю осмислити акустичне звучання акордеонів у категоріях щільності, сухості звучання з незначною кількістю реверберації, ритмічної сконцентрованості та електронно-асоційованої звукової образності. Подібна лінія простежується і в

співпраці L.U.C[10] і «Motion Trio» в альбомі «Nic się nie stało», де акордеон постає як акустичний замінник електронних інструментів і семплів [233].

У контексті саунд-дизайнерського мислення у творчості «Motion Trio» важливою ознакою є його перформативна природа. На відміну від студійного звукового проєктування, де результат значною мірою формується на етапах запису, монтажу, обробки та мікшування, в акустичному ансамблі звуковий образ виникає безпосередньо у процесі гри. У цьому аспекті практика «Motion Trio» виявляє спорідненість із театральним звуком. П. Паві зазначає, що мистецтво саунд-дизайну в театрі полягає в тому, щоб «не відокремлювати звуки від їхньої просторової ситуації, не відокремлювати їх від тіла, жесту й просторового розташування акторів» [256, с. 12]. Подібно до цього, у творчості «Motion Trio» темброві, динамічні, просторові та шумові характеристики звучання щоразу реалізуються в конкретній виконавській і акустичній ситуації.

Для розуміння акустичного саунд-дизайну як художньо-виконавського принципу важливими є й інші медійні аналогії, попередньо окреслені в теоретичному розділі. З кінематографічним саунд-дизайном творчість «Motion Trio» співвідноситься через подієву логіку звукового розвитку, фолі-подібне моделювання впізнаваних звукових образів і сприйняття твору як своєрідного звукового сценарію. Зі сферою відеоігор її зближує циклічна та патернова організація матеріалу, нашарування й змінність звукових пластів, а також варіативність повторюваних структур. У такій перспективі подальший аналіз доцільно зосередити на кількох взаємопов’язаних принципах: просторовому моделюванні, імітації, мінімалістично-репетитивній організації матеріалу та програмно-драматургічному формотворенні.

Одним із таких принципів є просторове моделювання. У творчості «Motion Trio» простір постає не лише як акустична умова виконання, а як активний параметр звукової організації. Йдеться про панораму, відчуття глибини, ефект наближення й віддалення, а також про розподіл єдиної музичної

[10] L.U.C. – сценічний псевдонім Лукаша Ростковського, польського артиста, продюсера й перформера, який реалізував спільний альбом «Nic się nie stało» з ансамблем «Motion Trio» [233].

лінії або короткої ритміко-інтонаційної формули між кількома учасниками ансамблю. У такому разі слухач сприймає матеріал не як суму окремих партій, а як цілісний звуковий рух, що ніби переміщується між інструментами й створює стереофонічний ефект у межах живого акустичного виконання.

Теоретичною підставою для осмислення цього явища може бути концепція тривимірного звуку, у якій просторове сприйняття описується через кілька взаємопов'язаних параметрів: азимут, тобто горизонтальний кут розташування джерела відносно слухача; елевацію, тобто його вертикальне положення; відстань до джерела звуку, розмір звукового образу та акустичне середовище. Д. Р. Бего підкреслює, що «контроль над віртуальним акустичним образом передбачає не лише інженерію, засновану на фізичних параметрах, а й психоакустичні міркування» [169, с. 1]. У цьому контексті аналіз «Motion Trio» не передбачає буквального ототожнення акустичного акордеонного ансамблю з технологічною системою 3D-звуку. Натомість ідеться про його виконавський відповідник: моделювання горизонталі, вертикалі та глибини звукового простору засобами трьох акордеонів.

Горизонтальна координата формується самим сценічним принципом акордеонного тріо. Три виконавці утворюють лівий, центральний і правий звукові полюси, між якими розподіляються тематичні, ритмічні, шумові та імітаційні елементи. Унаслідок цього слухач сприймає не одне статичне джерело, а рухому акустичну панораму, де звук може переходити від одного інструмента до іншого, розщеплюватися між партіями або знову збиратися в єдиний тембровий масив.

Вертикальна координата у цій моделі пов'язана передусім із регістровою організацією акордеонного звучання. Якщо в системі тривимірного звуку елевація означає вертикальне положення звукового джерела щодо слухача [169, с. 2], то в умовах акустичного ансамблю цей параметр може бути осмислений не буквально, а як регістрово-темброва організація звучання. Акордеон поєднує глибокий басовий регістр, середній фактурний шар і високі регістри, зокрема *пікколо*, що дозволяє створювати враження багаторівневої

звукової конструкції. Водночас вертикальна координата формується не лише звуковисотно, а й тембрально. Як уже зазначалося в попередньому розділі, тембр акордеона змінюється не лише завдяки регістрам, а й через особливості внутрішнього розташування голосів у корпусі інструмента. Якщо звучання проходить через темброву камеру *cassotto*, воно набуває м'якшого і більш приглушеного характеру; натомість звучання поза *cassotto* сприймається як відкритіше, яскравіше й різкіше [249, с. 62–63].

Завдяки цьому акордеон дає змогу не лише змінювати забарвлення звука, а й працювати з ним як із параметром, близьким до акустичного фільтрування тембру. Низькі басові пласти формують умовну нижню основу простору, середній регістр забезпечує фактурну наповненість, а високі темброві спалахи, сигнальні інтонації або пікколо-регістр створюють відчуття верхнього звукового плану. Отже, вертикаль у «Motion Trio» постає не як фізичне переміщення звуку вгору чи вниз, а як регістрово-темброва проєкція простору всередині однорідного ансамблю.

Водночас глибинна координата, тобто ефект наближення й віддалення звуку, у творчості «Motion Trio» може бути пов'язана з комплексом виконавсько-акустичних чинників: динамікою, фактурною щільністю, артикуляційною рельєфністю та тембровою насиченістю. Така інтерпретація спирається на загальні психоакустичні уявлення про дистанцію звукового джерела. У праці Д. Бего показано, що за відсутності інших акустичних ознак інтенсивність звукового джерела та її сприйняття як гучності можуть виконувати функцію орієнтирів дистанції; водночас дія окремої ознаки змінюється під впливом інших чинників, зокрема реверберації [169, с. 69–70, 87]. У виконавській практиці «Motion Trio» це дає підстави трактувати гучне, щільне, різко артикульоване звучання як ефект акустичного наближення, тоді як тихі динамічні рівні, розріджена фактура або м'якше темброве забарвлення створюють враження віддалення.

Таким чином, просторове моделювання у творчості «Motion Trio» можна розглядати як акустичний відповідник тривимірного саунд-дизайнерського

мислення. Горизонталь забезпечується розташуванням трьох виконавців і передаванням матеріалу між лівим, центральним та правим звуковими полюсами; вертикаль – розподілом звучання за регістрами – від басового до пікколо-регістру; глибина – динамічними контрастами, фактурною щільністю й тембровою насиченістю. У цьому сенсі однорідний склад трьох акордеонів у «Motion Trio» функціонує не лише як камерний ансамбль, а як жива акустична система просторового проєктування звуку.

Особливе значення має те, що просторовість у «Motion Trio» виникає не лише між трьома виконавцями, а й усередині самого акордеона. Розподіл між правою та лівою клавіатурами, співвідношення мелодичної й басово-виборної системи, а також рух міха створюють внутрішню мікропанораму інструмента. В ансамблевому контексті ця мікропанорама переходить на ширший рівень: кожен акордеон має власну внутрішню просторову організацію, а взаємодія трьох інструментів формує макропанораму тріо. У межах цього дослідження такий принцип можна окреслити як **«панораму в панорамі».**

Водночас у просторовому моделюванні важливого значення набувають поняття *«фузія»* та *«фісія»*, які Д. Сонненшайн використовує для пояснення слухового групування звуків. У його трактуванні фузія означає сприйняття кількох звукових елементів як єдиного цілісного утворення, тоді як фісія пов’язана з розподілом звучання на окремі патерни або лінії. Дослідник показує, що ці механізми можуть впливати на сприйняття мелодії: окремі елементи, виконані різними інструментами або розміщені в різних просторових точках, здатні у свідомості слухача складатися в єдину мелодичну послідовність. Водночас за іншої організації матеріалу слух може розрізняти окремі звукові об’єкти або патерни, навіть якщо вони входять до спільного акустичного звучання. Ці принципи, за Д. Сонненшайном, можуть бути застосовані не лише до музичного матеріалу, а й до ширших завдань організації звукових об’єктів, середовищ і просторового сприйняття у саунд-дизайні [248, с. 79, 82–83].

У цьому дослідженні зазначені поняття використовуються як аналітична модель для опису просторової організації ансамблевої фактури «Motion Trio». Якщо у Д. Сонненшайна *«фузія»* та *«фісія»* пояснюють передусім особливості слухового групування [248, с. 82–83], то в контексті акордеонного тріо вони дають змогу описати інший важливий ефект: розподіл єдиної музичної лінії, короткої ритміко-інтонаційної формули або повторюваного патерна між двома чи трьома виконавцями. На рівні виконання матеріал є поділеним між партіями, однак у слухацькому сприйнятті він може складатися в безперервний звуковий рух.

Отже, у творчості «Motion Trio» *«фузія»* та *«фісія»* співвідносяться як два взаємопов'язані рівні просторово-ансамблевої організації. *«Фузія»* виникає коли розподілені елементи сприймаються як цілісний звуковий образ, тоді як *«фісія»* виявляється у точному поділі матеріалу між учасниками ансамблю. Завдяки почерговому переходу матеріалу від одного акордеона до іншого слухач сприймає лінію або пульсацію як таку, що ніби переміщується між інструментами. Саме цей механізм створює стереоподібний ефект у межах живого акустичного виконання: не через технічне панорамування, а через точну ансамблеву координацію атак, артикуляції, динаміки, тембру та спільного ритму.

Слід зазначити, що у творчості «Motion Trio» подібний принцип організації матеріалу трапляється не поодиноко, а становить одну з характерних ознак ансамблевого мислення колективу. Йдеться про ситуації, коли короткі ритміко-інтонаційні елементи, або фрагменти єдиної лінії розподіляються між кількома партіями й набувають завершеності лише у спільному звучанні. Один із найпоказовіших прикладів такого підходу є твір «Little Story», де партії двох акордеонів формують не дві самостійні лінії, а єдиний пласт акомпанементу. Саме тут поділ матеріалу між партіями, тобто фісія, стає передумовою його слухового злиття – фузії – і водночас формує стереоподібний ефект у межах живого акустичного виконання.

Отже, просторове моделювання у творчості «Motion Trio» виявляється не як зовнішній ефект, а як спосіб організації ансамблевого звучання. Три акордеони не просто виконують окремі партії, а утворюють рухому акустичну систему, у якій звук постійно змінює своє положення, щільність, інтенсивність і тембровий рельєф. Завдяки цьому музичний матеріал набуває не статичного, а процесуального характеру: він розгортається у просторі, переходить між виконавцями, зливається в єдиний потік або розпадається на окремі звукові імпульси. Саме така організація дозволяє ансамблю досягати ефекту просторової об’ємності засобами живого акустичного виконання.

Наступним важливим аспектом акустичного саунд-дизайну у творчості «Motion Trio» є імітація. У цьому контексті вона не зводиться до зовнішнього наслідування окремих звуків, а постає як спосіб акустичного моделювання впізнаваних звукових образів – урбаністичних, механічних, електронних, шумових або інструментальних. Саме тому розширені виконавські прийоми акордеона у творчості ансамблю набувають не лише сонористичного, а й звуконаслідувального спрямування. Вони використовуються не стільки для відкриття абстрактно нового тембрового звучання, скільки для створення звуків, які слухач може співвіднести з конкретними явищами сучасного звукового середовища.

У цьому аспекті творчість «Motion Trio» виявляє спорідненість із фолі-подібними практиками кінематографічного саунд-дизайну. Д. Сонненшайн, розглядаючи процес створення оригінальних звуків, звертає увагу на те, що звуковий ефект у кіно не завжди є прямим записом реального джерела: він може бути винайдений, змодельований, поєднаний з іншими звучаннями або технічно змінений для досягнення потрібної переконливості. Саме в цьому контексті автор розглядає фолі, звукову імітацію, техніки запису, формування звука та його емоційний вплив як складники творчої роботи саунд-дизайнера [248, с. 57–61].

Подібна логіка є важливою для осмислення імітаційного мислення «Motion Trio». Ансамбль не використовує електронні семпли чи студійну

обробку, а створює впізнавані звукові образи засобами живого виконання. Зокрема, ансамбль акустично моделює різні типи впізнаваних звукових образів: сигнали міського й транспортного середовища, шуми воєнної техніки, ефекти DJ-практики та електронної музики, ударно-перкусивні моделі, а також інструментально-етнічні темброві алюзії – від імітації волинки до звучань, наближених до східних інструментів із нетемперованим строєм. Усі вони функціонують не як декоративні ефекти, а як елементи звукової драматургії, що конкретизують середовище, активізують асоціативне сприйняття й беруть участь у драматичному розгортанні твору.

Відмінність цього підходу від частини авангардних або сонористичних практик полягає в його спрямованості. Якщо в сонористичній традиції розширений прийом часто спрямований на дослідження тембру, як самостійної художньої цінності, то у «Motion Trio» він нерідко набуває іншої функції. Нестандартний спосіб гри використовується не як самоціль, а як засіб створення впізнаваного акустичного образу.

Саме тому імітацію у творчості «Motion Trio» доцільно розглядати як акустичний аналог фолі-принципу. Як і у фолі, імітаційне звучання виникає через конкретну дію виконавця, який фізично моделює потрібний звуковий образ за допомогою інструмента. Однак у «Motion Trio» цей процес переноситься зі студійного середовища у сферу живого ансамблевого виконання. Внаслідок цього імітаційні звучання зберігають перформативну природу: вони створюються безпосередньо в момент гри й залежать від точності виконавської дії, ансамблевої координації та акустики простору.

Важливо, що переконливість таких імітацій не обов’язково залежить від повної акустичної тотожності реальному джерелу. У саунд-дизайні діє принцип перцептивного доповнення: слухач, сприймаючи окремі характерні ознаки звука, здатний самостійно добудовувати цілісний образ у своїй уяві. Д. Сонненшайн підкреслює, що мінімальна кількість точно відібраних звукових елементів іноді може мати сильніший вплив, ніж надмірно деталізоване звукове відтворення, оскільки залишає простір для слухацького домислення [248, с. 79].

Подібну логіку можна співвіднести й із ширшим механізмом медійного сприйняття: К. Коллінз, покликаючись на Л. Мановича, згадує процеси доповнення, формування гіпотези, пригадування та ідентифікації як складники розуміння тексту або зображення [176, с. 3]. У цьому сенсі імітаційні прийоми «Motion Trio» працюють не як буквальна копія реального звука, а як акустичні стимули, що активізують асоціативну пам’ять слухача. Вони не відтворюють позамузичне джерело дослівно, а створюють достатньо виразний звуковий контур, завдяки якому слухач співвідносить почуте з певною впізнаваною звуковою реальністю.

Отже, імітація в акустичному саунд-дизайні «Motion Trio» постає не як допоміжний ефект, а як один із провідних механізмів художньо-виконавського мислення ансамблю. Вона поєднує програмність, перформативність і просторове моделювання звука, перетворюючи розширені можливості акордеона на засіб відтворення й художнього переосмислення сучасного звукового середовища.

Наступним аспектом акустичного саунд-дизайну у творчості «Motion Trio» є мінімалістично-репетитивна організація матеріалу. У цьому контексті повторність не зводиться до механічного дублювання коротких формул, а виконує функцію акустичного моделювання часу, руху й звукової енергії. Повторювані ритмічні, басові або гармонічні патерни формують основу, на якій поступово вибудовується ансамблева фактура, змінюється інтенсивність звучання, розподіляються функції між трьома акордеонами та виникає відчуття внутрішньої динаміки.

У цьому аспекті творчість «Motion Trio» можна типологічно співвіднести з ранньою ігровою аудіоестетикою. Як показує К. Коллінз, технічні обмеження ранніх ігрових систем – передусім обмежена пам’ять, складність програмування звука й невелика кількість доступних звукових каналів – сприяли формуванню коротких повторюваних структур, лупів і функціонально розподілених звукових шарів. У «Space Invaders» така логіка виявляється в чотиризвуковій петлі, що пришвидшується в процесі гри; у «Rally X» – у

шеститактовому лупі. Загалом же, за спостереженням дослідниці, лупінг поступово стає однією з характерних ознак ранньої ігрової музики [176, с. 9–12, 19, 34].

Водночас мінімалістично-репетитивна організація у «Motion Trio» має адаптивноподібний характер. Йдеться про виконавську здатність ансамблю змінювати акустичний стан матеріалу в реальному часі. Повторювана формула стає відкритою структурою, придатною для накопичення, розвантаження, імпровізаційного розгортання та миттєвих динамічних контрастів. У цьому сенсі репетитивність виконує не лише композиційну, а й саунд-дизайнерську функцію. Вона організовує часовий процес, керує звуковою енергією та створює умови для гнучкого драматичного розвитку ансамблевого звучання.

У такій перспективі мінімалістично-репетитивна організація у «Motion Trio» виявляє спорідненість не лише з академічним мінімалізмом, а й з медійною логікою раннього ігрового аудіо, де повторювані патерни могли змінювати свій виразовий зміст завдяки варіюванню, нашаруванню та контекстуальному переосмисленню. У творчості ансамблю подібна логіка реалізується акустично. Стабільна ритмічна або інтонаційна формула не просто повторюється, а постійно змінює свій стан через динаміку, артикуляцію, тембр, щільність фактури, зміщення акцентів і перерозподіл функцій між інструментами. Саме тому така організація виконує не допоміжну, а конструктивну функцію: вона формує процесуальний характер музичного матеріалу й наближає його до адаптивної логіки, оскільки звучання ніби реагує на виконавську ситуацію та набуває нового акустичного стану в реальному часі.

У цьому контексті мінімалістично-репетитивна організація матеріалу у творчості «Motion Trio» може бути осмислена не лише як композиційний або фактурний прийом, а як засіб формування слухацького налаштування. Теоретичною підставою для такого підходу є поняття «*entrainment*», яке Д. Сонненшайн використовує для пояснення здатності ритмічних і звукових процесів узгоджуватися з тілесними, емоційними та перцептивними реакціями людини [248, с. 97–98]. У цій логіці повторюваність, ритмічна сталість або

поступова зміна звукової інтенсивності можуть не лише організовувати час, а й вводити слухача в певний стан сприйняття.

У творчості «Motion Trio» ця логіка може бути перенесена у площину живого акустичного виконання. Повторювані метроритмічні моделі, звукові петлі й остинатні формули створюють стійку ритмічну основу, яка налаштовує слухача на певний режим сприйняття. Водночас їхня дія не зводиться до механічного повтору. Ансамбль підтримує напругу завдяки поступовому нарощенню або послабленню інтенсивності, зміні фактурної щільності, тембровим зсувам та динамічній контрастності. Саме тому репетитивність у «Motion Trio» не лише організовує музичний час, а й створює умови для поступового входження слухача в певний звуковий стан без втрати драматургічного розвитку.

Водночас розгляд творчості «Motion Trio» крізь призму акустичного саунд-дизайну дає змогу по-іншому осмислити композиційне формотворення ансамблю. У цьому контексті програмність постає не лише як назва твору чи зовнішня сюжетна асоціація, а як чинник організації самої форми. Розвиток композиції визначається не тільки логікою тематичного викладу, а й поступовим розгортанням образного задуму, звукової ситуації або драматургічного процесу. В окремих творах ансамблю форма вибудовується через зміну акустичних станів: накопичення й розрядження енергії, ущільнення й розрідження фактури, наближення й віддалення звучання, перехід від локального імітаційного сигналу до ширшої звукової картини.

Це особливо помітно в тих композиціях «Motion Trio», де межі між розділами окреслюються не лише тематичними контрастами або каденційною завершеністю, а й зміною самого характеру звучання. Такий перехід може здійснюватися через поступове згасання одного шару, нашарування нового матеріалу на попередню метроритмічну пульсацію, раптову появу імітаційного жесту, ударного акценту, шумового елемента або різкого динамічного зламу. Отже, формотворчу функцію виконує не тільки тематичний розвиток, а й спосіб переходу від одного акустичного стану до іншого. Саме ця логіка дозволяє

розглядати форму у творах ансамблю як процес звукового проєктування, де тембр, фактура, динаміка, простір та імітаційні елементи беруть участь у розгортанні музичної драматургії.

Такий тип музичного викладу можна обережно розглянути крізь призму дослідження К. Коллінз, присвяченого динамічній музиці у відеоіграх. У її викладі важливим для ігрового аудіо є не тільки створення окремих музичних фрагментів, а й організація переходів між ними: визначення моментів входу й виходу музики, способів початку й завершення звучання, урахування змін ігрового стану, а також таких чинників переходу, як гучність, темп, ритм, тональність, гармонія, фактура і стиль [176, с. 90, 145]. У складніших системах такі переходи можуть будуватися через точки прийняття рішень або маркери, у яких музика продовжується, змінюється, зациклюється, розгалужується або переходить до іншого відрізка [176, с. 160].

У контексті «Motion Trio» ці положення не слід розуміти як пряму технологічну аналогію з відеогрою. Вони радше дають аналітичну модель для опису акустичних переходів, які здійснюються живими виконавськими засобами. Якщо у музиці до відеоігор перехід між станами організовується за допомогою програмних механізмів, то у «Motion Trio» подібна логіка реалізується через виконавське керування самим акустичним процесом: зміною його інтенсивності, щільності, тембрового спрямування та характеру ансамблевої взаємодії безпосередньо в момент виконання.

Найбільш яскравим прикладом акустичного саунд-дизайну у творчості «Motion Trio» є «Sounds of War». У цьому творі саунд-дизайнерська логіка виявляється не в окремому прийомі, а в цілісній організації звукового середовища. Імітації пострілів, автоматних черг, гулу літаків, вибухових ефектів, просторової порожнечі, дихання та «дзвону у вухах» формують не просто набір воєнних звукових знаків, а послідовність акустичних подій, через яку вибудовується драматичний образ війни.

Переміщення акцентів між учасниками ансамблю, чергування щільних і розріджених фактур, зіставлення різких атак із тривалими шумовими шарами

створюють відчуття хаосу, нестабільності й слухової дезорієнтації. У цьому контексті особливого значення набуває повітряний клапан: його шумове звучання не виконує декоративної функції, а допомагає сформувати відчуття порожнього або спустошеного простору. У «Sounds of War» такий ефект може асоціюватися, зокрема, з акустичним образом зруйнованого середовища.

Хоча принципи саунд-дизайнерського мислення простежуються фактично в усій творчості «Motion Trio» – у «Sounds of War» вони набувають особливо концентрованого й комплексного втілення. Тому цей твір доцільно розглядати не просто як композицію з великою кількістю імітацій, а як приклад цілісного акустичного проєктування звукового середовища. У ньому імітація, просторовість, шумові ефекти, динамічні контрасти й програмна драматургія працюють спільно, перетворюючи однорідний акордеонний склад на багаторівневу систему моделювання воєнного звукового досвіду. Саме в цьому творі саунд-дизайнерська логіка «Motion Trio» виявляється не як окремий прийом, а як принцип організації форми, простору й слухацького сприйняття.

Отже, акустичний саунд-дизайн розглянуто як дослідницьку оптику, що дає змогу осмислити творчість «Motion Trio» не лише в межах камерно-ансамблевого виконавства, а й у ширшому контексті проєктування звукового досвіду. У цьому підході принципи саунд-дизайнерського мислення переносяться зі сфери медійного звуку в площину живого акустичного виконання. Відтак ідеться не про використання електронної обробки, студійного монтажу чи цифрового мікшування, а про здатність трьох акордеонів моделювати тембр, простір, шум, рух, динаміку, фактуру й слухацьке сприйняття суто виконавськими засобами.

У творчості «Motion Trio» акордеон постає не тільки як інструмент мелодико-гармонічного або фактурного викладу, а як гнучке джерело звукових ефектів, здатних функціонувати подібно до семплів, патернів чи окремих звукових об’єктів. Такі елементи можуть повторюватися, комбінуватися, нашаровуватися, змінювати свою динамічну й темброву якість, а також набувати нового драматургічного значення в процесі розвитку твору. Саме

тому акустичний саунд-дизайн постає не як додаткова характеристика звучання, а як особливий тип художньо-виконавського мислення.

Висновки до Розділу 3

Проведений аналіз дав змогу обґрунтувати саунд-дизайн не лише як технічну сферу роботи зі звуком, а як ширший спосіб художньої організації слухового досвіду. У такому розумінні звук постає не допоміжним елементом, що супроводжує дію, зображення або ігровий процес, а самостійним чинником формування простору, часу, уваги, емоційної напруги й драматургічного розвитку. Саме ця методологічна позиція створює підґрунтя для перенесення саунд-дизайнерської оптики зі сфери медіального звуку в площину академічного інструментального виконавства.

Історичний розгляд звука в театрі, кіно та відеоіграх засвідчив спільну закономірність: у кожному з цих медіа звук поступово переходить від локальної підтримки події до системного засобу організації художнього досвіду. У театрі цей процес пов’язаний із переходом від архітектурно зумовленої чутності та живої сценічної події до свідомого проєктування звукового середовища, сценічної атмосфери й драматургії слухання. У кіно звук еволюціонує від живого супроводу та ранніх спроб синхронізації до багатошарової звукової доріжки, монтажу, просторового відтворення й поствиробничого контролю. У відеоіграх звук розгортається від сигнальних функцій аркадного середовища до програмно керованої аудіосистеми, що залежить від технічних параметрів платформи й водночас здатна підтримувати увагу, просторову орієнтацію, емоційну напругу та змінність ігрового процесу.

Теоретико-методологічне узагальнення дало підстави розглядати саунд-дизайн не як набір звукових ефектів чи технічних операцій, а як спосіб цілеспрямованої організації слухового досвіду. Звук у цьому процесі проєктується не ізольовано, а відповідно до того, яку роль він виконує у сценічній, кінематографічній або ігровій події: привертає увагу, створює

атмосферу, позначає простір, передає зміну стану, формує напругу або підтримує драматургічний розвиток.

Застосування цієї оптики до акордеона дало змогу виявити його особливу придатність до акустичного саунд-дизайнерського мислення. Органологічна природа інструмента – стабільність язичкового тону, робота міхом, можливість безперервного динамічного впливу на звук, темброво-регістрова комбінаторика та варіативність, поєднання мелодичної, гармонічної, басової, ритмічної та шумової функцій – створює передумови для трактування акордеона не лише як традиційного мелодико-гармонічного інструмента, а як гнучкого акустичного звукового ресурсу. Саме тому акордеон може бути осмислений як інструмент, що перебуває на межі акустичної традиції та електронно орієнтованого мислення. Водночас акордеон у цьому дослідженні розглядається не лише як мелодико-гармонічний інструмент, а як акустичний звуковий ресурс, здатний наближатися до електронно-синтезаторної логіки тембрового моделювання без безпосереднього залучення електронної обробки.

У творчості «Motion Trio» ця органологічна передумова набуває завершеного художньо-виконавського втілення. Акустичний саунд-дизайн тут виявляється не як зовнішній набір окремих ефектів, а як принцип організації музичного процесу. У творчості «Motion Trio» три акордеони постають як цілісна акустична система, у якій шумові, темброві, ритмічні, просторові й драматургічні функції організовуються суто виконавськими засобами. Саме тому акустичне звучання ансамблю набуває рис саунд-дизайнерського мислення: воно не лише відтворює музичний текст, а формує середовище, рух, напруження й образну логіку твору. Звукові елементи у практиці ансамблю можуть функціонувати подібно до семплів, патернів або окремих звукових об’єктів: вони повторюються, нашаровуються, змінюють свою динамічну й темброву якість та набувають нового значення в процесі розгортання форми.

Особливо показовими для саунд-дизайнерського мислення «Motion Trio» є просторове моделювання, імітаційність, мінімалістично-репетитивна організація та програмна драматургія. Простір у творчості ансамблю постає як

активний параметр звукової організації. Імітаційні прийоми стають способом акустичного моделювання середовища, руху, напруження й подієвої логіки твору. Мінімалістично-репетитивна організація матеріалу формує часовий каркас, фактурне нашарування й режим слухацького занурення. Програмність, своєю чергою, перетворює окремі темброві, шумові й моторні елементи на складники звукового сценарію.

Найконцентрованіше ця логіка проявляється у творі «Sounds of War», де імітація, шумові ефекти, просторовість, динамічні контрасти й драматургія сприйняття утворюють цілісну модель акустичного проєктування звукового середовища. У цьому випадку акордеони не просто наслідують окремі звуки війни, а вибудовують багаторівневий слуховий досвід: простір порожнечі, сигнали небезпеки, рух, напруження, травматичну пам’ять і фізіологічне відчуття звукового тиску. Саме тому цей твір можна розглядати як один із найвиразніших прикладів акустичного саунд-дизайну у творчості «Motion Trio».

На цій основі доведено, що творчість «Motion Trio» репрезентує модель акустичного саунд-дизайну як особливого типу ансамблевого мислення. Вона дозволяє побачити у творчості «Motion Trio» не лише розширення виконавських прийомів або тембрових можливостей акордеона, а цілісний спосіб мислення звуком. У цьому способі мислення акустичне виконання набуває функцій, які в театрі, кіно та відеоіграх пов’язані з проєктуванням звукового середовища: організацією простору, часу, уваги, образності й драматургічного розвитку. Саме тому «Motion Trio» може бути осмислене як приклад акустичного саунд-дизайну, реалізованого засобами однорідного акордеонного тріо.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, відповідно до поставленої мети й окреслених завдань, сформульовано такі теоретичні узагальнення та висновки.

1. Теоретичне осмислення феномена однорідного акордеонного ансамблю в контексті сучасного музикознавства потребує застосування цілісного міждисциплінарного підходу, що дозволяє інтегрувати здобутки теорії камерності, баянно-акордеонного мистецтва та концептуальні засади саунд-дизайну. Аналіз наукового дискурсу засвідчує, що категорія камерності в сучасних мистецьких реаліях трансформувалася з суто кількісного показника виконавського складу у фундаментальну світоглядну константу, яка визначає специфіку художньої комунікації, рольову взаємодію та інтелектуалізацію музичного матеріалу. Водночас встановлено, що попри ґрунтовну розробку загальної теорії камерно-ансамблевого виконавства, специфіка однорідних акордеонних складів тривалий час залишається на периферії дослідницької уваги.

Поєднання музикознавчих підходів із теорією медіа-звуку створює нову аналітичну платформу, де звук розглядається не лише як засіб відтворення нотного тексту, а як пластичний матеріал, що підлягає композиційному дизайну. Таким чином, вивчення стану наукового опрацювання проблеми підтверджує недостатню розробленість питання авторських моделей акордеонного виконавства, що функціонують на перетині академічної традиції та новітніх звукових практик. Це зумовлює необхідність виведення теоретичної рефлексії на рівень узагальнення, де творчість «Motion Trio» постає як цілісний мистецький конструкт, що вимагає переосмислення крізь призму концепту акустичного саунд-дизайну

2. Однорідний акордеонний ансамбль у системі камерно-ансамблевого мистецтва постає як пізніша, але самобутня форма однорідного ансамблевого складу. Його осмислення потребує звернення до категорії камерності, яка в дисертації трактується не лише як малий виконавський склад чи обмежений

простір звучання, а як особливий тип ансамблевого мислення. В основі цього типу лежать безпосередня виконавська взаємодія, функціональна узгодженість партій, спільне формування музичної тканини та здатність кожного учасника впливати на цілісність інтерпретаційного процесу.

Місце однорідного акордеонного ансамблю серед інших однорідних камерних складів визначається поєднанням загальних принципів камерності з органологічною специфікою акордеона. Порівняння зі струнним квартетом, фортепіанним ансамблем і духовим квінтетом показує, що однорідність у камерній традиції не є простою тембровою тотожністю інструментів. У струнному квартеті вона ґрунтується на рівновазі індивідуалізованих голосів, у фортепіанному ансамблі – на оркестровій фактурі, у духовому квінтеті – на поєднанні спорідненої інструментальної групи з виразною тембровою диференціацією. Однорідний акордеонний ансамбль поєднує окремі ознаки цих моделей, однак доповнює їх власною органологічною специфікою: поліфункціональністю кожного інструмента, регістрово-тембровою комбінаторикою та здатністю акумулювати мелодичну, гармонічну, басову, фактурну й темброво-регістрову функції в межах однієї партії.

Основні тенденції розвитку однорідного акордеонного ансамблю виявляються в русі від більших квартетно-квінтетних складів до мобільніших форматів дуету і тріо. Квартет і квінтет відіграли важливу роль у професіоналізації та академізації акордеонного ансамблевого виконавства, оскільки орієнтувалися на авторитет історично усталених камерних моделей, передусім струнної традиції. Водночас подальший розвиток однорідного акордеонного ансамблю виявив потребу в компактніших складах, які краще відповідають поліфункціональній природі інструмента й дають змогу уникати надмірного дублювання басово-гармонічних та фактурних пластів.

У цьому процесі формат акордеонного тріо набуває особливої ваги. Він поєднує камерну компактність із достатніми можливостями для розподілу мелодичної, басово-гармонічної, фактурної та темброво-регістрової функцій між трьома партіями. Якщо в попередній практиці тріо не належало до

провідних моделей жанрової кристалізації однорідного акордеонного ансамблю, то в сучасному виконавському просторі воно виявляє значний художній потенціал. Приклад «Motion Trio» засвідчує, що формат тріо може функціонувати як самостійна камерно-ансамблева модель, у якій мобільність складу та цілісна звукова концепція утворюють нову якість однорідного акордеонного виконавства.

3. Історичні та жанрово-стильові передумови виникнення «Motion Trio» пов’язані з ширшими процесами академізації акордеона, оновленням його репертуару та зміною виконавського мислення в другій половині XX століття. У цьому контексті концепція модерн-баяна І. Єргієва дає підстави розглядати акордеонне мистецтво як простір формування нової художньої парадигми, зорієнтованої на сучасну композиторську мову, розширення темброво-сонорних можливостей інструмента, активну роль виконавця-інтерпретатора та зближення композиторської і виконавської творчості.

Український контекст модерн-баяна репрезентує передусім процес інтенсивного оновлення баянно-акордеонної мови наприкінці XX століття. Його визначальними рисами стали професіоналізація виконавської школи, активне залучення акордеона до академічної концертної практики, розширення техніко-виражального арсеналу, поява складного оригінального репертуару та утвердження постаті виконавця-новатора.

Польський акордеонний контекст виявляє іншу історичну динаміку: процес оновлення акордеонної мови тут розпочався раніше, ніж в українському середовищі. У польській практиці стильовий злам окреслюється вже в 1970–1980-х роках і виявляється в активному розширенні оригінального репертуару, ускладненні композиторської мови, посиленні уваги до темброво-сонорних можливостей акордеона та входженні інструмента в контекст нової музики. Саме ця раніше сформована модерн-акордеонна основа створила передумови для появи «Motion Trio» як ансамблю, що спирається на здобутки академічного оновлення інструмента, але реалізує їх уже в постмодерній, авторськи зорієнтованій моделі акордеонного тріо.

4. Джерелознавчо-аналітична реконструкція творчого феномена «Motion Trio» ґрунтується на поєднанні двох взаємодоповнювальних площин – зовнішньої рецепції ансамблю та його автоінтерпретації. Зовнішня рецепція охоплює критичні відгуки, концертні характеристики, інформацію офіційних ресурсів, репертуарні факти, присвяти, замовлення творів і способи позиціонування колективу в міжнародному виконавському просторі. Автоінтерпретація, своєю чергою, розкриває внутрішню логіку художнього мислення ансамблю: ставлення музикантів до акордеона, до формату тріо, до авторського репертуару, до акустичного звучання та до меж між академічною, популярною й експериментальною музикою.

Поєднання цих джерельних площин дає змогу розглядати «Motion Trio» не лише як успішний виконавський колектив, а як цілісний творчий феномен. Зовнішня рецепція фіксує насамперед новизну звучання ансамблю, сценічну енергію, жанрово-стильову відкритість і незвичне трактування трьох акордеонів. Автоінтерпретація поглиблює це уявлення, оскільки показує, що зазначені риси не є випадковими ефектами, а випливають із послідовного розуміння акордеонного тріо як самодостатнього акустичного складу.

Зіставлення зовнішньої рецепції та автоінтерпретації виявляє важливу особливість «Motion Trio»: ансамбль сприймається ззовні як явище, що розширює традиційні уявлення про акордеонне виконавство, а зсередини вибудовує свою діяльність як пошук нового типу акустичного звучання. Ця подвійна перспектива дає змогу уникнути однобічного трактування колективу лише як віртуозного ансамблю, естрадно орієнтованого проєкту чи представника академічної камерної традиції. Натомість «Motion Trio» постає як авторський ансамблевий феномен, у якому камерність, виконавська мобільність, композиційна ініціатива та саунд-дизайнерське мислення взаємодіють у межах однорідного акордеонного складу.

5. Композиційно-виконавські прийоми «Motion Trio» формують авторську модель акордеонного тріо як цілісну систему роботи з музичним матеріалом, функціональним розподілом партій та ансамблевою взаємодією. Її

основою є поєднання авторського репертуару, стабільного складу трьох акордеонів, поліфункціонального трактування інструмента й особливого типу виконавського мислення, у якому композиційна ідея безпосередньо пов’язана зі способом її сценічної та звукової реалізації.

Визначальними для авторської моделі «Motion Trio» є мінімалістично-репетитивні структури, імітаційні прийоми, полістилістичні зіставлення та програмно-драматургічна організація твору. У творчості ансамблю ці прийоми мають композиційно-виконавську природу, оскільки їхній зміст розкривається не лише в організації музичного матеріалу, а й у способі його ансамблевого втілення. Повторювані структури потребують розподілу пульсації між партіями, імітаційні епізоди – спеціальних прийомів звуковидобування, полістилістичні зіставлення – зміни виконавської манери, а програмна драматургія – узгодження технічного прийому з образною логікою твору.

У методико-виконавському аспекті ця модель вимагає від учасників тріо не лише технічної вправності, а й розвиненої ансамблевої слухової орієнтації. Мінімалістично-репетитивні епізоди потребують стабільної пульсації, рівномірного моторного руху й точного контролю мікродинамічних змін; імітаційні прийоми – потребують здатності акустично моделювати впізнавані звукові образи засобами акордеона; полістилістичні фрагменти – швидкого переходу між різними типами звуковедення, артикуляції та ритмічної організації. Унаслідок цього виконавець у моделі «Motion Trio» постає учасником цілісного ансамблевого процесу, де технічна дія безпосередньо впливає на композиційну форму та драматургію твору.

Особливе значення має рухома рольова диференціація трьох акордеонів. У «Motion Trio» партії не закріплюються за традиційною схемою мелодії, акомпанементу й басової лінії, а постійно змінюють функції відповідно до фактурної, ритмічної та драматургічної логіки твору. Саме ця змінність дає змогу ансамблю уникати статичного розподілу ролей і формувати гнучку модель взаємодії трьох рівноправних, але функціонально рухомих партій. Така рухомість функцій створює складну систему ансамблевої взаємодії, у якій

виконавці мають постійно контролювати баланс між індивідуальною партією та загальною акустичною цілісністю.

Отже, авторська модель «Motion Trio» має виразну композиційно-виконавську природу, оскільки її цілісність формується не лише через добір і організацію музичного матеріалу, а й через конкретний спосіб його ансамблевого втілення. Виконавець у цій системі постає не лише інтерпретатором окремої партії, а учасником цілісного ансамблевого процесу, у якому технічний прийом, фактурна організація, ритмічна взаємодія й образна логіка твору взаємно зумовлюють одне одного. Унаслідок цього композиційний задум і виконавська реалізація у творчості «Motion Trio» постають як взаємопов'язані складники єдиної авторської моделі акордеонного тріо.

6. Історичні передумови формування саунд-дизайну пов'язані з поступовою зміною статусу звуку в театрі, кіно та відеоіграх. У цих медіа звук проходить шлях від допоміжного або супровідного компонента до самостійного чинника організації художнього досвіду. У театрі цей процес розгортається від природної акустики сценічного простору, шумових ефектів і музичного супроводу до цілеспрямованого проєктування слухової атмосфери вистави. У кіно – від живого музичного супроводу й перших технологій синхронізації звуку із зображенням до багатоканального просторового звучання та цифрового поствиробництва. У відеоіграх – від технічно обмежених звукових сигналів і коротких циклічних музичних моделей до адаптивного й інтерактивного аудіо, здатного змінюватися відповідно до дій гравця та стану ігрового середовища.

Саме ця історична динаміка дає змогу розглядати саунд-дизайн не як суто технічну сферу обробки звуку і не як набір звукових ефектів, а як практику організації слухового досвіду. Його зміст формується на перетині матеріальної природи звуку, особливостей слухового сприйняття, семантики звукових подій і драматургічної функції звучання в конкретному медіа. Тому саунд-дизайн охоплює не лише створення або добір звуків, а й моделювання простору, часу, уваги, емоційного стану та способу присутності слухача, глядача або гравця в художній події.

Основні теоретико-методологічні принципи саунд-дизайну виявляються у просторовій організації звучання, ієрархії звукових планів, співвідношенні музики, шуму, голосу й тиші, тембровому моделюванні, драматургічній функціональності звуку та його здатності керувати сприйняттям. У театрі ці принципи пов’язані з живою сценічною присутністю, акустикою залу й колективним режимом слухання; у кіно – з аудіовізуальним монтажем, просторовою локалізацією, дієгетичними й недієгетичними зв’язками; у відеоіграх – з динамічністю, циклічністю, адаптивністю та реакцією звуку на зміну ігрової ситуації.

Узагальнення цих процесів дає підстави розглядати саунд-дизайн як особливий спосіб художнього мислення, спрямований на проєктування цілісного звукового середовища. Його значення полягає не лише у створенні нових тембрів чи звукових ефектів, а в організації взаємодії між звуком, простором, часом, дією та слухацьким сприйняттям. Такий підхід формує методологічну основу для подальшого осмислення акустичного саунд-дизайну, де принципи звукового проєктування реалізуються не електронними або студійними засобами, а виконавськими можливостями акустичного інструмента.

7. Акустичний саунд-дизайн у дисертації постає як аналітична категорія, що переносить принципи саунд-дизайнерського мислення зі сфери медійного звуку в площину живого інструментального виконання. Йдеться не про електронну обробку, студійний монтаж чи цифрове мікшування, а про такий спосіб організації звучання, за якого акустичний інструмент бере на себе функцію конструювання звукового середовища твору. У цьому процесі тембр, шумові компоненти, просторові ефекти, фолі-подібні імітації, повторювані звукові моделі, динаміка руху й фактурна щільність формуються безпосередньо засобами живого виконання. У такому розумінні акустичний саунд-дизайн розширює традиційне уявлення про виконавську виразність: звук трактується не лише як результат відтворення нотного тексту, а як цілеспрямовано

сконструйоване акустичне середовище, що формує простір, час, драматургію й образну логіку твору.

Передумови такого підходу закладені в самій органологічній природі акордеона. Повітряний принцип звукоутворення, система вільних язичків, регістрова комбінаторика, робота міха, клапанів і механічних шумів дають виконавцеві можливість безпосередньо керувати атакою, інтенсивністю, тривалістю, згасанням, тембровим профілем і шумовими компонентами звучання. Тому акордеон виявляється особливо придатним до акустичного моделювання звукових параметрів у реальному часі. Його наближеність до електронного типу звукового мислення полягає не в зовнішній імітації електроніки, а в структурних аналогіях із нею: стабільності язичкового тону, комбінуванні тембрових джерел через регістри, міховій модуляції інтенсивності, акустичному формуванні атаки, тривалості та завершення звука, а також у можливості акустичного фільтрування тембру за допомогою тембрової камери *cassotto*.

У творчості «Motion Trio» органологічні властивості акордеона набувають художньо-концепційного значення: три акордеони функціонують не тільки як камерно-ансамблевий склад, а як жива акустична система конструювання звукового середовища твору. У цьому контексті акустичний саунд-дизайн не дублює композиційно-виконавські прийоми, а виявляє їхню іншу функцію – здатність формувати простір, час, емоційну напругу й образну логіку композиції. Мінімалістично-репетитивні структури постають не лише як фактурно-ритмічна організація, а як засіб слухово-ритмічного налаштування; імітаційні прийоми – як акустичний аналог фолі, у якому впізнавані звукові образи створюються безпосередньо виконавською дією; просторовість – як «панорама в панорамі» та квазітривимірне проєктування звучання через формат тріо; програмна драматургія – як підпорядкування тембру, шуму, фактури, імітаційності й просторових ефектів цілісному художньому задуму твору. Саме через ці рівні акустичний саунд-дизайн у «Motion Trio» постає не як додаткова

характеристика звучання, а як принцип художньо-виконавського мислення ансамблю.

Таким чином, на основі аналізу еволюції однорідного акордеонного ансамблю доведено можливість трактування творчості «Motion Trio» як авторської моделі сучасного акордеонного тріо. Ця модель сформувалася на перетині історичних процесів академізації акордеона, розвитку камерно-ансамблевого виконавства, модерн-акордеонного мислення, авторської композиційно-виконавської практики та саунд-дизайнерської організації звучання. Обґрунтоване в дисертації поняття акустичного саунд-дизайну дало змогу осмислити «Motion Trio» не лише як репрезентативне явище сучасного акордеонного мистецтва, а як цілісну художньо-виконавську систему, у якій три акустичні акордеони функціонують як засіб акустичного проєктування звукового середовища й художньої драматургії твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : дис. … канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. Київ, 2004. 200 с.

2. Бензюк О., Душний А. Інтерпретація в контексті втілення авторської ідеї музичного твору. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: зб. матер. та тез XIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 28 квітня 2023 р.)* / Ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Пóсвіт, 2023. С. 20–23.

3. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ : Видавництво НПБУ, 1999. 140 с.

4. Бєдний С. Вплив тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. № 2 (51). С. 59–75.

5. Бєдний С. Специфіка перекладення оркестрових творів для дуету баянів: теоретико-практичний підхід. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 43–53.

6. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2007. 270 с.

7. Булда М. Модернізація музичної мови акордеонно-баянних творів сучасних українських композиторів. *Молодь і ринок*. 2008. № 5. С. 28–29.

8. Булда М. Концерти для акордеона-баяна польського композитора другої половини ХХ ст. Броніслава Казимира Пшибильського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 28. С. 22–28.

9. Булда М. Особливості функціонування акордеонно-баянного мистецтва на теренах України та Польщі. *Мистецтво. Культура. Освіта*. Івано-Франківськ, 2019. Вип. 3. С. 37–41.

10. Василенко О. Сонорна техніка композиції та її прояви в концерті для двох баянів та струнного оркестру Анни Сови. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 5. С. 3–11.

11. Вінквіст Ч., Тейлор В. Енциклопедія постмодернізму. Київ : Основи, 2023. 504 с.

12. Годіна І. Семантика та образна сфера сонорного інтонування у творчості В. Рунчака. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 34. С. 102–112.

13. Голяка Г. Камерна музика з баяном Володимира Зубицького в контексті сучасного баянного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2007. Вип. 19. С. 247–259.

14. Горбаченко Р. Творчі інтенції Анни Корсун в галузі сучасної акордеонної музики. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 11–16.

15. Грібінєнко Ю. Історичні передумови формування полістилістики в музиці. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Вип. 21. С. 206–213.

16. Губернатор О. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 109–114.

17. Давидов М. Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Видавництво ім. О. Теліги, 1998. 207 с.

18. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник [для вищ. та середніх муз. навч. закл.]. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.

19. Давидов М. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.

20. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство 1960-х–1980-х років : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2001. 178 с.

21. Димченко С. Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст*. 2013. Вип. 38. С. 264–278.

22. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт. 2012. Вип. 3. С. 73–82.

23. Душний А., Заєць В., Заєць О. Психологічні аспекти музично-виконавської естетики. *Modern art education: theoretical-practical discourse: scientific monograph.* Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 93–118.

24. Душний А., Заєць В., Заєць О. Смислове інтонування як універсальний системний механізм формування професійного технологічного мислення музиканта-виконавця. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: scientific monograph.* Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 114–131.

25. Душний А. Заєць В., Заєць О. Сучасні рефлексії композиторської творчості в новітній музиці для баяна та акордеона. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: зб. матер. та тез XVI Міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 2 грудня 2022 р.)* / Ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Пóсвіт, 2023. С. 65–70.

26. Душний А., Заєць О. Тембр як ключовий компонент у формуванні звучання оркестру. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: зб. матер. та тез XIII Міжнар. наук.-практ. конф.*

(Дрогобич, 28 квітня 2023 р.) / Ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Пóсвіт, 2023. С. 80–82.

27. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Посвіт, 2012. Вип. 3. С. 83–90.

28. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2006. 193 с.

29. Єргієв І. Творча артистично-театральна концепція сучасного мистецтва «Модерн-баяна». *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 20. С. 295–303.

30. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. … д-ра мистецтвозн. : спец. 17.00.03. Київ, 2016. 360 с.

31. Єргієв І. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А. Неждановоїї.* Одеса : Видавничий дім «Гельветика». 2022. Том 1. № 35. С. 94–105.

32. Єргієв І. Акордеонна творчість композиторки Кармели Цепколенко *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* 2015. Вип. 2. С. 173–184.

33. Єременко Є. Метамодерні пошуки в камерній сюїті для струнних Усеіна Бекірова. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». 2023. Вип. 68. Том 1. С. 78–83.

34. Журавльова Н. Психологічні аспекти взаємодії музикантів-інструменталістів в ансамблевому музикуванні. *Fine Art and Culture Studies.* 2024. Вип. 1. С. 65–70.

35. Зима Л. Мета-цикл Джорджа Крама «Макрокосмос» в контексті нової ансамблевості. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». 2024. Вип. 78. Том 1. С. 132–139.

36. Іонов В. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і сучасність.* 2014. № 2. С. 88–94.

37. Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір : матер. міжнар. наук.-практ. конф. (7–8 груд. 2022 р.) / Гол. ред. І. Пилатюк ; наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Київ : Каравела, 2023. 272 с.

38. Каплієнко-Ілюк Ю. Полістилістика як явище постмодернізму. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 41. С. 11–17.

39. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження., 2000. 98 с.

40. Кисляк Б. Перші професійні колективи баяністів. *Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського.* 2014. С. 44–48.

41. Кисляк Б. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2019. 194 с.

42. Кисляк Б. Інструментальний стиль баянної творчості кінця XX – початку XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 4. С. 42–49.

43. Кисляк Б. Сонорний параметр сучасної баянно-акордеонної музики як новий інструментально-тембровий проект. *Fine Art and Culture Studies.* 2024. № 1. С. 22–28.

44. Кисляк Б. Мистецтво акордеоніста як складова народно-інструментального виконавства в європейському просторі (системно-діяльнісний підхід) : дис. … д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2025. 501 с.

45. Кисляк Б., Бойко А. Багатофункціональність баяна та його місце в камерній інструментальній ансамблевій системі. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 5. С. 24–31.

46. Кисляк Б., Токар Т. Загальні закономірності побутування акордеона у XX столітті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2023. Вип. 66. С. 141–153.

47. Князєв В. Формування навичок інструментально-ансамблевого виконавства. *Fine Art and Culture Studies.* 2022. Вип. 1. С. 83–90.

48. Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2021. Вип. 36. Том 2. С. 4–9.

49. Корнієнко В. Комунікативна парадигма культури як предмет постмодерного дискурсу. *Музичне мистецтво і культура.* 2019. Вип. 28. Кн. 1. С. 128–151.

50. Кошмерл Д. Камерний ансамбль як жанр баянно-акордеонного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського.* 2014. Вип. 110. С. 223–232.

51. Кравченко А. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126.

52. Кравченко А. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець XX – початок XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2020. Вип. 31. Том 1. С. 147–151.

53. Кужелев Д. Баянне виконавство в музичній культурі 70-х–90-х рр. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського.* 2020. Вип. 5. Кн. 4. С. 48–58.

54. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2023. 408 с.

55. Кужелев Д. Український камерно-баянний ансамбль у дзеркалі історії та теорії баянного виконавства. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2024. Вип. 51. С. 23–28.

56. Кужелєв Д. Баянна творчість сучасних українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій. *До 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. Чайковського* / Ред.-упоряд. М. Давидов. Київ : НМАУ, 2010. С. 91–101.

57. Куриленко І. Екзистенціальні модуси в контексті постмодерністської культури. *Культура України.* 2017. Вип. 58. С. 25–30.

58. Ластовецька-Соланська З. (2024). Соціокультурні функції сучасного українського мистецтва в проєкції на інфраструктуру музичного життя. *Українська музика* : 2024. № 1 (48). С. 89–100. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-9. URL: http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/764

59. Ліва Н. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської мета свідомості. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського.* 2018. № 3 (40). С. 6–12.

60. Ліва Н. Феномен «смерті Автора» у постмодерністичному просторі Європи. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського.* 2018. Вип. 123. С. 9–86.

61. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство.* 2016. Вип. 35. С. 129–137.

62. Лігус О., Лігус В. Проблема жанру в музикознавчих дослідженнях XX–XXI ст. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство.* 2018. № 38. С. 188–195.

63. Лігус О., Лігус В. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях XX – початку XXI століття. *Музичне мистецтво.* 2019. Вип. 40. С. 106–110.

64. Лісняк І. Використання медіатехнологій у презентації концертних програм: між шоу та академізмом. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського.* 2020. № 2–3 (47–48). С. 80–91.

65. Лошков Ю. Гармоніка в Україні (друга половина XIX – початок XX ст.). *Культура України.* 2014. Вип. 47. С. 238–247.

66. Любінець Н. «Motion Trio» в акордеонному камерно-інструментальному просторі. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: матер. І Міжнар. наук.-практ. конф.* (Мукачево, 20–21 квітня 2017 р.). Мукачево : МДУ, 2017. С. 250–253.

67. Любінець Н. «Motion Trio»у сучасному акордеонному камерно-інструментальному просторі. *Міжнар. наук. конф. «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 1–2 березня 2017 р.).* Львів : Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 74–75.

68. Любінець Н. «Motion Trio» в контексті сучасного польського акордеонного виконавства. *Українська музика.* 2018. № 3 (29). С. 66–70.

69. Любінець Н. Акордеон у камерно-інструментальному ансамблевому виконавстві. *Міжнарод. наук. форум «Музикознавчий*

універсум молодих» : тези (Львів, 27 лютого – 2 березня 2018 р.). Львів : Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 94–95.

70. Любінець Н. «Motion Trio» у сучасному акордеонному камерному просторі. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть: зб. матер. та тез XVI міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 2 грудня 2022 р.)* / Ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич: Посвіт, 2023. С. 17–18.

71. Любінець Н. Еволюційні процеси розвитку польського акордеону на прикладі «Motion Trio». *Мистецька педагогіка і виконавство. Виклики сьогодення: зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 23 березня 2023 р.)* / За заг. ред. К. Чечені, В. Буханєвич. Київ, 2023. С. 70–72.

72. Любінець Н. Аналіз специфіки розвитку українсько-польської сучасної оригінальної акордеонної літератури. *Мозаїка наукової комунікації: матер. IV Міжнар. мультидисципл. студ. інтернет-конф. (Львів, 8 листопада 2024 р.).* Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. С. 138–140.

73. Любінець Н. Особливості розвитку українсько-польської оригінальної акордеонної літератури останньої третини XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 82. Том 1. С. 284–288. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/82_2024/part_1/44.pdf

74. Любінець Н. Акордеон як інструмент саунд-дизайну: потенціал акустичної та електронної імітації. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 93. Том 1. С. 259–264. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/93_2025/part_1/39.pdf

75. Любінець Н. До питання використання принципів авторської композиторської техніки у творчості «Motion Trio». *Music art of the 21st century : scientific monograph.* Riga : Baltija Publishing, 2025. Pp. 199–213.

URL: http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/579/15680/33079-1

76. Любінець Н. Композиційні прийоми в творчості «Motion Trio». *Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох та Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості: матер. наук. конф. (Дніпро, 7-8 квітеня 2025 р.).* Дніпро : Дніпровська академія музики, 2025. С. 83–85.

77. Любінець Н. Методико-виконавський аналіз творів «Motion Trio». *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: зб. матер. та тез X міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 1 травня 2025 р.)* / Ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Посвіт, 2025. С. 132–134.

78. Любінець Н. Саунд-дизайн як художньо-технологічний феномен: кіно, театр, відеоігри. *Fine Art and Culture Studies.* 2025. Вип. 5. С. 130–137. URL: http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/3286

79. Любінець Н. Акордеон як інструмент саунд-дизайну: формування звуку в театрі, кіно та відеоіграх. *Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення: матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Харків, 5–6 листопада 2025 р.).* Харків : ХДАК, 2026. С. 60–63.

80. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.) : дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2017. 225 с.

81. Мельниченко М. «Стихія» сучасного баяна як мистецька платформа жанрово-стильових трансформацій: наук. обгрунт. тв. проекту … док. Мистецтва : спец. 025 Музичне мистецтво, 2024. Харків. 139 с.

82. Міщенко А. Регістровка в ансамблі баянів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2002. Вип. 8. С. 283–293.

83. Нефедов С. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України XX – початку XXI століття: теорія, історія та практика : дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2018. 257 с.

84. Нефедов С. Жанрово-стильовий спектр баянно-ансамблевої літератури в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2013. № 4. С. 196–201. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_41 (дата звернення: 30.12.2025).

85. Оболенська М. Партитура емоцій як складова інтерпретаційної стратегії в ансамблевому виконавстві. *Аспекти історичного музикознавства.* 2023. Вип. 33. С. 39–62.

86. Овсяннікова-Трель О. Художні функції кіномузики в контексті постмодерністської естетики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2013. Вип. 38. С. 381–392.

87. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини XX століття: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2011. 234 с.

88. Оніщенко О. Видова специфіка мистецтва доби мета модернізму. *Культурологічна думка.* 2023. № 23. С. 45–54.

89. Оніщенко О. «Ремесло» як чинник художньої творчості: інтерпретаційні пошуки мета модернізму. *Культурологічна думка.* 2024. № 25. С. 16–24.

90. Опанасюк О. Модернізм і постмодернізм: об’єктивація змісту явищ. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського.* 2021. № 3–4 (52–53). С. 99–118.

91. Остапчук Н. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки.* 2018. Т. 33. С. 442–448.

92. Остапчук Н. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів XX ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 36. С. 231–234.

93. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* 2013. Вип. 31. С. 8–11.

94. Пасічинська Т. Особливості становлення та розвитку акордеонного мистецтва в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 3. С. 57–61.

95. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2007. 178 с.

96. Пасічняк Л. Ансамблеве виконавство на народних інструментах у контексті академічного камерного музичного мистецтва. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка.* 2015. Вип. 24. С. 372–381.

97. Повзун Л. Просторово-акустична естетика камерності в інструментально-ансамблевому виконавстві. *Музичне мистецтво і культура.* 2014. Вип. 20. С. 493–502.

98. Повзун Л. Соціокультурна амбівалентність камерності в інструментально-ансамблевих жанрах. *Музичне мистецтво і культура.* 2014. Вип. 19. С. 235–245.

99. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. *Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка.* 2015. Вип. 34. С. 88–100.

100. Повзун Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 478 с.

101. Повзун Л. Категорія камерності як жанрово-семантична множинність інструментально-ансамблевої творчості. *Музичне мистецтво і культура.* 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 116–126.

102. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2018. 299 с.

103. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічний аспекти : дис. … д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2003. 435 с.

104. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка.* 2010. Вип. 24. Кн. 1. С. 4–14.

105. Польська І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи музикознавчих розвідок. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка.* 2015. Вип. 34. С. 29–47.

106. Польська І. Історичні модуси камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики. *Культура України.* 2017. Вип. 57. С. 119–128.

107. Польська І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. *Культура України.* 2018. Вип. 61. С. 167–177.

108. Польська І. Феномен ансамблевої діалогізації в сольному музичному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Том 2. С. 93–98.

109. Попов Ю. Феномен метажанровості в музиці доби модернізму та постмодерну. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2023. Вип. 66. С. 96–107.

110. Попов Ю., Ярко М., Каралюс М. Феномен мета-жанрової форми у музичній творчості доби Модернізму та постмодерну. *Fine Art and Culture Studies.* 2022. Вип. 4. С. 107–114.

111. Пославський А. Проблеми еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство.* 2021. Вип. 44. С. 86–94.

112. Рєзнік О. Дослідження конструкторсько-органологічних особливостей комплекту оркестрових гармонік «Кремінне». *Музичне мистецтво і культура.* Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 35. Кн. 2. С. 199–224.

113. Рєзнік О. Становлення й розвиток виробництва гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 42. С. 27–35.

114. Рєзнік О. Класифікація гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію українського промислового музичного виробництва. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 3. С. 81–87.

115. Рішко Н., Рішко А. Соціологічний аспект камерної музики. *Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка.* 2015. Вип. 24. С. 22–30.

116. Ружинська Д. Специфіка прояву постмодернізму у музичній творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 520–533.

117. Русакова Л. Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2012. Вип. 34. С. 86–102.

118. Савчин Г. Ансамблево-оркестрова творчість у доробку представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2020. Вип. 28. Том 5. С. 179–183.

119. Сарапульцев Ю. Культурно-історична спадщина як аксіологічний чинник сучасної української баянної музики. *Музичне мистецтво і культура.* 2022. Вип. 35. Кн. 2. С. 89–98.

120. Свєтов А. Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2009. Вип. 25. С. 90–99.

121. Семешко А. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогу). Віктор Власов. Київ : Acco-Opus, 2004. 112 с.

122. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.

123. Семешко А. Світова баяно-акордеонна література на зламі ХХ – ХХІ століть: бібліографічний довідник. Вінниця : «Нова книга», 2015. 308 с.

124. Сеньків Л. До питання про стильові характеристики в музиці для баяна-акордеона Віктора Власова і Івана Тараненка: період постмодерну. *Horizonty umenia 10: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie Paper Proceedings of the International Scientific Web Conference (Banská Bystrica 05–09.09.2023).* Banská Bystrica. 2023. Pp. 149–152.

125. Сеньків Л., Бермес І., Федоришин В., Шейко В. Композиторська творчість Горки Хермоси у авангарді акордеонного мистецтва ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 4. С. 75–85.

126. Сеньків Л., Душний А. Особливості індивідуального виконавського стилю Горки Хермоси. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: зб. матер. та тез XVI міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 2 грудня 2022 р.)* / Ред.-упор. А. Душний. Дрогобич : Пóсвіт, 2023. С. 19–25.

127. Сєрова О. Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка.* 2016. № 9. С. 40–45.

128. Сєрова О. Музичний мінімалізм: між Сходом і Заходом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 1. С. 79–85.

129. Сидоренко Л. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми. *Музикознавчий універсум.* 2020. Вип. 46. С. 105–122.

130. Сидоренко Л. Романтизм і неоромантизм: діалог в епоху постмодернізму. *Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського.* 2020. Вип. 128. С. 23–34.

131. Снєдкова Л. Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині XX – XXI століть : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2012. 180 с.

132. Снєдкова Л. Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2014. Вип. 41. С. 380–389.

133. Сташевський А. Полістилістика як чинник оновлення змісту та мови сучасного баянного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура.* 2004. Вип. 5. С. 278–287.

134. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ : Янтарь, 2013. 328 с.

135. Сташевський А. Оригінальні фактуро-формули детермінантного типу в сучасній баянній музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 37. Том 3. С. 74–79.

136. Сташевський А. Типові фактуроформули в сучасній музиці для баяна українських композиторів. *Культура України.* 2021. Вип. 73. С. 65–71.

137. Сташевський А., Сташевська І. Особливості нотації звукового матеріалу в сучасній музиці українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 78. Том 2. С. 128–133.

138. Степанова Г., Михайлов Д. Саунд-дизайн як новий напрям у звукорежисурі. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету.* 2018. Вип. 28. С. 125–127.

139. Сторонська Н. Сучасне репертуарне забезпечення оркестрів (ансамблів) ВЗО на основі оригінальної музики (на прикладі творчості митців дрогобицької музично-педагогічної школи Ернеста Мантулєва і Романа Стахніва). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Том 5. С. 192–196.

140. Стрілець А. Концертно-педагогічний репертуар Харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст.* / Ред.-упоряд. І. Романюк. Харків : ХНУМ, 2021. Вип. XXII. С. 7–27.

141. Улич (Савчин) Г. Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції. Modern *Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: collective monograph.* Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. Pp. 396–414. URL: http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/126/3493/7352-1?inline=1

142. Халанчук Н., Мартинів Л. Культурно-історичний розвиток фольклорно-джазового напряму в акордеонно-баянному мистецтві України (друга половина XX – перша чверть XXI століть). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75. Т. 3. С. 84–89. DOI:

https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-12. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_3/14.pdf

143. Халанчук Н., Мартинів Л. Регіональний розвиток акордеонно-баянного мистецтва України. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 2. С. 155–158. DOI: https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.25. URL: https://artstudies.pdpu.edu.ua/index.php/artstudies/article/view/193

144. Хренов Д. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство.* 2019. № 40. С. 18–26.

145. Черепанин М., Булда М. Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2021. Вип. 38. С. 174–177.

146. Черепанин М., Булда М., Сподаренко В. Астор П'яццолла: творчість, композиторський стиль, виконавські аспекти аранжувань : навч. посіб. Івано-Франківськ : Фоліант, 2025. 160 с.

147. Чернова-Строй І. Рефлексія у сучасному камерно-інструментальному виконавстві. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка.* 2010. Вип. 24. С. 14–22.

148. Черноіваненко А. Образно-драматургічна роль фактури для баяна другої половини XX ст. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* 2000. Вип. 5. Кн. 4. С. 146–156.

149. Чорна Є. Особливості ансамблевого письма у творчості Валерія Титаренка. *Fine Art and Culture Studies.* 2022. Вип. 1. С. 201–205.

150. Чумак Ю. Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2014. 178 с.

151. Чумак Ю., Душний А. Ансамблево-оркестрова творчість Віктора Власова як складова музичної культури України. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана*

Франка / Ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт, 2017. Вип. 17. С. 132–139.

152. Шабанова Ю. Метамодерн у мистецькому просторі передчуття нової культурної парадигми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2022. Вип. 43. С. 87–93.

153. Шафета В. Оригінальні твори для однорідних баянних ансамблів у доробку композиторів Львівщини. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: Науковий журнал Сумського державного педагогічного університету ім. А. Макаренка.* 2010. № 7 (9). С. 326–332.

154. Шафета В. Фестивально-конкурсні акції колективного музикування Львівщини. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт, 2012. Вип. 3. С. 142–151.

155. Шафета В. Композиторська творчість митців Львівщини та їх внесок у забезпечення дидактичних ансамблево-оркестрових репертуарних потреб. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт, 2013. Вип. 6. С. 137–147.

156. Шафета В., Душний А. До питання дидактичного репертуарного забезпечення оркестрів за участі баяна-акордеона на Львівщині. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 39. Том 3. С. 49–57.

157. Шафета В., Душний А., Касьянова В. Науковий симбіоз дослідження колективного народно-інструментального музикування

України. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Том 1. С.107–114.

158. Шиманський П. Творчість Богдана Довлаша в контексті розвитку баянно-акордеонного мистецтва ІІ-ї половини ХХ століття. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати : Посвіт, 2016. С. 198–202.

159. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

160. Шип С. Жанр музичний. Українська музична енциклопедія. Київ : НАНУ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 67–72.

161. Щербакова О. Камерно-інструментальний ансамбль у науковому просторі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.* 2015. Вип. 34. С. 539–545.

162. Щетинський О. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства.* 2018. Вип. 14. С. 122–131.

163. Яковчук Н. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2017. 199 с.

164. Adamowicz-Kaszuba T. Muzyka programowa XX wieku w repertuarze akordeonowym. Warszawa, 2005. 106 p.

165. Adamowicz-Kaszuba T. Con fisarmonica. Akordeon w muzyce kameralnej. Poznań : Akademia Muzyczna, 2009. 145 p.

166. Akordeon u progu XXI wieku / Pod redakcja J. Pichury. Czestochowa, 2003. 90 s.

167. Andrzej Krzanowski. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2011 (PWM Edition). 2 s.

168. Arroyo García Laskurain F. Affect and Feelings: The Persuasive Power of Film Music & Quintet for Piano and String Quartet : diss. (PhD) : in 2 vols. Los Angeles, 2017. 159 p.

169. Begault D. 3-D Sound for Virtual Reality and Multimedia : Technical Memorandum NASA/TM-2000-209606. Moffett Field, CA : NASA, 2000. 244 p.

170. Bennett S. Theory for Theatre Studies: Sound. London : Methuen Drama, 2019. 151 p.

171. Birringer J., Danjou M. Sound and Wearables. *Foundations in Sound Design for Embedded Media: A Multidisciplinary Approach* / Ed. M. Filimowicz. New York : Routledge, 2019. Pp. 243–271.

172. Boguslawski E. Akordeon w moich doswiadczeniach tworczych. *Akordeon u progu XXI wieku* / Pod redakcja J. Pichury. Czestochowa, 2003. Pp. 25–30.

173. Brian Eno's thoughts on ambient music. *Synthtopia*. 2009. URL: https://www.synthtopia.com/content/2009/09/17/brian-enos-thoughts-on-ambient-music/ (дата звернення: 19.12.2025).

174. Brown R. Sound Effect: The Theatre We Hear. London : Methuen Drama, 2020. 240 p.

175. Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1961. 300 p.

176. Collins K. Game Sound. Cambridge : MIT Press, 2008. 216 p.

177. Collins K. Studying Sound. Cambridge : MIT Press, 2020. 248 p.

178. Confédération Internationale des Accordéonistes (CIA) : офіційний сайт URL: https://www.accordions.com/cia/ (дата звернення: 22.12.2025).

179. Confédération Mondiale de l’Accordéon (CMA) : офіційний сайт. URL: https://www.cma-accordions.com/ (дата звернення: 22.12.2025).

180. Coupe Mondiale : офіційний сайт конкурсу. URL: https://www.coupemondiale.org/ (дата звернення: 22.12.2025).

181. Cressman D. Acoustic architecture before science: The case of Amsterdam's Concertgebouw. *Sound Effects*. 2015. Vol. 5. № 1. Pp. 11–23.

182. Dabek M. Akordeon w muzyce współczesnej. *Forum Akordeonowe.* 2014. (14.01). URL: https://forum.akordeonowe.pl/akordeon-od-a-do-z/artykul-akordeon-w-muzyce-wspolczesnej/ (дата звернення: 25.02.2026).

183. Doniec M. Portal Akordeon.info jako baza informacyjna dla środowiska akordeonowego : praca magisterska. 2015. URL: https://akordeon.info/portal-akordeon-info-jako-baza-informacyjna-dla-srodowiska-akordeonowego/ (дата звернення: 25.02.2026).

184. Dowlasz B. Akordeon w twórczości Bronisława Kazimierza Przybylskiego. Warszawa : AMFC, 1996. 80 p.

185. Dushniy A., Shafeta V., Salii V., Storonska N., & Molchko U. The Role of Creative Thinking in the Professional Development of a Performing Musician. *Online Journal Of Music Sciences.* 2025. Volume 10. Issue 4. Pp. 1045–1059. URL: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/5085685

186. Ekweariri C. Sound and Sound Effects Application for the Theatre. *Journal of Arts and Contemporary Society.* 2010. Vol. 2. Pp. 67–74.

187. Eladhari M., Niewdorp R., Fridenfalk M. The Soundtrack of Your Mind. Mind Music – Adaptive Audio for Game Characters. *Proceedings of ACE 2006.* New York : ACM, 2006. Pp. 54.

188. Fastl H., Zwicker E. Psychoacoustics: Facts and Models. 3rd ed. Berlin; Heidelberg : Springer, 2007. 463 p.

189. Fernandes J. L'improvisation musicale électroacoustique: enjeux et problématiques du développement des technologies numériques : diss. (PhD). Saint-Denis : Université Paris, 2019. 470 p.

190. Film Sound: Theory and Practice / Red. E. Weis, J. Belton. New York : Columbia University Press, 1985. 464 p.

191. Fry G. Sound Design for the Stage. Ramsbury : Crowood Press, 2019. 224 p.

192. Gibbs T. The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design. Lausanne : AVA Publishing SA, 2007. 175 p.

193. Gilroy S. An interview with founder of the «Motion Trio» Janusz Wojtarowicz. *The Krakow Post.* 2007. September, 6. URL: http://www.krakowpost.com/437/2007/09 (дата звернення: 30.01.2026).

194. Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge, MA : MIT Press, 2003. 416 p.

195. Hermosa G. The Accordion in the 19th Century. 2013. URL: http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20accordion%20in%20the%2019th.%20century.pdf (дата звернення: 22.12.2025).

196. Hermosa G. To question brief history of the accordion. *Music Art XXI Century – history, theory, practice : collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / Ed. and comp. A. Dushniy. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty : Posvit, 2018. Issue 4. Pp. 134–152.

197. Janusz Wojtarowicz, akordeonista, lider zespołu «Motion Trio». *TVP Kraków.* 2024. 09.11. URL: https://krakow.tvp.pl/83404826/09112024 (дата звернення: 30.01.2026).

198. Johnson T. Minimalism in Music: in Search of a Definition. *Minimalismo. Un signo de los tiempos.* Madrid : Museo Reina Sofía, 2001. Pp. 10–25.

199. Johnson T. Tom Johnson: The Voice of New Music New York City 1972–1982. *Editions75.com.* URL: https://www.editions75.com/tvonm/index.html (дата звернення: 20.12.2025).

200. Johnson T., Panhuysen P. The Voice of New Music New York City 1972–1982. Paris, 1989. Editions 75. 294 p.

201. Jorda C. Instruments and Players: Some Thoughts on Digital Lutherie. *Journal of New Music Research*. 2005. Vol. 33. № 3. Pp. 1–21.

202. Juslin P., Sloboda J. (eds.). Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford : Oxford University Press, 2010. 957 p.

203. Kalinak K. Film Music: A Very Short Introduction. New York : Oxford University Press, 2010. 160 p.

204. Kaniewska A. Brytyjczycy zakochali się w polskim kinie. *«Motion Trio»: oficjalna strona.* URL: https://motiontrio.com/brytyjczycy-zakochali-sie-w-polskim-kinie.html (дата звернення: 10.02.2026).

205. Kaye D., LeBrecht J. Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design. 3rd ed. Boston : Focal Press, 2009. 336 p.

206. Koncerty. *«Motion Trio»: oficjalna strona zespołu.* URL: https://motiontrio.com/koncerty.html (дата звернення: 13.02.2026).

207. Kostrzewska H. Sonorystyka. Wyd. 2, uzup. Poznań : Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, 2009. 148 s.

208. Kozlik Z. Środki wyrazu a problemy wykonawcze w twórczości akordeonowej Z. Bargielskiego. *Zeszyty Naukowe*. Białystok. 2004. № 4. Pp. 67–84.

209. Kramer J. Postmodern Music, Postmodern Listening / Ed. R. Carl. New York : Bloomsbury Academic, 2016. 363 p.

210. Krupiński W. Jedyne takie trio na świecie. Kraków. 2018. № 12. (grudzień). S. 84–86.

211. Madrawski J. Twórczość kompozytorska Bogdana Dowlasza na akordeon. Warszawa, 2000. 60 s.

212. Mądrawski J., Kawiorski M. Twórczość kompozytorska na akordeon Jerzego Mądrawskiego na podstawie wybranych utworów kameralnych. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University /*

Ed. and comp. A. Dushniy. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit, 2016. Pp. 209–220.

213. Maksymiuk J. Akordeon Redivivus. *«Motion Trio»: oficjalna strona.* URL: https://motiontrio.com/akordeon-redivivus.html (дата звернення: 10.02.2026).

214. Mandrawski J. Tworczosc kompozytorska Mirostawa Niziurskiego na akordeon w latach 1994-2002. *Akordeon u progu XXI wieku* / Pod redakcja J. Pichury. Czestochowa, 2003. Pp. 39–58.

215. Mertens W. American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. London : Kahn & Averill, 1983. 128 p.

216. Miśka-Jackowska M. «Motion Trio» o muzyce filmowej – SCORE AND THE CITY #138. 2022. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=6lCgy8L4aDQ (дата звернення: 24.01.2026).

217. Moore B. An Introduction to the Psychology of Hearing. 6th ed. Leiden ; Boston : Brill, 2013. 441 p.

218. Mortensen A. The Sound of Games: How Music and Rhythm Influence Player Performance : master's thesis. 2017. University of Amsterdam.

219. «Motion Trio»: official Bandcamp profile. Bandcamp. URL: https://motiontrio1.bandcamp.com (дата звернення: 25.02.2026).

220. «Motion Trio»: oficjalna strona zespołu. URL: https://motiontrio.com (дата звернення: 25.02.2026).

221. Motion Trio. «DWA RAZY POLSKA». *«Motion Trio»: oficjalna strona.* URL: https://www.motiontrio.com/-dwa-razy-polska-.html (дата звернення: 25.02.2026).

222. Motion Trio. «NIGDY DOTĄD NIE SŁYSZANE TONY». *«Motion Trio»: oficjalna strona.* URL: https://www.motiontrio.com/-nigdy-dotad-nie-slyszane-tony-.html (дата звернення: 10.02.2026).

223. Motion Trio. Culture.pl. URL: https://culture.pl/en/artist/motion-trio (дата звернення: 18.10.2025).

224. Motion Trio: muzycy bardzo dęci. *Gazeta Krakowska*. 2011. 11 Lutego. URL: https://gazetakrakowska.pl/motion-trio-muzycy-bardzo-deci/ar/367596 (дата звернення: 24.01.2026).

225. Murray L. Adapting Peircean Semiotics to Sound Theory and Practice. *Sound Effects*. 2015. Vol. 5. № 1. Pp. 56–72.

226. Murray L. Sound Design Theory and Practice. London ; New York : Routledge, 2019. 218 p.

227. Nagrody. «Motion Trio»: oficjalna strona zespołu. URL: https://www.motiontrio.com/nagrody.html (дата звернення: 13.05.2025).

228. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 196 p.

229. Nyman M. Collected Writings / Ed. Pwyll ap Siôn. Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2013. 363 p.

230. Pichura J. Literatura akordeonowa: rys historyczny do roku 1980. Katowice : Akademia Muzyczna, 1985. 71 p.

231. Pichura J. Twórczość akordeonowa Edwarda Bogusławskiego. *Edukacja Muzyczna*. 2009. № 4. Pp. 99–115.

232. Plut K., Pasquier F. Music Matters: An Empirical Study on the Effects of Adaptive Music on Player Affect. *IEEE Conference on Games*. 2019. Pp. 321–328.

233. Płyty «Motion Trio»wydawnictwa Akordeonus. *«Motion Trio»: oficjalna strona*. URL: https://motiontrio.com/plyty-motion-trio-wydawnictwa-akordeonus.html (дата звернення: 25.02.2026).

234. Prechtl A. Adaptive Music Generation for Computer Games : PhD thesis. The Open University (UK), Centre for Research in Computing, 2015. 128 p.

235. Premio Internazionale della Fisarmonica (PIF Castelfidardo) : офіційний сайт URL: https://www.pifcastelfidardo.it/ (дата звернення: 22.12.2025).

236. Prochyra K. Accoustic Accordions, «Motion Trio»/ Michael Nyman. *«Motion Trio»: oficjalna strona.* URL: https://motiontrio.com/accoustic-accordions-motion-trio-michael-nyman.html (дата звернення: 10.02.2026).

237. Puchnowski W. Zarys historii akordeonistyki w Polsce. Gorzów Wlkp, 1986.

238. Radice M. Chamber Music: An Essential History. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2012. 345 p.

239. Reich S. Writings on Music 1965–2000 / Ed. P. Hillier. Oxford; New York : Oxford University Press, 2002. 263 p.

240. Ricordo al futuro: database of art music for accordion. URL: https://ricordoalfuturo.huma-num.fr/ (дата звернення: 22.12.2024).

241. RIZOL QUARTET. Національна філармонія України : офіційний сайт. URL: https://philarmonia.com.ua/vykonavczi/ansambli/rizol-quartet/ (дата звернення: 01.03.2025).

242. Rosińska E. Zarys historii akordeonu. Gdańsk : Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, 2004. 47 s.

243. Rosińska E. Panorama polskiej twórczości akordeonowej. URL: http://pinkaccordions.homelinux.org/staff/er/docs/panorama.pdf (accessed: 22.12.2025).

244. Savchyn H. Accordion ansamble as an object of scientific research in the context of the folk-instrumental arts of Ukraine. *Horizons of Art 5 Proceedings of the International Scientific Web Conference 1.11.2018 – 30.11.2018.* Banská Bystrica, 2018. Pp. 144–161.

245. Schaeffer P. In Search of a Concrete Music / Transl. C. North, J. Dack. Berkeley : University of California Press, 2012. 225 p.

246. Schafer R. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT : Destiny Books, 1994. 314 p.

247. Shymanskyi P., Kucheruk V. B. Dovlash instrumental creativity: methodological and executive aspects. *Paradigm of knowledge.* 2018. Том 5.

№ 31. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15494/10/1662-6509-1-PB.pdf

248. Sonnenschein D. Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 2001. 245 p.

249. Sotty J.-É. Ressemblance, Imitation, Hybridation: Vers une Symbiose Entre Accordéon et Électronique : PhD thesis. Sorbonne Université, 2022. CNSMDP. Paris.

250. Sound Theory / Sound Practice / Ed. R. Altman. New York ; London : Routledge, 1992. 296 p.

251. Strenáčiková M., Vlakh I. Accordion school in Slovakia. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientifi c papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / Ed. and comp. A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty – Banska Bystrica : Posvit, 2022. Issue 8. Pp. 4–20.

252. Sweet M. Writing Interactive Music for Video Games: A Composer's Guide. Upper Saddle River, NJ : Addison-Wesley, 2015. 477 p.

253. Tamm E. Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound. London : Faber & Faber, 1988. 214 p.

254. The Cambridge Companion to Electronic Music / Ed. N. Collins, J. d'Escriván. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 288 p.

255. The Sounds of Early Cinema / Ed. R. Abel, R. Altman. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 327 p.

256. Theatre Noise: The Sound of Performance / Ed. L. Kendrick, D. Roesner. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011. 223 p.

257. Urbaniec J. «Motion Trio»zagra w Krakowie. Rozmowa z Januszem Wojtarowiczem, założycielem zespołu. *Gazeta Krakowska*. 2018. 16 lutego. URL: https://gazetakrakowska.pl/motion-trio-zagra-w-krakowie-rozmowa-z-januszem-wojtarowiczem-zalozycielem-zespolu/ar/12940988 (дата звернення: 24.01.2026).

258. Valle A. Making Acoustic Computer Music: The Rumentarium Project. *Organised Sound*. 2013. Vol. 18. № 3. Pp. 242–254.

259. What is RT60. *PSI Audio*. URL: https://www.psiaudio.swiss/what-is-rt60/ (дата звернення: 19.12.2025).

260. Whittington W. Sound Design and Science Fiction. Austin : University of Texas Press, 2007. 273 p.

261. Wojtarowicz J., Kaminskaite-Rimkienė R. Wywiad z Januszem Wojtarowiczem. *«Motion Trio»: oficjalna strona.* 2024. 18.06. URL: https://www.motiontrio.com/wywiad-z-januszem-wojtarowiczem,2329.html (дата звернення: 21.01.2026).

262. You should never sabotage your art and yourself as an artist: Interview with Janusz Wojtarowiczki, founder of Motion Trio. *Ritmus és hang.* 2024. Maj, 28. URL: https://ritmuseshang.blog.hu/2024/05/28/_you_should_never_sabotage_your_art_and_yourself_as_an_artist (дата звернення: 29.01.2026).

ДОДАТКИ

Додаток А

ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Любінець, Н. (2018). «Motion Trio» в контексті сучасного польського акордеонного виконавства. *Українська музика*, 3(29), 66–70.

2. Любінець, Н. (2024). Особливості розвитку українсько-польської оригінальної акордеонної літератури останньої третини XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 82/1, 284–288. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/82_2024/part_1/44.pdf

3. Любінець, Н. (2025). Акордеон як інструмент саунд-дизайну: потенціал акустичної та електронної імітації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 93/1, 259–264. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/93_2025/part_1/39.pdf

4. Любінець, Н. (2025). Саунд-дизайн як художньо-технологічний феномен: кіно, театр, відеоігри. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 130–137. URL: http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/3286

Одноосібний розділ у колективній монографії:

5. Любінець, Н. (2025). До питання використання принципів авторської композиторської техніки у творчості «Motion Trio». *Music Art of the 21st Century: Scientific Monograph*. Riga : Baltija Publishing, 199–213. URL: http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/579/15680/33079-1

Наукові праці апробаційного характеру:

6. Любінець, Н. (2017). «Motion Trio» у сучасному акордеонному камерно-інструментальному просторі. *Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих»,* 1–2 березня 2017 р., Львів. Львів : Видавець Т. Тетюк, 94–95.

7. Любінець, Н. (2017). «Motion Trio» в акордеонному камерно-інструментальному просторі. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції,* 20–21 квітня 2017 р., Мукачево. Мукачево : МДУ, 250–253.

8. Любінець, Н. (2018). Акордеон у камерно-інструментальному ансамблевому виконавстві. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: тези*, 27 лютого – 2 березня 2018 р., Львів. Львів : Видавець Т. Тетюк, 75–76.

9. Любінець, Н. (2023). «Motion Trio» у сучасному акордеонному камерному просторі. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть: збірник матеріалів та тез XVI Міжнародної науково-практичної конференції*, 2 грудня 2022 р., Дрогобич / ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Посвіт, 17–18.

10. Любінець, Н. (2023). Еволюційні процеси розвитку польського акордеону на прикладі «Motion Trio». *Мистецька педагогіка і виконавство. Виклики сьогодення: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 23 березня 2023 р., Київ / за заг. ред. К. А. Чечені, В. В. Буханєвич. Київ, 70–72.

11. Любінець, Н. (2024). Аналіз специфіки розвитку українсько-польської сучасної оригінальної акордеонної літератури. *Мозаїка наукової комунікації: матеріали IV Міжнародної мультидисциплінарної студентської інтернет-конференції*, 8 листопада 2024 р., Львів. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 138–140.

12. Любінець, Н. (2025). Композиційні прийоми в творчості «Motion Trio». *Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох та Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості: матеріали наукових конференцій*, 7–8 квітня 2025 р., Дніпро. Дніпро : Дніпровська академія музики, 83–85.

13. Любінець, Н. (2025). Методико-виконавський аналіз творів «Motion Trio». *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез X Міжнародної науково-практичної конференції*, 1 травня 2025 р., Дрогобич / ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич : Посвіт, 132–134.

14. Любінець, Н. (2026). Акордеон як інструмент саунд-дизайну: формування звуку в театрі, кіно та відеоіграх. *Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*, 5–6 листопада 2025 р., Харків. Харків : ХДАК, 60–63.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Основні положення роботи презентовано на 16 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2017); «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2017); «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2018); «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2018); «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2019); «Народно-інструментальне мистецтво через призму видатних особистостей» (Київ, 2022); «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (Дрогобич, 2022); «Мистецька педагогіка і виконавство. Виклики сьогодення» (Київ, 2023); Міжнародній молодіжній науково-творчій конференції імені Стефанії Павлишин (Львів, 2024); «Глобальні виміри

музично-виконавського мистецтва: діалог епох, культур і стилів» (Київ, 2024); «Мозаїка наукової комунікації» (Львів, 2024); «Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості» (Дніпро, 2025); «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2025); «Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України» (Харків, 2025); «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (Дрогобич, 2025); «Проблеми музичного виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 2026).

Додаток Б

Інтерв’ю з лідером ансамблю «Motion Trio» Янушем Войтаровичем

Інтерв’ю проведено автором дисертації. Текст подано в редагованому вигляді.

Питання 1. Яким Ви бачите сучасний стан розвитку акордеонного мистецтва та його перспективи?

В акордеонному мистецтві й досі відчувається нестача виконавців, які працюють із інструментом на високому професійному рівні. Водночас акордеон залишається інструментом із великим потенціалом, який ще не повністю реалізований. На відміну від струнного квартету, репертуар якого вже має усталену традицію, акордеон усе ще перебуває у фазі активного розвитку.

Однією з ключових проблем є відсутність значної за масштабом композиторської спадщини, яка б визначила інструмент на рівні, подібному до ролі фортепіано у творчості Ф. Шопена. У зв’язку з цим важливу роль відіграють самі виконавці, які не лише популяризують інструмент, але й ініціюють створення нового репертуару.

У цьому контексті діяльність ансамблю «Motion Trio» спрямована на утвердження акордеонного тріо як повноцінного камерного складу, здатного функціонувати на рівні традиційних ансамблевих формацій.

Питання 2. Як Ви визначаєте стиль ансамблю «Motion Trio»?

Стиль ансамблю складно окреслити в межах однієї категорії. Він формується на перетині академічної традиції, сучасної музики та елементів популярної культури. Учасники ансамблю мають класичну освіту, проте свідомо виходять за межі академічного виконавства.

Важливу роль у становленні ансамблю відіграла імпровізація та експеримент. Формування «Motion Trio» було пов’язане з пошуком альтернативи сольному виконавству, що зумовило звернення до ансамблевої форми, зокрема тріо.

Згодом ансамбль перейшов від розважального формату до більш зосередженої роботи з сучасною академічною музикою та співпраці з композиторами, що суттєво вплинуло на його художню еволюцію.

Питання 3. Які виконавські та звукові принципи є визначальними у творчості ансамблю?

У творчості «Motion Trio» значну роль відіграє робота зі звуковими ефектами та розширеними техніками. Зокрема, використовуються кластери, перкусійні прийоми, різні типи тремоло, а також специфічні артикуляційні ефекти.

Важливим є ритмічний аспект, зокрема перкусійне мислення, що дозволяє розширити звукову палітру інструмента. Водночас велика увага приділяється тривалості звуку та його тембровій якості.

Технічні прийоми розглядаються не як самоціль, а як засіб художнього вираження. Пріоритетом є створення цілісного звукового образу та збереження естетичної рівноваги.

Питання 4. Які рекомендації Ви могли б надати композиторам, які працюють з акордеоном?

Композитор повинен добре розуміти специфіку інструмента, зокрема його технічні та акустичні можливості. Важливо враховувати особливості системи акордеона, його регістрову систему, а також консультуватися з виконавцями.

Практичний досвід є ключовим фактором у створенні якісного репертуару. Саме тому значна частина музики для акордеона створюється виконавцями, які добре знають інструмент зсередини.

Питання 5. Яке місце гармонії у Вашій творчості?

Ансамбль не ставить за мету свідомий пошук нових гармонічних систем. Гармонія формується природно, як результат музичного мислення та практики.

Важливішим є досягнення художньої переконливості звучання. Остаточна оцінка музичного матеріалу відбувається у процесі живого виконання перед аудиторією.

Питання 6. Яку роль відіграє форма у Вашій музиці?

Форма є одним із ключових елементів музичного мислення. Вона не визначається наперед заданими схемами, а формується у процесі створення твору.

Важливим є відчуття завершеності композиції. Твір повинен мати чітко окреслений початок і завершення, що забезпечує його цілісність.

Питання 7. Які творчі орієнтири вплинули на формування ансамблю?

Суттєвий вплив на формування естетики ансамблю мав Kronos Quartet, зокрема їхній підхід до роботи зі звуком та використання підсилення як художнього засобу.

Серед акордеоністів значний вплив справив Рішар Гальяно, а також представники східноєвропейської виконавської школи.

Питання 8. Чому було обрано формат тріо?

Акордеонне тріо є оптимальним з точки зору балансу звучання, мобільності та організації ансамблевої взаємодії. Такий склад дозволяє реалізувати широкий спектр музичних завдань за умови високого рівня виконавської підготовки.

Питання 9. Яке значення має звукопідсилення у виконавській практиці ансамблю?

Звукопідсилення розглядається як невід’ємна складова виконавського процесу. Воно дозволяє розкрити темброві можливості інструмента та забезпечити адекватне звучання в концертному просторі.

Питання 10. Як відбувається процес студійного запису?

Запис здійснюється на основі попередньо сформованої виконавської концепції. Студія використовується для фіксації готового матеріалу, а не для пошуку художніх рішень.

Питання 11. Якою є роль лідера в ансамблі?

Лідер виконує функцію координатора та несе відповідальність за художню концепцію. В ансамблі важливим є баланс між індивідуальною ініціативою та колективною взаємодією.

Питання 12. Які принципи лежать в основі аранжування?

Аранжування базується на збереженні авторського задуму твору. Втручання у гармонічну структуру мінімізується, що розглядається як прояв поваги до композитора.

Питання 13. Як організовано репетиційний процес ансамблю?

Репетиційна робота має чітку структуру і спрямована на досягнення максимальної концентрації. Учасники ансамблю готують матеріал індивідуально, після чого відбувається спільна координація.

Додаток В

СТАТИСТИЧНЕ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ОДНОРІДНИХ АКОРДЕОННИХ СКЛАДІВ У ПОЛЬСЬКОМУ КАТАЛОЗІ АКОРДЕОННОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Джерело: складено автором на основі першого каталогу польської акордеонної літератури з подальшим групуванням за кількістю акордеонів у однорідних ансамблевих складах.

Таблиця В. 1.

Кількісне співвідношення однорідних акордеонних складів

Склад	**Кількість творів**	**Частка серед точних однорідних складів 2–5 асс**
2 акордеони	35	39,3%
3 акордеони	12	13,5%
4 акордеони	10	11,2%
5 акордеонів	32	36,0%

Таблиця В. 2.

Розподіл творів для 2–5 акордеонів за десятиліттями

Десятиліття	**асс**	**асс**	**асс**	**асс**	**Р азом**
1970-ті				0	11
1980-ті	8			3	36
1990-ті					13
2000-ті					23
Без року					6

Повний реєстр творів, відібраних для статистичного узагальнення

Таблиця В. 3.

2 акордеони – 35 творів

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
	Andrzej Krzanowski	Studium IV	1978	2 акордеони
	Andrzej Krzanowski	Taniec góralski	1980	2 акордеони
	Zbigniew Bargielski	Hipopotamy	1980	2 акордеони
	Zbigniew Rudziński	Trzy portrety romantyczne	1980	2 акордеони
	Andrzej Krzanowski	Wiatr echo niesie po polanie – wersja B	1981	2 акордеони
	Zbigniew Bargielski	Gespräch mit einem Schatten	1982	2 акордеони
	Bogdan Dowlasz	Palindrom	1983	2 акордеони
	Jacek Grudzień	Kamienne echa	1983	2 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Play for Two	1984	2 акордеони
0	Krzysztof Baculewski	Suite de cheminée	1984	2 акордеони
1	Andrzej Krzanowski	Nokturn	1987	2 акордеони
2	Bronisław Kazimierz Przybylski	Double-play	1987	2 акордеони

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
3	Bronisław Kazimierz Przybylski	Rondinella	1987	2 акордеони
4	Zbigniew Bargielski	Arie mit Couplet	1987	2 акордеони
5	Andrzej Krzanowski	Pejzaż sentymentalny	1988	2 акордеони
6	Bogdan Precz	Acco-duo	1988	2 акордеони
7	Rafał Stradomski	Forma I	1988	2 акордеони
8	Stanisław Moryto	A due	1988	2 акордеони
9	Bronisław Kazimierz Przybylski	In do	1989	2 акордеони
0	Edward Bogusławski	Musica per 2 accordeoni	1990	2 акордеони
1	Bogdan Dowlasz	Die singenden Fische	1994	2 акордеони
2	Michał Moc	Krótka ... zabawa między trzema osobami	1994	2 акордеони
3	Bronisław Kazimierz Przybylski	Die Eisenbahn, Variationen über ein Kinderliedchen	1995	2 акордеони
4	Jacek Rabiński	Jeux pour deux	1996	2 акордеони
5	Jerzy Szczyrba	Suita taneczna	1997	2 акордеони
	Andrzej	Perpetuum mobile	2000	2

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
6	Tuchowski			акордеони
7	Mirosław Niziurski	Pierścień wielkiej damy	2001	2 акордеони
8	Jerzy Bauer	Stylizacje	2002	2 акордеони
9	Jerzy Bauer	Trzy stylizacje na dwa akordeony	2002	2 акордеони
0	Andrzej Tuchowski	Jazz Suita „Americana”	2005	2 акордеони
1	Juliusz Karcz	Toccata	2005	2 акордеони
2	Juliusz Karcz	Chorał	2006	2 акордеони
3	Cezary Paciorek	Suita polska	2007	2 акордеони
4	Mikołaj Majkusiak	Pięć myśli o Fryderyku	2008	2 акордеони
5	Jerzy Szczyrba	Duety akordeonowe (Rock, Samba, Galop)	б/р	2 акордеони

Таблиця В. 4.

3 акордеони – 12 творів

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
	Andrzej Krzanowski	Toccata	1980	3 акордеони
	Krzysztof	Maestoso mesto-	1980	3

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
	Olczak	postludium		акордеони
	Sławomir Kaczorowski	Unity-form	1982	3 акордеони
	Wiesław Rentowski	Two Faces	1983	3 акордеони
	Bogdan Dowlasz	Śpiewające ryby	1990	3 акордеони
	Krzysztof Olczak	Intrada kościerska	1998	3 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Bei den Heinzelmännchen (U krasnoludków)	2000	3 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Ein Frülingstag (Wiosenny dzień)	2000	3 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Frülingsblumen (Wiosenne kwiaty)	2000	3 акордеони
0	Marta Ptaszyńska	The Last Waltz in Vienna	2001	3 акордеони
1	Grzegorz Palus; Grzegorz Miszczyszyn; Michał Zimka	Zorza.Światłość	2009	3 акордеони
2	Zbigniew Bargielski	Jeux á Trois	б/р	3 акордеони

Таблиця В. 5.

4 акордеони – 10 творів

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
	Bogdan Dowlasz	Triada (Walc, Tango, Folk-time)	1986	4 акордеони
	Krzysztof Naklicki	ABA	1991	4 акордеони
	Krzysztof Naklicki	Dwie piosenki kaszubskie (Ach mój wianku, Wróbelek)	1992	4 акордеони
	Krzysztof Olczak	Anioły ciemności	1998	4 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	The Life of May-Bugs	2005	4 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Sunrise AC	2006	4 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Sun Plays	2008	4 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Four Colour of the Sky	б/р	4 акордеони
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Interval Games	б/р	4 акордеони
0	Bronisław Kazimierz Przybylski	Morning in the Garden	б/р	4 акордеони

Таблиця В. 6.

5 акордеонів – 32 твори

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Allegro	1970	5 акордеонів

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Variabile	1970	5 акордеонів
	Andrzej Krzanowski	Nokturn, preludium i fuga	1975	5 акордеонів
	Andrzej Krzanowski	Tryptyk	1975	5 акордеонів
	Aleksander Robert Szeligowski	Kantylena i fugato	1976	5 акордеонів
	Andrzej Krzanowski	Studium V	1976	5 акордеонів
	Bogdan Dowlasz	Cztery rytmy folklorystyczne	1976	5 акордеонів
	Aleksander Robert Szeligowski	Suita	1977	5 акордеонів
	Bronisław Kazimierz Przybylski	Asteroidy	1978	5 акордеонів
0	Józef Świder	Suita	1979	5 акордеонів
1	Andrzej Krzanowski	Alkagran czyli jedno miejsce na prawym brzegu Wisły	1980	5 акордеонів
2	Andrzej Krzanowski	Chorał wersja B	1980	5 акордеонів
3	Andrzej Krzanowski	Trzy utwory	1980	5 акордеонів
	Bronisław	Quasi una sonata	1980	5

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
4	Kazimierz Przybylski			акордеонів
5	Edward Bogusławski	Divertimento II	1981	5 акордеонів
6	Jan Wincenty Hawel	Concertino per cinque esecutori	1983	5 акордеонів
7	Jerzy Szerniewicz	Motyvox	1984	5 акордеонів
8	Bronisław Kazimierz Przybylski	Constellation DDHE	1986	5 акордеонів
9	Bronisław Kazimierz Przybylski	Modal-piece 1	1986	5 акордеонів
0	Bronisław Kazimierz Przybylski	Modal-piece 2	1986	5 акордеонів
1	Edward Bogusławski	Continuo I	1987	5 акордеонів
2	Piotr Warzecha	Momenty III	1987	5 акордеонів
3	Wiesław Cienciała	Short Story	1989	5 акордеонів
4	Krzysztof Naklicki	Divertimento czyli trzy piosenki dziecięce w stylu klasycznym	1990	5 акордеонів
5	Bronisław Kazimierz	Logo	1995	5 акордеонів

	Автор	Назва твору	Рік	Склад
	Przybylski			
6	Krzysztof Naklicki	Suita nr 1	2002	5 акордеонів
7	Krzysztof Naklicki	Suita nr 2	2002	5 акордеонів
8	Krzysztof Naklicki	Suita zimowa	2003	5 акордеонів
9	Bronisław Kazimierz Przybylski	A-Na-Capri	2005	5 акордеонів
0	Bronisław Kazimierz Przybylski	Masurian Lakes	2005	5 акордеонів
1	Mikołaj Majkusiak	Concerto nevrotico	2005	5 акордеонів
2	Jan Langosz	Homo Niger	б/р	5 акордеонів

Примітка. У додатку подано статистичне узагальнення й повний реєстр творів, відібраних із першого каталогу польської акордеонної літератури за критерієм точного зазначення однорідного акордеонного складу: 2, 3, 4 або 5 акордеонів. Статистика відображає не весь масив польської акордеонної літератури, а лише корпус творів, зафіксований у використаному каталозі. Датовані позиції охоплюють період **1970–2009 років**; твори, для яких рік створення у каталозі не зазначено, подано з позначенням **«б/р»**. Змішані склади, у яких поряд з акордеонами залучено інші інструменти, голос, хор, електроніку або оркестр, до цієї статистики не включено.