

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Муравіцька Світлана Степанівна

УДК 78.08+784.3

ДИСЕРТАЦІЯ

**СИНТЕЗ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ
ТРАДИЦІЙ У ЖАНРІ КЛАСИЧНОГО КРОСОВЕРА**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

С .С. Муравіцька

Науковий керівник: Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства,
професор

Київ–2023

АНОТАЦІЯ

Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2023.

Класичний кросовер є органічним поєднанням надбань музичної класики та актуальних трендів естрадної музики. У процесі розвитку він збагатився здобутками інших неакадемічних напрямів, серед яких важливе місце посідає фольклор. Серед світових зірок класичного кросовера – Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Хейлі Де Вестенра, Джош Гробан, Алесандро Сафина, Емма Шаплін, творчий доробок яких є еталонним для сучасного естрадного виконавства. Попри масштабність класичного кросовера як художнього явища, він є малодослідженим в українському музикознавстві: на сьогоднішній день йому присвячено лише поодинокі розвідки, зокрема публікації І. Бобула, А. Бойко, Т. Пістунової, Г. Постой, О. Супрун, В. Яромчука. Також в українському просторі класичний кросовер й досі залишається предметом дискусій серед музичних критиків. Оскільки кросовер як культурно-мистецький феномен має величезний потенціал, він вимагає ретельного вивчення та всебічного аналізу.

Становлення класичного кросовера пов'язано з активізацією у другій половині ХХ століття процесів взаємодії академічної музики з неакадемічними музичними напрямками, які є багатовимірними і охоплюють жанрову систему, стильові параметри та виконавські підходи як академічного, так і неакадемічних напрямів музичного мистецтва. Пошуки музикантів відбуваються на перехресті елітарної і масової культури, яку визначено як «серединну» («middle culture»), де взаємодіють два протилежні

за значенням та векторністю культурні коди. Серединний статус синтезованих напрямів визначається їх амбівертністю, тобто одночасною спрямованістю на «високий» та «низький» тип культури, а амбівертна векторність музичних творів «серединного» типу передбачає наявність подвійного коду як у самих музичних композиціях, так і у їх виконавській інтерпретації. Розмаїття форм і жанрів, що виникають при взаємодії академічної музики та її неакадемічних напрямів, не піддається типології, при цьому можна виділити найбільш значимі з них, серед яких беззаперечною художню цінність має класичний кросовер, який виокремився з-поміж інших видів естрадної музики у 1990-х роках.

Синтез академічного та неакадемічних музичних напрямів відбувається як у композиторській, так і виконавсько-інтерпретативній площині. У вокальному мистецтві особливої ваги набуває поєднання двох базових типів вокалу ХХ століття – академічного й естрадного. Вокальна практика потребувала підготовки універсального співака, який володіє усіма прийомами класичної та сучасної вокальної техніки для відтворення складних і багатогранних музичних образів. Серед праць, які заклали фундамент сучасного вокалу, виділимо книги С. Ріггса «Спів для зірок. Повна програма для тренування вашого голосу» («Singing For The Stars. A Complete Program For Training Your Voice») та К. Садолін «Повна вокальна техніка» («Complete Vocal Technique»). Також відзначимо праці виконавців і педагогів Б. Вінні, Р. Едвіна, Д. Каток, Г. Холлі, Р. Флемінг-Де-Бергер, які у своїх роботах спираються на принципи академічного вокалу, поєднуючи їх з сучасною (естрадною) вокальною технікою.

Простежено етапи взаємодії музичного мистецтва академічної та неакадемічних традицій, де особливий акцент зроблено на вокальній музиці. Зазначено, що становлення естрадного вокалу припадає на 1930–1940-ті роки. Його базовими складовими стали як академічна вокальна школа, так і вокальне мистецтво неакадемічних напрямів. В європейських країнах, у тому числі і в Україні, академічний тип вокалу, який був широко вживаний артистами

оперети, що виступали в кабаре і знімалися в музичних фільмах, зазнав трансформації відповідно до специфіки репертуару та виконавських умов. Цей різновид естрадного вокалу окреслено як академізований. Формування другого різновиду естрадного вокалу – вокально-театрального – було пов'язано з театральною естрадою. В США у 1930–1940-х роках формуються інші естрадно-вокальні різновиди – мюзикловий, блюзовий, крунерський, свінговий та джазовий. Встановлено, що естрадний тип вокалу як естетичний та виконавсько-технологічний конгломерат на сьогодні є найпопулярнішим з усіх видів, що репрезентують неакадемічну музичну традицію.

Друга половина ХХ – перша чверть ХХІ століття відзначена активними процесами взаємодії між академічною та неакадемічною музичною традиціями. Їх синтез міг відбуватися в різних площинах та на різному рівні. Академічні музиканти при виконанні класичної музики могли збагачувати її прийомами та тембрами, що прийшли з джазу, року або поп-музики («Les Swingele Singers»). Музиканти, що є джазовими або естрадними артистами, зверталися до академічної музики, яка ставала об'єктом їх інтерпретацій (В. Мей, Д. Гаррет та ін.). Особливо виділимо творчість вокалістів, які своїми експериментами, а саме поєднанням в одному творі академічного та естрадного типів вокалу (композиція «Barcelona» у виконанні М. Кабальє та Ф. Мерк'юрі) створювали підґрунтя нового гібридного жанру – класичного кросовера.

В Україні процес взаємодії академічного і естрадного напрямів у вокальній естраді відбувався паралельно зі світовою практикою, але мав свої відмінності. Еволюція стилю української естрадної пісні була пов'язана з особливостями її функціонування і передбачала співіснування в українській вокальній естраді двох типів вокалу – академічного та естрадного. У 1950–1960 роках артистів, що мали академічну вокальну школу та виконували естрадні пісні, називали співаками-сумісниками (Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, М. Кондратюк, В. Купріна, А. Мокренко, К. Огневий, Д. Петриненко, Л. Остапенко та ін.). Нові тенденції в естрадній музиці 1970–1980-х років відбилися і на її вокальній складовій – солісти ВІА (Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару та ін.)

співали вже у мовленнєвій позиції, повністю відмовившись від академічного типу вокалу. Українські вокалісти у 1950–1980-х роках створили новий професійний еталон вокально-естрадного мистецтва, поєднуючи традиції академічної школи з новими тенденціями у вокальному виконавстві.

Встановлено, що історія класичного кросовера розпочинається у 1990-х роках, коли у плюралістичному просторі глобалізованого суспільства представники музичної індустрії усвідомили цінність класики не лише як надбання людства, а й універсальної художньої мови, що базується на культурі елітарного типу. В українській науці на сьогоднішній день класичний кросовер досліджений недостатньо, хоча в роботах І. Бобула, А. Бойко, Т. Пістунової, Г. Постой, В. Яромчука і особливо О. Супрун було закладено підвалини його вивчення. Серед найбільш проблемних питань дослідження класичного кросовера відзначимо невизначеність центральної категорії (напрямок, стиль, жанр), крізь призму якої треба розглядати цей феномен. У роботі зазначено, що розгляд класичного кросовера як жанру, що базується на вокальній або інструментальній мініатюрі, є найбільш коректним, що пов'язано зі специфікою естрадного мистецтва, для якого базовим є невеликий за часовим обсягом концертний номер. Класичний кросовер є масовою музикою елітарної природи, а поєднання рис академічного і естрадного музичного мистецтва визначає його амбівертну природу; у випадку залучення інших неакадемічних напрямів, передусім фольклору, можна говорити про його мультивертність.

Жанр класичного кросовера включає 1) естрадні адаптації вокальних та інструментальних мініатюр, що належать до музичної класики, 2) академізовані естрадні шлягери, 3) сучасні авторські композиції шлягерного типу, що мають риси академічної музики (наприклад, у вокальному кросовері наслідують стиль італійського бельканто). Отже, класичний кросовер – мистецький феномен амбівертної природи, який виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій і функціонує за законами естрадного мистецтва, у процесі еволюції класичний

кросовер адаптував інші неакадемічні музичні напрями (фольклор, електронну музику тощо). Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва.

Розглянуто творчість видатних виконавців класичного кросовера – Андреа Бочеллі, Алессандро Сафіна, Сара Брайтман, Джош Гробан, Філіппа Джордано, Хейлі Де Вестенра, Дімаш Кудайберген. Зазначено, що представники старшого покоління (А. Бочеллі, А. Сафіна, С. Брайтман), маючи академічну вокальну освіту, у своїй творчості синтезували здобутки класичного бельканто з новим вокальними техніками, створивши власний індивідуальний стиль, яскраві музичні образи та ставши еталоном для виконавців класичного кросовера. Творчість Дж. Гробана та Ф. Джордано продовжує виконавські традиції, започатковані попередниками. Дж. Гробан відомий широкій публіці виконанням оригінальних композицій, тоді як Ф. Джордано – нетрадиційними інтерпретаціями найвідоміших класичних арій з опер XIX століття. Х. Вестенра та Д. Кудайберген розширюють горизонти класичного кросовера через звертання до фольклору.

В Україні перші зразки класичного кросовера з'явилися лише у 2000-х роках. Співачки Валентина Степова та Ольга Чубарева у свої концерти почали включати академізовані естрадні шлягери. У творчому доробку скрипальки Ассії Ахат – сучасні інструментальні обробки академічної класики. Єдиною в Україні представницею вокального класичного кросовера є Аріна Домскі. У своєму масштабному проєкті «Opera Show» співачка презентувала публіці власні інтерпретації низки класичних творів, серед яких арія Мадам Батерфляй з однойменної опери Дж. Пуччіні, арія Даліли з опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, дует квітів з опери «Лакме» Л. Деліба, «O Fortuna!» з кантати К. Орфа «Carmina Burana», «Щедрик» М. Леонтовича та ін.

Зазначено, що основними причинами малої кількості виконавців класичного кросовера в Україні є несформованість слухацької аудиторії. В контексті трансформаційних процесів, що відбуваються в сучасній українській естраді і шоу-бізнесі, виникає потреба промоції цього популярного у світі напрямку. Для того, щоб класичний кросовер зміг зайняти достойне місце в українському культурно-мистецькому просторі, він потребує всебічної підтримки з боку різних інституцій.

Вказано на перспективи дослідження, серед яких розробка жанрової системи естрадної музики в контексті взаємодії академічної та неакадемічної музичної традицій; визначення перспектив розвитку українського класичного кросовера; детальний розгляд творчого доробку зарубіжних представників класичного кросовера старшого та молодшого поколінь, характеристика індивідуального стилю вокалістів, що працюють у напрямі класичного кросовера.

Ключові слова: академічна музична традиція, неакадемічна музична традиція, класичний кросовер, пісенний жанр, вокальна естрада, шоу-бізнес, артист-вокаліст, виконавська інтерпретація, фольклор, постмодернізм, амбівертність як форма подвійного кодування.

SUMMARY

Muravitska S. S. Synthesis of musical academic and non-academic traditions in the genre of classical crossover. The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2023.

Classical crossover is an organic combination of musical classics and current variety music trends. In the process of development, it was enriched by achievements of other non-academic areas, where folklore occupies an important

place. Among the world stars of the classical crossover are Andrea Bocelli, Sarah Brightman, Hayley De Westenra, Josh Groban, Alessandro Safina, Emma Shaplin, whose creative work is a reference for modern variety performance. Despite the scale of the classical crossover as an artistic phenomenon, it is understudied in Ukrainian musicology: to date, only isolated studies have been devoted to it, in particular publications by I. Bobul, A. Boiko, T. Pistunova, H. Postoi, O. Suprun, V. Yaromchuk. Also, in the Ukrainian space, the classical crossover still remains a subject of discussion among music critics. Since the crossover has enormous potential as a cultural and artistic phenomenon, it requires careful study and comprehensive analysis.

The formation of the classical crossover is connected with the activation of the processes of interaction of academic music with non-academic musical trends in the second half of the 20th century, which are multidimensional and encompass the genre system, stylistic parameters and performance approaches of both academic and non-academic musical art. The search for musicians takes place at the crossroads of elite and mass culture, which is defined as "middle culture", where two cultural codes opposite in meaning and vectoriality interact. The middle status of the synthesized directions is determined by their ambiversion, that is, the simultaneous focus on "high" and "low" types of culture, and the ambivert vectoriality of musical works of the "middle" type implies the presence of a double code both in the musical compositions themselves and in their performance interpretation. The variety of forms and genres arising from the interaction of academic music and its non-academic directions does not lend itself to typology, while it is possible to single out the most significant of them, among which the classical crossover, which stood out from among other types of variety music in the 1990s, has an undeniable artistic value.

The synthesis of academic and non-academic musical trends takes place both in the composer's and performance-interpretive plane. In vocal art, the combination of two basic types of vocals of the 20th century, which are academic and variety, is of particular importance. Vocal practice requires the training of a

universal singer who has all the techniques of classical and modern vocal techniques to reproduce complex and multifaceted musical images. Among the works that laid the foundation of modern vocals, we highlight the books of S. Riggs "Singing For The Stars. A Complete Program For Training Your Voice" and K. Sadolin "Complete Vocal Technique". We also note the works of performers and teachers B. Winnie, R. Edwin, D. Katok, G. Holley, R. Fleming-DeBerger, who rely on the principles of academic vocals in their works, combining them with modern (variety) vocal techniques.

The stages of the interaction of musical art of academic and non-academic traditions are traced, with a special emphasis on vocal music. It is noted that the formation of variety vocals occurred in the 1930s and 1940s. Its basic components were both the academic vocal school and the vocal art of non-academic directions. In European countries, including Ukraine, the academic type of vocal underwent a transformation in accordance with the specifics of the repertoire and performance conditions. Moreover, the academic type of vocal was widely used by operetta artists who performed in cabaret and starred in musical films. This view of variety vocals is described as academicized. The formation of the second view of variety vocals – vocal-theatrical – was connected with theatrical variety. Other variety and vocal genres, such as musical, blues, crooner, swing and jazz were formed in the USA in the 1930s and 1940s. It has been established that the variety vocal type is currently the most popular of all types representing the non-academic musical tradition as an aesthetic and performance-technological conglomerate.

The period from the second half of the 20th century till the first quarter of the 21st century was marked by active processes of interaction between academic and non-academic musical traditions. Their synthesis could take place in different planes and at different levels. Academic musicians performing classical music could enrich it with techniques and timbres that came from jazz, rock or pop music ("Les Swingele Singers"). Musicians who are jazz or variety artists turned to academic music, which became the object of their interpretations (V. Mae, D. Garrett, etc.). We highlight the work of vocalists, who created a classical

crossover, as the basis of a new hybrid genre using their experiments, namely the combination of academic and variety vocal types in one piece (the composition "Barcelona" performed by M. Caballé and F. Mercuri). In Ukraine the process of the interaction of academic and variety trends in vocal variety took place in parallel with world practice, however, it had its differences. The evolution of the style of the Ukrainian variety song was related to the peculiarities of its functioning and provided for the coexistence of two types of vocals in the Ukrainian vocal variety, such as academic and variety. In the 1950s and 1960s, artists, who had an academic vocal school and performed variety songs, were called part-time singers (D. Hnatiuk, Yu. Guliaev, M. Kondratiuk, V. Kuprina, A. Mokrenko, K. Ognievych, D. Petrynenko, L. Ostapenko, etc.). The new trends in variety music of the 1970s and 1980s were also reflected in its vocal component – VIA soloists (N. Yaremchuk, V. Zinkevych, S. Rotaru, etc.) sang already in the speech position, completely abandoning the academic type of vocals. In the period from 1950s till 1980s Ukrainian vocalists created a new professional standard of vocal variety art, combining the traditions of the academic school with new trends in vocal performance.

It has been established that the history of the classical crossover begins in the 1990s, when in the pluralistic space of the globalized society, representatives of the music industry realized the value of the classics not only as a heritage of humanity, however, also as a universal artistic language based on an elitist type of culture. In Ukrainian science today, the classic crossover has not been studied enough, although the foundations of its study were laid in the works of I. Bobul, A. Boiko, T. Pistunova, H. Postoi, V. Yaromchuk, either O. Suprun, mostly. Among the most problematic issues of classical crossover research, we note the uncertainty of the central category (direction, style, genre), through the prism of which this phenomenon should be considered. The work states that the consideration of the classical crossover as a genre based on a vocal or instrumental miniature is the most correct, which is related to the specifics of variety art, for which the basis is a concert number that is small in terms of time. Classical

crossover is mass music of an elitist nature, and the combination of features of academic and variety music defines its ambivalent nature. In the case of involving other non-academic areas, primarily folklore, one can talk about its versatility.

The classical crossover genre includes 1) variety adaptations of vocal and instrumental miniatures belonging to musical classics, 2) academicized variety hits, 3) modern author compositions of the hit type, which have features of academic music (for example, the Italian bel canto style is imitated in the vocal crossover). Therefore, the classical crossover is an artistic phenomenon of an ambivalent nature, which arises at the intersection of academic and non-academic musical traditions and functions according to the laws of variety art; in the process of evolution, the classical crossover adapted other non-academic musical directions (folklore, electronic music, etc.). The classic crossover is characterized by an individual sound that combines the aesthetics of academic classics and variety music; in terms of genre, it is analogous to a vocal or instrumental miniature and appeals to a concert number as the basic unit of variety art.

The works of outstanding performers of the classic crossover, such as Andrea Bocelli, Alessandro Safina, Sarah Brightman, Josh Groban, Filippa Giordano, Hayley De Westenra, Dimash Kudaibergen, are considered. It is noted that representatives of the older generation (A. Bocelli, A. Safina, S. Brightman), having an academic vocal education, in their work synthesized the achievements of classical bel canto with new vocal techniques, creating their own individual style, bright musical images and becoming a standard for performers classic crossover. The work of J. Groban and F. Giordano continues the performing traditions started by their predecessors. J. Groban is known to the general public for the performance of original compositions, while F. Giordano is for unconventional interpretations of the most famous classical arias from the operas of the 19th century. H. Westenra and D. Kudaibergen expand the horizons of the classical crossover by referring to folklore.

In Ukraine, the first samples of the classic crossover appeared only in the 2000s. Singers Valentyna Stepova and Olga Chubareva began to include

academicized variety hits in their concerts. Violinist Assia Akhat's work includes modern instrumental treatments of academic classics. Arina Domski is the only representative of vocal classical crossover in Ukraine. The singer presented her own interpretations of a number of classic works, including the Madame Butterfly aria from the opera of the same name by G. Puccini, Delilah's aria from the opera "Samson and Delilah" by C. Saint-Saens, the duet of flowers from the opera "Lakme" by L. Delibes, "O Fortuna!" from K. Orff's cantata "Carmina Burana", "Shchedryk" by M. Leontovych and others to the public in her large-scale project "Opera Show".

It is noted that the main reasons for the small number of Ukrainian classical crossover performers are the lack of formation of the listening audience. In the context of the transformational processes taking place in the modern Ukrainian variety and show business, there is a need to promote this direction popular in the world. In order for the classic crossover to take its rightful place in the Ukrainian cultural and artistic space, it needs comprehensive support from various institutions.

Research perspectives are indicated, including the development of a genre system of variety music in the context of the interaction of academic and non-academic musical traditions; determination of prospects for the development of the Ukrainian classical crossover; a detailed review of the creative output of foreign representatives of the classical crossover of older and younger generations, characteristics of the individual style of vocalists working in the direction of classical crossover.

Keywords: academic musical tradition, non-academic musical tradition, classical crossover, song genre, variety vocal, show business, singer-artist, performance interpretation, folklore, postmodernism, ambivertism as a form of double coding.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Муравіцька С. Естрадна діяльність Мусліма Магомаєва: вокально-виконавський аспект. *Українська музика: наук. часопис* [гол. ред. І. Пилатюк]. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2019. Ч. 2. (32) С. 64–71.

2. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2021. Вип. 39. С. 179–183. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238716>

3. Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2022. № 1. С. 174–179. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257682>

4. Муравіцька С. Вокальні стилі естрадної музики 1930–1940-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64. Том 1. С. 201–206. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-28>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Муравіцька С. С. Класичний кросовер в українському культурному просторі. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р.* Київ: НАКККіМ, 2018. С. 349–351.

6. Муравіцька С. С. Гурт «Les Swingele Singers» поєднання академічної та естрадної традицій. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали ІХ наук.-практ. конф.* (Київ, 16–18.04.2019) / редкол.: В. В. Корнієнко, О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко та ін.; КМАЕЦМ. Київ: НВМ НАКККиМ, 2019. С. 84–86.

7. Муравіцька С. С. Classical crossover в контексті музичної культури доби постмодернізму. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р.* М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 219–220.

8. Муравіцька С. С. Творчість Сари Брайтман в контексті розвитку класичного кросоверу. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., 14 листопада 2019 р.* Київ: НАКККиМ, 2019. С. 155–157.

9. Муравіцька С. С. Джош Гробан як провідний представник класичного кросоверу. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали Х наук.-практ. конф.* (м. Київ, 08–09 квітня 2020 р.) / редкол. О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко та ін. Київ: КМАЕЦМ, 2020. С. 191–194.

10. Муравіцька С. С. «Повна вокальна техніка» Кетрін Садолін в контексті сучасного вокального виконавства. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів XIV Міжнар. наук.-творч. дистанц. конф., 23 жовтня 2020 р.* Київ: НАКККиМ, 2020. С. 167–169.

11. Муравіцька С. С. Синтезовані музично-художні проекти Лучано Паваротті. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали XI наук.-практ. конф.* (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.) / редкол. О. Яковлев, Г. Овчаренко [та ін.]. Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 33–37.

12. Муравіцька С. С. Сучасні вокальні практики у мюзиклі «Доріан Грей» Матяша Варконі. *Культурні та мистецькі студії XXI століття:*

науково-практичне партнерство: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 107–108.

13. Муравіцька С. С. Творчість Аріни Домські в контексті вітчизняного музичного простору. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти і наукових досліджень*: матер. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 18.11.2021 р.) / редкол.: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]; КМАЕЦМ. Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 61–65.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	23
1.1. Взаємодія академічної і неакадемічної музики в гуманітаристиці та музикознавстві	23
1.2. Трансформаційні процеси у вокальному мистецтві ХХ століття як підґрунтя взаємодії академічного та неакадемічних музичних напрямів .	40
Висновки до Розділу 1	57
РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ У ВОКАЛЬНІЙ ЕСТРАДІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ	60
2.1. Вокальна естрада 1930–1940-х років як синтез академічної та неакадемічної музичної традицій	60
2.2. Мистецькі форми синтезу класичної та естрадної музики у світовій практиці у 1950–1980-х роках	76
2.3. Взаємодія академічної та естрадної традицій у творчості українських вокалістів 1950–1980-х років	90
Висновки до Розділу 2	109
РОЗДІЛ 3. КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР ЯК ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЙ	112
3.1. Генеза та естетичні засади класичного кросовера	112
3.2. Творчість виконавців класичного кросовера в світовому культурно-мистецькому просторі	126
3.3. Класичний кросовер на українській естрадній сцені	145
Висновки до Розділу 3	162
ВИСНОВКИ	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	172
ДОДАТКИ	190
Додаток А. Список публікацій здобувача	190

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Трансформаційні процеси, що відбувалися у світі у другій половині ХХ століття, зблизили колись антагоністичні типи культури – елітарну й масову. Академічне музичне мистецтво як репрезентант елітарної культури, а неакадемічні напрями як форми масової виявили перспективність їх взаємодії, відкриваючи шлях до формування нових напрямів, стилів і жанрів, серед яких особливе місце посідає класичний кросовер.

Класичний кросовер є органічним поєднанням надбань музичної класики та актуальних трендів естрадної музики. Він збагачений і здобутками інших неакадемічних напрямів, серед яких важливе місце посідає фольклор. Творчість музикантів, які репрезентують класичний кросовер, можна вважати еталоном для сучасного естрадного виконавства. Серед світових зірок кросовера – Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Хейлі Де Вестенра, Джош Гробан, Алесандро Сафіна, Емма Шаплін. Класичний кросовер велику кількість шанувальників у всьому світі, що підтверджує його значимість та масштабність як художнього явища.

Феномен класичного кросовера є малодослідженим в українському музикознавстві: на сьогоднішній день його вивченню присвячено лише поодинокі розвідки (публікації І. Бобула, А. Бойко, Т. Пістунової, Г. Постой, О. Супрун, В. Яромчука); також в українському просторі класичний кросовер й досі залишається предметом дискусій серед музичних критиків. Однак світовий досвід показав, що класичний кросовер має величезний потенціал, а тому вимагає ретельного вивчення та всебічного аналізу. Значимість класичного кросовера для сучасного мистецтва й недостатня увага українських науковців до цього феномену зумовила вибір теми дисертаційного дослідження «Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера».

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

Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097) перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НАКККіМ. Тему дисертації затверджено 30 жовтня 2018 р. (протокол № 3) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та уточнено 21 грудня 2021 р. (протокол № 6) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мета дослідження – виявити генезу та охарактеризувати специфічні риси класичного кросовера як синтетичного жанру, що виникає на перехресті музики академічної та неакадемічної традицій.

Завдання дослідження:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади вивчення класичного кросовера як музичного феномену, що виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій;

- виявити специфіку естрадного вокалу та прослідкувати його еволюцію в контексті синтезу академічної і неакадемічної музичної традицій у ХХ столітті;

- охарактеризувати мистецькі форми синтезу академічної класики з естрадними музичними напрямками і фольклором у творчості світових та українських естрадних виконавців у 1930–1980-х роках;

- окреслити специфічні риси класичного кросовера та визначити його місце у світовій і українській культурі;

- проаналізувати доробок провідних зарубіжних представників класичного кросовера;

- дати характеристику здобутків українських виконавців класичного кросовера та виявити його культуротворчий потенціал.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво академічної та неакадемічної традицій ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Предмет дослідження – класичний кросовер як жанровий синтез музики академічної та неакадемічної традицій.

Методи дослідження. У роботі задіяно комплексний підхід, який передбачає використання низки методів та підходів. *Історико-культурний підхід* було використано для виявлення особливостей взаємодії академічної музики з неакадемічними музичними напрямками в історичній динаміці. *Структурно-системний підхід* дозволив виявити й описати структурні компоненти класичного кросовера. *Метод семіотико-семантичного аналізу* було застосовано для виявлення кодів культури в жанрі класичного кросовера як амбівертного/полівертного культурно-мистецького феномену. *Музично-аналітичний метод* було задіяно для аналізу музичних композицій у жанрі класичного кросовера з позицій поєднання в них рис академічного та неакадемічних музичних напрямів. *Метод компаративного аналізу* дав змогу виявити відмінності між класичним оригіналом та його естрадною інтерпретацією у жанрі класичного кросовера. *Метод теоретичного узагальнення* було використано для підведення підсумків проведеного дослідження.

Теоретичну базу дисертації становлять:

- роботи, присвячені питанням масової культури і мистецтва (Т. Адорно, О. Афоніна, Р. Безугла, Ж. Денисюк, А. Кравченко, Я. Левчук, Р. Най, К. Станіславська, О. Устименко-Косоріч, Е. Шилз та ін.);

- наукові праці, що розглядають проблематику музичної естради (О. Бойко, О. Зосім, О. Колубаєв, В. Левко, М. Мозговий, Н. Овсяннікова, В. Овсянніков, Т. Рябуха, С. Садовенко, Т. Самая, О. Сапожнік, В. Тормахова, О. Шевченко та ін.);

- дослідження з теорії, історії і практики вокального мистецтва академічного та неакадемічних напрямів (О. Баланко, Б. Гнидь, Н. Гребенюк,

Н. Дрожжина, І. Колодуб, Р. Лоцман, П. Павлюченко, С. Ріггс, К. Садолін, О. Стахевич, Н. Фоломєєва, Н. Цюпа, Ю. Юцевич та ін.);

- розвідки, в яких розглядається проблематика класичного кросовера (І. Бобул, А. Бойко, Т. Пістунова, Г. Постой, О. Супрун, В. Яромчук);

- наукові праці, присвячені питанням музичного виконавства та інтерпретації (Н. Жайворонок, Т. Зінська, О. Катрич, М. Кононова, О. Локтіонова-Ойцюсь, В. Москаленко, С. Чернікова та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

уперше:

- визначено специфічні риси класичного кросовера; зазначено, що класичний кросовер є мистецьким феноменом амбівертної природи, який виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій і функціонує за законами естрадного мистецтва; він відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом музичної мініатюри й апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва;

- виявлено генезу класичного кросовера у світовій та українській естрадній музиці другої половини ХХ століття; встановлено, що взаємодія академічної та неакадемічної музики була обоюдною: академічна музика збагачувалася прийомами та тембральною палітрою, що прийшли з джазу, року або поп-музики, а естрадна почала залучати зразки музичної класики, роблячи їх об'єктом інтерпретації; в Україні синтез у вокальній естраді відбувався у творчості співаків-сумісників, які поєднували традиції класичного бельканто з новими вокальними прийомами;

- охарактеризовано творчість українських представників класичного кросовера, серед яких Ассія Ахат, Аріна Домські, Валентина Степова, Ольга Чубарева; зазначено, що академічні вокалістки В. Степова та О. Чубарева як виконавиці академізованих естрадних шлягерів репрезентують другий

різновид жанру класичного кросовера; Аріна Домські як єдина в Україні виконавиця класичного кросовера у масштабному проєкті «Opera Show» здійснила інтерпретації класичних творів, які за рівнем художнього рішення й виконавської майстерності не поступаються кращим зарубіжним зразкам.

Удосконалено методика виконавського аналізу вокальних творів, що сполучають традиції академічної й естрадної музики; вказано на оригінальність вокалу представників класичного кросовера, які у виконавській практиці поєднують здобутки академічної вокальної школи з сучасними вокальними прийомами для створення індивідуального саунду.

Уточнено хронологію етапів розвитку класичного кросовера, де виділено підготовчий етап (1950–1980-ті роки) та період становлення й розвитку (з 1990-х років до сьогодні).

Набули подальшого розвитку питання генези естрадного вокалу; встановлено, що він за своєю природою є синтетичним утворенням і поєднує надбання академічної вокальної школи, акторського співу, фольклорної традиції неєвропейських народів (блюз) та створеного на її основі нових стилів (крунерський спів, свінгування, джазовий скет).

Теоретичне значення дисертації полягає в розробці теоретико-методологічного підґрунтя вивчення класичного кросовера в контексті взаємодії академічної та неакадемічної музичної традицій, встановленні генези естрадного вокалу, виявленні культуротворчого потенціалу класичного кросовера.

Практичне значення здобутих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в навчальних курсах із сучасної музики, музичної естради, історії вокального мистецтва, аналізу вокальних творів та ін., а також у виконавській практиці естрадних вокалістів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є науковим дослідженням, у якому виявлено генезу та охарактеризовано специфічні риси класичного кросовера як синтетичного жанру, що сформувався на перехресті музики

академічної та неакадемічної традицій. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, її результати презентувалися на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях і симпозіумах: «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р.); «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» (Київ, 16–18 квітня 2019 р.); «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 6 червня 2019 р.); «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р.); «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» (Київ, 08–09 квітня 2020 р.); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 23 жовтня 2020 р.); «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» (Київ, 15–16 квітня 2021 р.); «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2021 р.); «Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти і наукових досліджень» (Київ, 18 листопада 2021 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 13 наукових публікаціях: 4 статтях у наукових періодичних фахових виданнях України, 9 публікаціях у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури (185 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 193 сторінки, з яких 171 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Взаємодія академічної і неакадемічної музики в гуманітаристиці та музикознавстві

Музична культура у своїй динаміці й різноманітності зберігає свою привабливість для чималої кількості дослідників. У мистецтвознавчій літературі музика поділяється на елітарну й масову, серйозну та легку, академічну (класичну) та естрадну тощо, відповідно до наукового спрямування (культурологія, соціологія, музикознавство, естрадознавство та ін.). Як відомо, будь-який термін має пройти випробування та перевірку часом, тому в контексті нашої роботи ми визначимося з категоріальним апаратом, поняттями, які є підтвердженими у працях фахівців та логічними до вивчення предмету дослідження. Відомо, що в історії музики сформувалися чотири основні музичні напрями: народна, старовинна, академічна та сучасна. Об'єктом нашого вивчення стали академічна й неакадемічна, передусім естрадна музика, що репрезентують різні стилі й течії.

Академічний напрям музики, відповідно до усталеного консенсусу науковців, базується на письмовій традиції, вона склалася в XVII столітті й існує до сьогодні. Європейська музика письмової традиції до XVII століття, тобто середньовічна та ренесансна, називається старовинною. Для європейського музичного мистецтва XVII–XXI століть, тобто академічної традиції, характерна опора на музичний твір як авторський текст, що є незмінною константою, і хоча він відкритий до виконавських інтерпретацій, виконавці не мають право порушувати композиторське рішення. Академічна музика спирається на усталену жанрову систему та типологізовані музичні форми, а також на інструментарій. Музичне мистецтво академічної традиції завдяки змістовній складності потребує підготовки слухачів, а тому є

значною мірою елітарним мистецтвом, особливо якщо йдеться про музику ХХ століття, однак на сьогодні посідає важливе місце у світовому мистецькому просторі. Якщо говорити про академічну вокальну музику, то вона набула статус академічної унаслідок тривалої еволюції – від ХVІІ до ХХІ століття.

Вивчення академічної традиції музичного мистецтва має довгу історію і безліч наукових праць. Назвемо деякі прізвища українських дослідників академічного вокального напрямку сучасного періоду, серед яких О. Баланко [8], Б. Гнидь [29], Н. Гребенюк [31], І. Колодуб [50], А. Помпеева [93], О. Стахевич [110], С. Царук [128] та ін.

Попри складність академічної музики для композиторів, виконавців, а також слухачів, саме риси академізму – усталеність жанровою системи та музичних форма – роблять її придатною для музикознавчого аналізу. Натомість більш легка для сприйняття естрадна музика, що є одним з поширених видів неакадемічної музики, лише кілька десятиліть тому стала предметом дослідження науковців.

Наприкінці 1990-х років з'явилася робота культуролога Валентина Солодовника, яка певний час була методологічною основою досліджень естради, переважно в контексті масової культури. У своїй статті «Естрада» на думку автора виток естрадного мистецтва беруть початок у часи середньовіччя і пов'язані з творчістю трубадурів, майстерзінгерів, вагантів, скоморохів, акторів вертепу та ін. [105, с. 139]. На сьогодні це твердження є не зовсім точним, оскільки не враховується дослідницький доробок естрадознавства. У дисертаційній праці української науковиці Т. Самаї наголошується, що «термін “естрада” прийнято тлумачити від латинського слова “strata”, “stratum” (накат, поміст, піднесений майданчик)» [101, с. 14], а своїми витокami естрадне мистецтво сягає давньогрецьких свят Великих Діонісій.

В. Солодовник торкається жанрової еволюції естрадної музики, яка, на його думку, формувалася під впливом віденської оперети, джазу та

негритянського фольклору [105, с. 139]. Такі судження не є вірними, бо не враховують синтетичність естради, її взаємодію з іншими видами мистецтва. Наприклад, в даному питанні логічним було б згадати і про спадок корифеїв українського театру, а саме трупи М. Садовського, її музичні вистави, водевілі М. Старицького на музику М. Лисенка, що більше вплинуло, на нашу думку, на вітчизняну естрадну музику, аніж віденська оперета. Окрім того, В. Солодовник не враховує значення української традиційної пісні, а тому українська естрада походить більшою мірою не з негритянського, а українського фольклору, міського романсу та солоспівів М. Лисенка.

Естрадна музика, яка зараз є найпопулярнішим та надзатребуваним у соціумі напрямом музичного мистецтва, має три основні складові – джаз, рок та поп-музика (див. роботи В. Тормахової, Т. Самаї та ін.). Тому сьогодні дослідники естрадного музичного мистецтва Н. Дрожжина [35; 36; 37], О. Зосім [43; 44], М. Мозговий [68], Т. Самая [99; 100; 101; 102], В. Тормахова [118; 119; 120], О. Шевченко [132] та ін. розглядають естрадну музику передусім у трьох основних різновидах, до яких відносяться джаз, рок та поп-музика, і які, у свою чергу, також поділяються на багато різних жанрів та течій. Попри певну розбіжність поглядів українських науковців щодо генези естрадної музики, науковці цілком солідарні в позиції щодо її відмінності від академічної. Втім, аналізуючи дослідження з терміном «неакадемічна» у словосполученні зі словами «традиція» або «музика», спостерігаємо, що у мистецьких розвідках сьогодні він трапляється нечасто. Більш вживаними є означення «масова», «популярна», «естрадна», «легка» та ін. Підтвердження цьому знаходимо у ключових працях науковців гуманітарних та мистецтвознавчих напрямів.

Масова/популярна музика у працях зарубіжних та українських дослідників зазвичай мала негативні характеристики. З цього приводу багато висловлювався відомий німецький соціолог, філософ та композитор Т. Адорно [1], який критично ставився до масової культури, вважаючи поп-музику стандартизованою, де переважає уніфіковане, загальне, але

втрачається індивідуальне, оскільки стандартизації піддається все – текст, мелодика, ритміка та ін., тоді як серйозна музика є продуктом творчості митця, який дбає про індивідуальне художнє вираження. Думки Т. Адорно й сьогодні є популярними в суспільстві. Так, культуролог Д. Дідеріхсен [150] у своїх роботах протиставляє легку та серйозну музику, вважаючи першу примітивною. Однак вчений віддає належне легким жанром, відзначаючи, що вони є важливою складовою соціокультурного процесу. Дослідник масової культури Р. Най пропонує заміну поняттю «масова культура» та вводить у праці «Безсоромна муза: популярне мистецтво в Америці» в науковий обіг термін «популярне мистецтво». На думку вченого, популярне мистецтво спрямоване на запит суспільства, на яке воно чутливо реагує, оскільки саме для нього створюється [166, с. 4]. На жаль, й до сьогодні побутує думка, яка є поширеною, у тому числі й Україні, що популярна музика є примітивною і має лише соціокультурне значення як одна з форм взаємодії та комунікації мас.

У працях часто натрапляємо на диференціацію «серйозної» та «легкої» музики за принципом музичної змістовності. Така думка була поширена в радянському музикознавстві. У дисертаційному дослідженні А. Бойко наводить судження відомого радянського музикознавця та соціолога А. Сохора, який вважає, що легка музика призначена для розваг і відпочинку, тому що має інший зміст, який не торкається глибинних проблем людського буття, тоді як в серйозній музиці змальовуються як світлі сторони життя, так і гострі конфлікти, драматичні та трагічні події [16, с. 31–32]. В цілому ми не можемо не погодитися з думкою, що музика для розваг має бути іншою, ніж та, яка потребує вслуховування і вдумування, однак було б невірним ототожнювати легку й естрадну музику, оскільки естрада часто підіймає гостросоціальні теми, але подає їх в більш зрозумілій для широких мас формі. Проте легкість для сприйняття споріднює естрадну і легку музику, хоча ці терміни не є тотожними.

У добу постмодерну елітарна культура поступово зближається з масовою. Вітчизняна науковиця Г. Бежнар, спираючись на філософські погляди Л. Фідлера, зазначала, що ще в середині ХХ століття він розглядав постмодернізм як культурну течію зі стертими кордонами між високою та масовою культурою. Вчений сміливо пропонував «перетинати кордони та засипати рів» між цими антиподами й прогнозував формування нового синтезованого явища [9, с. 11]. Проте далеко не всі науковці зближення високої та низької культури, в тому числі академічного та масового мистецтва сприймали як позитивне. Так, у книзі «Вмираюча музика: чи можна врятувати класичну музику?» [141] американська дослідниця К. Бекінгем зазначає, що розмивання кордонів між академічною й масовою музикою знецінює музичну класику та формує суто споживацьке відношення до неї. Тому вона розглядає такого роду синтез як негативне явище. К. Бекінгем наголошує, що при взаємодії академічної й масової музики превалює комерційний чинник, а тому музична класика позбавляється своєї елітарної природи і взаємодіє зі слухачем за принципом масового мистецтва.

Українська дослідниця О. Супрун у своїй статті «Нові реалії музичної класики у пострадянському культурному просторі» зазначає, що «з 1970-х років в музичній культурі почала активно проявлятися тенденція інтеграції музичних стилів і жанрів різних “пластів” музики (за концепцією В. Конен), що призвело до народження нових “змішаних” стилів та жанрів музики. Їх кількісне наростання дозволяє говорити про формування пласта “серединної культури” (middle culture), що демонструє потужну тенденцію впливу на всіх учасників, які формують сучасну музичну культуру: організаторів, виконавців і, перш за все, слухачів» [113, с. 121]. Нагадаємо, що ідея проміжного типу культури («mediocre culture» і «mid culture») належить американському соціологу Е. Шилзу [179], який використав його для проміжних між високою і низькою формами культури. Щоправда, він його вживав не як позитивне явище, а як негативне. Пізніше серединний тип

культури було переосмислено в контексті постмодерного мислення, коли було знято протистояння між високим та низьким типом культури.

В концертній практиці ХХ століття сформувався пласт виконавської традиції, що відповідає критеріям «middle culture». Це вплинуло на оновлення академічного мистецтва, в результаті якого з'явилися нові форми побутування музики, розширюються традиційні рамки концерту, відбувається оновлення сценічного іміджу і поведінки виконавця, в тому числі академічного. Великого значення набуває процес сценічної презентації. Потрапивши в нове середовище, класична музика наділяється нехарактерною для неї візуалізацією і театралізацією. Відмітимо цікавий приклад постмодерного поєднання академічної музики з елементами циркової ексцентрики у творчості канадської співачки Н. Шокет у її відомій програмі «Діва і маестро» (2001) [42], де поєднання непоєданого виявилось напрочуд органічним через креативність мислення авторів та режисерів шоу. Серед прикладів неакадемічного трактування академічної музики є багато цікавих художніх рішень, однак при цьому є й не зовсім, на нашу думку, вдалі проєкти, серед яких назовемо постановку опери-ораторії «Цар Едіп» на музику І. Стравінського, яку здійснив у 1998 році В. Вовкун на Майдані Незалежності в Києві. Попри грандіозність задуму, його видовищність, геніальна музика І. Стравінського загубилася в цьому масштабному дійстві. Втім, такі експерименти є важливими у творчих пошуках митців та виконавців, зокрема тих, що спрямовані на синтез, в тому числі академічної й неакадемічної музики.

Взаємодію академічного і неакадемічного мистецтва можливо розглядати з позицій подвійного кодування, тобто гри з кількома різними кодами, а саме коли той самий культурний текст сприймався масовим глядачем і представниками елітарної публіки. Саме на подвійність кодування орієнтувався В. Вовкун у згаданій вище постановці «Царя Едіпа». Подвійне кодування в мистецтві детально було розглянуто О. Афоніною у її дисертаційній роботі «Культурний код і “подвійне кодування” в мистецтві».

Дослідниця пише, що «символи-коди зі сфери музики показали семіотичну значимість цього виду мистецтва, особливо у постмодернізмі. <...> Вивчення взаємодії символів різних видів мистецтва допомагає зрозуміти ідею синкретичності і містеріалізацію мистецтва. Синтез мистецтв об'єднує музику, архітектуру, живопис і літературу, представлений як “музичний театр нового типу”, нова містерія» [6, с. 304]. Дослідниця наводить приклади з різних мистецтв, в тому числі й хореографічного, аналізуючи одну з балетних постановок Р. Поклітару, де зазначає, що «хореографічна складова балетного синтезу у цій постановці репрезентується через призму музики, яка виступає своєрідним кодом-джерелом руху дії та танцю. Сюжет балету <...> ґрунтується на показі мод у сучасній картинній галереї. Поруч із виставкою постмодернової скульптури розгортається містичний балет-дефіле під керівництвом підступного Кутюр'є. Кожен епізод ніби подвоюється на дві картинки: саме джерело та його сучасне відображення» [6, с. 344–345]. Щодо музичного мистецтва, то подвійне кодування О. Афоніна розглядає лише на прикладі академічного мистецтва. Однак варто зауважити, що подвійне кодування має широкі потенційні можливості, особливо для досліджень творчих експериментів, що включають музику неакадемічної традиції.

Серед українських науковців, хто використав термін «неакадемічна традиція» щодо музичного мистецтва, назвемо передусім В. Тормахову. Вона зазначає, що «неакадемічна музика – це концепт, що поєднує джаз, рок-, поп- та world music. Цей напрямок передбачає наявність одного чи кількох виконавців, які презентують власні твори чи інших композиторів, не пов'язаних з академічним напрямком» [118, с. 26]. Зазначимо, що раніше дослідниця у дисертації «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез», естрадну музику визначала як таку, «що поєднує в собі такі різновиди сучасної музики, як джаз, рок- і поп-музика» [120, с. 4]. Цей момент є важливим, оскільки вказує, що поняття «неакадемічна музика» є більш широким, ніж естрадна. Вона включає

фольклор різних видів і напрямів, як традиційний, так і комерційний, як world music (нагадаємо, що термін «world music» набув популярності у 1980-х роках в США і сприймався як маркетинговий, а не мистецький термін). Також сюди можна додати й електронну музику, яка вже набула самостійного статусу. Отже, неакадемічна та естрадна є близькими за значенням, хоча й не ідентичними, де перший має більш широке значення.

В українській науці, окрім дефініції «неакадемічна», вживається й «позаакадемічна» в тому ж самому значенні, Так, І. Польська використовує термін «позаакадемічна музична культура», до якої вона відносить музичний фольклор, музику побуту, популярні види легкої професійної музики, долучаючи до цих традиційних форм нові напрями ХХ століття – джаз, музичну естраду, поп- та рок-музику [92, с. 45].

Наголосимо, що специфічною рисою естрадного мистецтва є його синтетичність, про що пише Т. Самая, зауважуючи, що «в естраді вокальне та драматичне мистецтво зливаються в театралізовані вокальні номери, а використання елементів хореографії перетворюють сучасний естрадний вокал в більш складну, насичену сценічну структуру. Існують естрадні номери й пародійного напрямку, в яких артист поєднує слово, вокал, танець в гумористичному амплуа» [101, с. 28]. У цьому аспекті естрада багато в чому суголосна мистецтву постмодернізму, оскільки синтетичність сучасними науковцями відмічається як визначальна риса мистецтва постмодернізму. Українська дослідниця К. Станіславська в монографії, присвяченій розгляду і аналізу мистецько-видовищних форм другої половини ХХ – початку ХХІ століття, виділяє ідеологію епохи постмодернізму як кризу ідей модернізму та закликає до корекції його основних постулатів, яка полягала «у пом'якшенні модерністського максималізму шляхом допущення у мистецтво методу цитування, посилянй і натяків, еkleктики, елементів масової культури, присвоєння чужих мов і культур» [109, с. 27]. К. Станіславська визначає ознаки постмодерністського мистецтва у тринадцяти позиціях, серед виділимо «синтез, синкретизм, стирання граней між традиційними

видами та жанрами мистецтва» [109, с. 28]. Синтетичність та відкритість до масової культури, а також «некласичне трактування класичних традицій» [109, с. 28] – також є важливою ознакою постмодерного мистецтва.

Мистецькі експерименти постмодерну на базі синтезу логічно сформували нові художні форми у різних видах мистецтв, в тому числі і в музичному. О. Афоніна, говорячи про природу «подвійного кодування» в постмодерній міжмистецькій взаємодії, відзначає оригінальність міксту, що існував у мистецтві завжди, однак мав інші форми. Так, «у жанрах вокальної і вокально-театральної музики (пісня, романс, кантата, ораторія, опера) основним було слово з музикою, а не навпаки. <...> Синтетичні жанри музичного мистецтва (опера, балет, оперета, мюзикл) за своєю природою є художньо інтегральними, часово-просторовими, вони як театр і кіно, координуючи творчість драматурга (сценариста), актора, режисера, художника, оператора, виконавців, продукують органічне художнє дійство» [6, с. 370].

Т. Самая щодо естрадного мистецтва зауважує, що його синтетична природа й особливості його функціонування у ХХ – на початку ХХІ століття «вказують на приналежність естради одночасно і до масової, і до елітарної культури, де перша виявляє себе у зверненні до широкої аудиторії, друга – в пріоритетності естетичного компонента над комерційним, високому професійному рівні митців, потенційній можливості ускладнення мистецьких форм, виховної спрямованості» [100, с. 173]. Такі підстави сформували сприятливі умови творчих експериментів, унаслідок яких з'явилися нові музичні течії, що виникли як мистецький синтез в рамках естрадного мистецтва як неакадемічного, так і на межі музики академічної й неакадемічної традицій. У процесі аналізу мистецтвознавчих праць ми зустрічаємо твердження щодо синтезу в мистецтві, що «розуміється як особливий вид здійснення художньої творчості. Синтез (від грецького *synthesis* – з'єднання, складання, поєднання) – це взаємодія вже існуючих систем та виникнення на цій основі нової єдиної якості. У мистецтвознавчій

думці дослідження проблеми синтезу мистецтв постає насамперед у вигляді докладного аналізу конкретних прикладів взаємодії та взаємовпливу мистецтв з метою виявлення закономірностей і умов народження мистецького синтезу» [47, с. 139].

Отже, синтез мистецтв є явищем більш широким і стосується не лише постмодернізму або жанрів академічної та неакадемічної музики, проте нас цікавлять приклади, які так чи інакше дотичні взаємодії різних музичних пластів. Так, українська науковиця І. Яркіна, досліджуючи funk зазначає, що, цей стиль з'явився унаслідок поєднання «1) давніх форм музикування “третього” пласту, сприйнятих через конгломерати європейської та афроамериканської традицій; 2) джазових парадигм у їхній спрямованості до вивільнення від нормативів-штампів; 3) рок-культури з її стилістичною “всеядністю” <...> 4) поп-музики з типовим для неї поверненням до видовищно-прикладної сфери музикування, міцно пов'язаної з системою сучасних ЗМІ» [134, с. 5–6]. Дослідниця робить висновок, що стиль funk у процесі подолання кордонів між «високою» (highbrow) і «низькою» (lowbrow) музикою у напрямку до повbrow (Дж. Сібрук) не досягає повної якості останнього, однак стає вагомим чинником еволюції масової музичної культури, передусім в царині поєднання джазу і стилю соул [134, с. 11].

Синтетичним утворенням, як зазначає В. Торамахова, є й джаз, основу якого склали етнічні складові африканської культури – ритміка, ладова основа й жанри, які сформувались у процесі злиття із спірічуел, госпел і блюзом та європейською академічною музикою. Пройшовши певний шлях становлення, джазове мистецтво стало символізувати свободу, що проявилось у ритмічній структурі, свінгуванні та формуванні базового принципу імпровізації [119, с. 210–211].

На прикладі джазу спостерігається цікава трансформація від «масового» до «елітарного». Мистецтвознавець Д. Теробун аналізує етапи становлення джазової музики у своїй дисертаційній праці «Джаз як мистецтво діалогу» і зауважує, що на більш ранніх періодах напрям

орієнтувався на масову аудиторію та вдосконалював свої художньо-естетичні сторони, а сьогодні деякі сучасні стилі джазу можна віднести до елітарного мистецтва. Науковець відзначає діалог академічної музики з джазом, який відбувався увесь еволюційний період останнього. Він зазначає, що «у цій формі зовнішнього діалогу урізноманітнюється кількість комунікантів: джаз – академічна музика (міжстильовий та міжжанровий); джаз – європейська академічна музика, американська академічна музика (міжстильовий, міжжанровий, міжрівневий/інтернаціональне – національне); джаз – бароко (міжрівневий: джаз як вид і бароко як стиль; міжпластовий: джаз і академічна музика), джазінг – бароко (стильовий синтез: джазінг як стиль джазу). Сьогодні є розімкненими видові і жанрові межі, подоланий мовний бар'єр між академічною та джазовою культурами, а “перехрещення” і синтези стали культурною реальністю» [116, с. 187].

Джазові композитори і виконавці в 1930–1940-х років прагнули розширити пошук нових виразних засобів для збагачення оркестрового звучання, і це призвело до експериментів, які передбачали взаємодію джазової музики з академічною. В результаті такого синтезу утворився напрям, який пізніше отримав назву «третья течія» («third stream»). Цей термін ввів в 1957 році американський композитор і диригент Г. Шулер, який відзначав, що гармонічну мову джазу треба оновлювати, оскільки багато джазменів орієнтувалися на музичні традиції початку ХХ століття, без врахування досвіду музичного авангарду. Також академічна музика не оминула впливів джазу, збагачуючи свою лексику джазовою музичною мовою, але без імпровізації.

В. Тормахова в своїй дисертаційній роботі досліджує взаємопроникнення і синтез української естрадної музики і фольклору, формулює думки з приводу впливу джазу на естрадну пісню, зауважує на їх суттєві відмінності в довоєнні та повоєнні роки. Авторка робить висновок про те, що у першій половині ХХ століття джазмени безпосередньо переймали досвід американських та європейських колег із запізненням на 20–

30 років, з середини ХХ століття вони почали експериментувати з фольклором, хоча такі пошуки не були поширеними, і лише в останній третині ХХ століття український джаз завдяки синтезу з фольклором набуває якісних змін [120, с. 7].

Дослідниця О. Федорова музично-мистецькою інновацією кінця ХХ століття вважає сучасну обробку класичних творів. Вона пише: «Величезна свобода у виборі виражальних засобів створення музичних творів поширюється і на використання класичної музики як виразного засобу. Створення різноманітних творчих експериментів із залученням класики призводить до появи нового жанру “класичної музики в сучасній обробці”» [124, с. 180].

Отже, сучасна музика неакадемічної традиції, до якої належить і естрада, є явищем синтетичним, і цей синтез може відбуватися як в рамках самої естради як синтетичного виду мистецтва, так і різного роду взаємодіях – між різними видами неакадемічної музики (джаз і фольклор, рок і фольклор тощо), так і між академічним і неакадемічним видом.

Розглянемо праці сучасних естрадознавців, передусім тих, хто досліджує вокальну естраду. Якщо раніше науковці намагалися аналізувати естрадне мистецтво відповідно до інструментарію, яким користуються при аналізі академічної музики, то сьогодні ситуація змінилася. Т. Самая зазначає, що «традиційні методи дослідження вокальної естради, сформовані академічним музикознавством, не є ефективними, її вивчення на сучасному етапі повинно базуватися на нових методологічних засадах» [101, с. 5]. Дослідниця говорить про необхідність парадигмальних змін у аксіологічному підході до вокального мистецтва естради, а саме про зміну стереотипів мислення, які залишилися й до сьогодні, зокрема думка, що «естрадна музика – це дешевий продукт масової культури», оскільки вона, «як і академічна має свої класичні (елітарні) пісенні надбання й рівень вибіркості» [99, с. 53].

Орієнтація музикознавчої науки на академічну традицію констатується і в працях Н. Дрожжиної. Дослідниця зазначає, що «вітчизняне

музикознавство традиційно орієнтовано на вивчення жанрів та напрямів академічної музики. Втім, сучасна естрадна музика – складний конгломерат жанрів, виконавських стилів та напрямків. Однак критерії, запозичені з академічної музики, виявляються непридатними для аналізу феноменів музичного естрадного мистецтва» [35, с. 1].

В цьому контексті варто зазначити необхідність введення у музикологію нової термінології, яка б відображала специфічну природу неакадемічної музики. Серед нових термінів, які вже поступово торують шлях в українському музикознавстві є поняття саунд. Дослівно англійське слово «sound» перекладається як звук/звучання, однак в естрадній музиці саунд стає ключовим поняттям, оскільки йдеться не просто про звук як такий або звучання того чи іншого твору, а про індивідуальну якість звучання тембру виконавця, який робить його впізнаваним. У своїй статті дослідник Д. Долгих зазначає, що це стильова категорія популярної музики, яка «позначає характерну акустичну якість звучання (конфігурацію звукової тканини), отриману за допомогою електроакустичного тракту (або в акустичних умовах за участю як мінімум двох тембрів), і визначається способом звуковидобування, типом атаки звуку, манерою інтонування та потрактуванням тембру» [33, с. 184]. Як зазначає дослідник, саунд не є категорією традиційного музикознавства, а його введення дозволить зрозуміти суть неакадемічної музики як такої [33, с. 187].

Тож можемо констатувати, що саунд та його впізнаваність як індивідуальна виразність є фактором ідентифікації сучасного естрадного виконавства. Продовження цієї думки ми знаходимо в монографії Т. Самаї з конкретизацією, що «науково-технічний прогрес вплинув на створення сучасного вокально-естрадного продукту. Важливу роль у створенні індивідуального звучання (саунду) естрадного співака відіграє апаратна оснащеність, професійна ерудиція як технічного персоналу студії, так і самого виконавця» [101, с. 116]. Електроінструментарій є також складовою, що спрямований на синтез, передусім в рамках естрадного мистецтва, який є

його атрибутом, однак може бути використаний як елемент синтезу в різного роду проєктах, що сполучають академічну і неакадемічну музику. Отже, класичне музикознавство сьогодні розширює інструментарій для аналізу класичної естради, а також і гібридних напрямів та жанрів неакадемічної музики, які сполучають академічну і неакадемічну традиції.

Зазначимо, що естрадознавчі праці українських науковців зазвичай мало приділяють уваги синтетичним напрямам, жанрам і формам, де взаємодіють академічна і неакадемічна традиції, однак питання синтезу на різних рівнях в них так чи інакше підіймаються.

Українська дослідниця естрадного мистецтва О. Шевченко досліджувала витоки та показала еволюцію української популярної музики у період з 1920-х до 1990-х років. Авторка звертається до різних складових естрадної музики – фольклору, радянської масової пісні, джазу та рок-музики – для з'ясування ступеня інтеграції їх в українське мистецьке середовище [132]. Український естрадознавець О. Колубаєв характеризує етапи становлення пісенної естради в галицькому регіоні. Щодо періоду 1980–1990 років він зазначає, що в цей час відбувається «становлення новітнього за функціями естрадно-розважального пласта національного музичного мистецтва за участю стилєвих тенденцій джаз-рок, джаз-фолк, фолк-поп, освоєння стилістики диско, поп, рок, кантрі, особливе поширення етно-поп, як втілення національної (регіональної) вкоріненості і співзвучності з тенденціями сучасності» [51, с. 12]. Український науковець А. Бондаренко у своїх розвідках торкається термінологічної проблематики щодо естрадної музики, зокрема акцентує увагу на музичних синтетичних «перехресних» напрямках, які виникають через їх взаємодію, наприклад, таких як джаз-рок, джаз ф'южн, блюз-рок, фолк-рок, ембієнт-індастріал [21, с. 75]. Жанрова стилістика української естрадної пісні стала об'єктом дослідження української науковиці Т. Рябухи. Дослідниця наголошує, що естрадна пісня в Україні базується зокрема на стилєвому синтезу через взаємопроникнення напрямків і течій естрадної музики, «гібридних» стилістичних напрямках,

таких як фолк-рок, етно-джаз тощо, поєднанні академічного, фольклорного та електронного інструментарію та ін. [96, с. 180]. Отже, названі роботи не оминають питань синтезу в естрадній музиці, констатуючи ті чи інші тенденції до взаємодії жанрів, стилів та напрямів.

Говорячи про синтез академічної та неакадемічної музики, не можна не сказати про академізацію неакадемічних напрямів, зокрема в естрадній музиці. Термін «академізація» в контексті естрадного мистецтва розглядається у дисертаційному дослідженні І. Бобула, який констатує, що «процес академізації (або нова академізація – відносно та відомих сталих академічних музичних форм) української естрадної музики відбувається як накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості, створення нею власної текстологічної (стилістичної) історії», яка збагачується «стилями рок-музики, іншими “підстилями” молодіжної масової розважальної музики, специфічними мовними ознаками поп-музики, як особливої стилістики, де в адаптованому (“знятому”) вигляді представлена демократична пісня в її ліричних і побутових різновидах, зодягнена в рамку естрадного шоу з усіма його атрибутами» [14, с. 71].

Він також зауважує те, що популярна музика йде шляхом академізації, а вимоги до естрадних виконавців іноді навіть перевершують ті, що ставляться до академічних музикантів, і він зазначає, що сьогодні стати естрадним співаком не легше, ніж академічним, хоча тип професіоналізму естрадного виконавця є дещо іншим. Також нерідкими є випадки, коли академічний співак знаходить себе саме на естраді [14, с. 66–67]. Зазначимо, що таких виконавців є немало, серед них назвемо П. Ретвицького, М. Мозгового, В. Білоножка, О. Пономарьова та ін.

У дисертації української дослідниці В. Куш «Пісенна творчість Івана Карабиця» ми натрапляємо ще на один погляд взаємодію академічної та неакадемічної музики. Науковиця для характеристики естрадних пісень І. Карабиця, що є відомим академічним композитором, пропонує термін

«амбівертність», який вказує на своєрідний постмодерний синтез, що поєднує академічну й неакадемічну музичні традиції [59, с. 49]. Авторка визначила «амбівертність як особливу якість естрадних пісень композитора, що передбачає їх одночасну спрямованість і на широку аудиторію (“масова музика”), і на професіоналів-знавців (“елітарна музика”)» [59, с. 99]. Ця амбівертність закладена композитором в музиці твори, однак виявляється через виконавську універсальність, тобто естрадні твори та інтерпретації вокально-камерних циклів композитора можуть виконувати і академічні, і естрадні співаки. При цьому інтерпретація амбівертних творів орієнтується або на академічну практику з максимально точним дотриманням авторського тексту, або естрадну, де музика зазнає тих чи інших змін внаслідок того, що інтерпретатор, лише відштовхуючись від композиторського тексту, створює власну виконавську версію [59, с. 177].

Отже, ми констатуємо, що сьогодні науковці особливу увагу приділяють музичному пласту, що лежить на межі академічної та неакадемічної музики, виробляючи методологічні підходи для його дослідження. В цьому контексті важливими є культурологічні праці, присвячені вивченню «середньої культури» («middle culture»), мистецтвознавчі розвідки, які досліджують «третю течію» та форми академізації естради, розглядають мистецькі твори з позицій подвійного кодування та амбівертності в мистецтвознавчих розвідках.

У нашій роботі в центрі уваги – класичний кросовер, який є одним з найбільш поширених напрямів взаємодії академічної та естрадної музики. Праці науковців, які характеризують класичний кросовер, ми розглянемо при огляді цього жанру, наразі виокремимо специфіку взаємодії академічної та неакадемічної музики у мистецтві ХХ – першої третини ХХІ століття.

1. Неакадемічна музика – напрями музичного мистецтва, які є відмінними від європейської академічної традиції ХVІІ–ХХІ століть, що спирається на музичний твір як текстовий інваріант, який зафіксований в нотах і є незмінною константою, має усталену жанрову систему, музичні

форми та інструментарій. До неакадемічних напрямів музики відносяться фольклор, професійна музика усної традиції, європейська музика письмової традиції Середньовіччя та Ренесансу, естрадні напрями – джаз, рок, поп-музика, інші напрями музичного мистецтва (хіп-хоп, електронна музика, world music). Попри намагання академізувати напрями неакадемічної музики, вони є принципово відмінними від академічного музичного мистецтва в його базових складових: в них відсутній зафіксований композиторський нотний текст, жоден з напрямів не має розгалуженої жанрової системи з формотворенням, що може охопити музику від простих одночастинних творів до великих композицій, інструментарій є вільним і залежить від жанрової специфіки та виконавської ситуації.

2. Взаємодія різних напрямів академічної та неакадемічної музики розпочалася відразу ж після виокремлення кожного з них та стабілізації їх базових рис. Початок естрадного мистецтва ми визначаємо появою синтетичних естрадних форм в Європі та зародженням джазового мистецтва в США. І хоча взаємодія естрадних напрямів була активною у першій половині ХХ століття, їх активна взаємодія припадає на повоєнну добу, передусім в контексті розвитку постмодерного мистецтва.

3. В контексті постмодернізму з його стильовим і жанровим плюралізмом та розмиттям меж між «високим» і «низьким» мистецтвом розпочинається активна взаємодія між академічною музикою та численними неакадемічними музичними напрямками. Ці процеси є багатовимірними і охоплюють жанрову систему, параметри, виконавські підходи музичного мистецтва, а також міжвидову взаємодію, яку ми розуміємо не лише як поєднання різних видів мистецтв, а і як різні напрями музики – академічний і неакадемічні. Перетин музичних напрямів, де академічна музика традиційно репрезентує «високе» мистецтво, а неакадемічні «низьке», відбуваються у т. зв. серединному типі культури («middle culture»), а основним принципом взаємодії є синтез. Серединний статус синтезованих напрямів визначається їх амбівертністю, тобто одночасною спрямованістю на «високий» та «низький»

тип культури, а амбівертна векторність музичних творів середнього типу передбачає наявність подвійного коду як у самих музичних композиціях, так і під час їх репрезентації на публіці.

4. Розмаїття форм і жанрів, що виникають при взаємодії академічної та неакадемічної музики, не піддається типології, однак можна виділити кілька провідних жанрів, які є найбільш репрезентативними в цьому синтезі, серед яких – жанр класичного кросовера, який виокремився як самостійний серед інших видів естрадної музики у 1990-х роках.

1.2. Трансформаційні процеси у вокальному мистецтві ХХ століття як підґрунтя взаємодії академічного та неакадемічних музичних напрямів

Взаємодію академічної і неакадемічної музики неможливо повноцінно розглядати, якщо один з компонентів є недостатньо осмислений в науковому полі. Якщо говорити про вокальне мистецтво, то найбільш вивченим на сьогодні є академічне вокальне мистецтво, що має численні педагогічні школи, специфіка яких розкривається і в посібниках з вокального мистецтва, і в численних наукових працях. Значно менше уваги і в теоретичному, і в історичному, і практичному аспектах приділено неакадемічним типам вокалу, які саме в силу неакадемічності меншою мірою піддаються уніфікації. Серед неакадемічних видів естрадний вокал в силу його популярності на сьогодні більш вивчений, але передусім поза межами України. Тому для вирішення завдань нашої роботи більш детально зупинимося на естрадному вокалі, оскільки він є ключовим, хоча і не єдиним чинником формування класичного кросовера.

Для детального аналізу специфіки естрадного вокального виконавства розглянемо класифікацію вокального мистецтва. Як відомо, воно розділяється на чотири види – народний, старовинний, академічний та естрадний, кожен з яких відповідно до завдань оперує власними засобами

виразності. Розберемо більш детально три з них як найбільш поширені в українському культурному просторі.

Народний тип вокалу відноситься до неакадемічної музичної традиції. Він відтворює вокальну практику того чи іншого народу і в цьому контексті його принципи є одночасно унікальними та універсальними. Так, слух відрізняє європейську фольклорну традицію від далекосхідної, африканську від індійської завдяки унікальності мелосу, мелізматика та вокальних прийомів. З іншого боку, він має єдині риси, а саме «білий» звук або «горловий» звук, які чітко вказують на неакадемічну музичну естетику. Сьогодні в композиторській практиці – академічній та неакадемічній – широко використовується народний тип вокалу, який поєднується з академічним або естрадним. Вивченням народного вокального виконавства були присвячені праці таких вчених, як В. Жадько [38], Р. Лоцман [62], П. Павлюченко [89], Є. Хекало [126], Н. Цюпа [129] та ін.

Академічна вокальна школа відзначається універсалізмом, який дозволяє усім без виключення, хто отримав академічну освіту, виконувати твори світової класики. Академічний вокал передбачає формування звуку у високій позиції для озвучення великих приміщень без використання мікрофону. Цей тип вокалу в літературі називають «еталонним», оскільки він є універсальним; при цьому говорять також про національні школи академічного вокалу, однак вони скоріше доповнюють одна одну, ніж протиставляються. Академічний вокаліст повинен мати потужний голос з широким діапазоном, а вокальна майстерність проявляється у вмінні їм володіти, створюючи розмаїття художніх образів. Питанням академічного вокального виконавства присвячені роботи В. Антонюк [3; 4], Д. Люша [63], О. Стахевича [110], Р. Юссона [158], Ю. Юцевича [133] та ін.

В процесі розвитку науково-технічного прогресу вокальне виконавство зазнало трансформацій. Проява звукопідсилювальної апаратури стимулювала еволюційні зміни у акустичних умовах роботи вокаліста. На думку Н. Дрожжиної, «академічний (оперний, концертно-камерний) співак як

остаточний звуковий результат використовує резонанс, створений акустикою того приміщення, де на даний момент відбувається виконання». Тому «наявність у приміщенні відповідного акустичного зв'язку має таке величезне значення для академічного співака» [36, с. 159–160]. В естрадному співі «використовується звукопідсилювальна техніка, тому співак використовує тільки свій внутрішній резонанс, в цьому разі акустика приміщення не така важлива умова (тим паче, що сьогодні естрадні концерти проходять на величезних майданчиках як, наприклад, Палаці спорту, кіноконцертні зали, стадіони і т. п.). <...> Оскільки якість зовнішнього резонансу регулюється штучними параметрами технічних пристосувань, що використовуються, голос естрадного співака мусить мати максимум обертонів уже на виході з голосового апарату» [36, с. 160]. Отже, науково-технічний прогрес у ХХ століття розширив можливості вокаліста, виокремивши ще один тип вокалу – естрадний.

Загальними виконавськими вимогами і естрадного, і академічного вокалу залишаються: діапазон та вирівнювання регістрів, вокальне дихання, артикуляція, робота резонаторів, спільними є й деякі вокальні прийоми. Однак нові акустичні умови сформували нову вокальну (естрадну) естетику через корекцію вокальної позиції та необхідність у оновленій голосовій техніці (вокальні прийоми та ефекти). У 1980-х роках почали з'являтися нові методичні розробки щодо викладання естрадного вокалу, відкриватися професійні навчальні заклади для естрадних вокалістів та формуватися науково-методична база естрадно-виконавського напрямку. Назвемо провідних представників цього вокально-методичного напрямку – К. Садолін (Данія), С. Ріггс (США), Н. Дрожжина й Т. Самая (Україна) та ін. Розглянемо специфіку естрадного вокалу, базуючись на напрацюваннях цих авторів.

Естрадний вокал як найбільш сучасний спрямований на виконання музики різних напрямів та стилів. При цьому розмаїтті вони мають єдине коріння, пов'язане зі звукоформуванням в умовах роботи зі звукопідсилювальною апаратурою та використанням сучасної голосової

техніки. Як зазначає Т. Самая, «специфіка естрадного вокалу полягає у формуванні унікального саунду – багатогранного визначення своєрідних характеристик і індивідуальності звучання стилю, напряму, гурту, голосової тембрації вокаліста, що відділяє його від народного та академічного видів» [102, с. 160]. Через аудіальну зміну звукового контролю завдяки використанню звукопідсилювальної апаратури формування звуку в естрадному виконавстві відбувається у мовленнєвій позиції (за С. Ріггсом), відмінної від високої в академічному співі.

Ключові моменти у роботі з класичними та естрадними вокалістами мають відмінності вже на початкових етапах навчання. При підготовці академічного співака акцент ставиться на розкритті можливостей його голосу, все інше відходить на другий план, хоча при підготовці оперного вокаліста обов'язковою дисципліною є акторська майстерність. Естрадний вокаліст, окрім голосу, повинен мати відчуття метроритму; також він має отримати хореографічну й акторську підготовку. Окрім того, відмінним є сценічне рішення вокального твору, де академічний вокаліст слідує задуму не лише композитора, а й режисера, тоді як естрадний виконавець має досконало володіти вокальним та акторським мистецтвом й вміти імпровізувати.

Дослідниця Н. Дрожжина у своїх працях зазначає, що естрадний співак – це не просто виконавець, а свого роду симбіотична система, де «людина – електроакустичний тракт, де мікрофон і електро-акустична система звукопідсилення з приладами обробки звука є “продовженням” голосового апарату виконавця. Робота співака з мікрофоном у процесі еволюції вокального мистецтва естради від простого звукопідсилення зросла до використання цілого арсеналу специфічних прийомів, відкривши можливості для таких елементів вокальної техніки, які без звукопідсилення були просто неможливі» [36, с. 228–229].

Американець Сет Ріггс [173] – один з найбільш авторитетних вокальних педагогів в світі, автор методики, яка присвячена базовому

питанню у постановці голосу – співочій (мовленнєвій) позиції в естрадному вокалі. Дана методична праця описує звукоформування, яке має допомогти співакові при співі почувати себе комфортно як під час розмови. Автор акцентує, що незалежно від регістра і гучності всі органи вокального апарату мають функціонувати приблизно однаково, адже спів в мовленнєвій позиції – це природний прийом, при якому голос працює без зусиль, а також підходить людям будь-якого віку і є своєрідною терапією.

Співак не має дозволяти м'язам, що знаходяться поза гортанню, втручатися в процес народження звуку. Коли вокаліст полегшує процес звукоутворення, з'являється чітка артикуляція, в результаті чого слова проспівуються легко і виразно. При розслабленій, стабільній гортані і при правильному діафрагмальному вдику, звук сам потрапляє в резонуючі пустоти, що і дозволяє голосу утворювати та утримувати відповідний баланс верхніх, середніх і нижніх гармонійних складових, незалежно від діапазону, в якому ми співаємо.

Існує у Сета Ріггса і аналогія з класичною школою у диханні та резонації, але вокальна позиція відмінна від академічної (високої). У своїх інтерв'ю та майстер-класах Ріггс пояснює мотивацію власного методу тим, що в сучасній музичній індустрії не так багато хороших співаків. Працюючи з такими відомими співаками, як Майкл Джексон, Стіві Вандер, Барбара Стрейзанд, Мадонна та іншими, він переконаний, що існує «середній» голос, і якщо ним користуватися й не виходите за його межі, можна зберегти і красу голосу, його здоров'я та довголіття творчості.

Універсальність методики підтверджує Н. Дрожжина тим, «що серед учнів С. Ріггса не тільки зірки естради, театру, кіно, телебачення, але й оперні співаки, представники всіх музичних напрямків, із яких 40% займаються оперним мистецтвом, а 60% – поп-музикою і мюзиклом» [36, с. 205].

Нова виконавська техніка сучасного вокаліста детально представлена у методичній розробці К. Садолін «Повна вокальна техніка» [175], що була опублікована наприкінці ХХ століття у Данії, а на початку ХХІ століття

отримала міжнародне визнання в англійському перекладі. Цікава робота тим, що присвячена загальним вокально-педагогічним питанням, а також розкриває специфіку сучасної вокальної техніки. Авторка зауважує, що будь-який вокальний метод розподіляється на три етапи: постановка голосу, опанування технічними навичками й прийомами та практична робота. К. Садолін у своїй книзі зберігає традиційну послідовність етапів й розпочинає з основ постановки голосу, а саме процесу дихання, анатомічної побудови голосового апарату та звуковидобування.

Голосовий (мовний) апарат людини представляє собою сукупність кількох органів, що беруть участь у процесі фонації. По-перше, це органи дихання (легені, бронхи, трахеї, діафрагма, міжреберні м'язи), робота яких створює повітряний потік. В залежності від фази дихання (вдих або видих) потік рухається по дихальним шляхам у двох протилежних напрямках. Фактично, усі процеси звукоутворення (співу або розмови) відтворюються під час видиху. По-друге, це активні голосові органи (рухомі), що виконують головну артикуляційну роботу: язик, губи, м'яке піднебіння, маленький язичок, надгортанник й голосові зв'язки. По-третє, пасивні голосові органи (зуби, тверде піднебіння, носова порожнина, глотка, гортань), що є нерухомими й виконують функцію точки опори для активних органів. Взаємодію активних та пасивних голосових органів в процесі фонації у своїй роботі К. Садолін називає вокальним трактом. І, нарешті, важливим органом для процесу звукоутворення є мозок, що відповідає за управління й координацію дихальних та активних голосових органів. Ось чому для майбутнього співака необхідно весь процес навчання проводити через усвідомлення, й лише за таких умов зменшуються ризики придбання хибних, а іноді й шкідливих, штампів для вокалістів-початківців.

Механізм звуковидобування можна представити таким чином. Створення «основного сигналу» голосу, який має свої темброві особливості й може варіюватися за силою та частотою, здійснюється органами дихання й голосовими зв'язками. Надання «чистому» голосу здібності відтворювати

мовну інформацію відбувається через вокальний тракт за допомогою синхронного управління «центрального процесором» – мозком.

Дослідниця детально зупиняється на формуванні вокального дихання. Основна робота припадає на дихальну фазу «вдиху»: ребра піднімаються, об'єм грудної клітини збільшується. Потім під впливом важкості стінок грудної клітини та еластичності легенів м'язи скорочуються й ребра опускаються, а грудина повертається в попередній стан.

Під час фонації за дихальний процес відповідають діафрагма та міжреберні м'язи, що через координацію нервової системи, збільшують та зменшують об'єм грудної клітини. Найсильніший м'яз – діафрагма, який відділяє грудину від черевної порожнини; за формою схожий на купол і розташований на рівні сонячного сплетіння. Під час вдиху купол діафрагми опускається униз, вивільняючи місце наповненням легенів, а у фазі видиху купол піднімається і легені повертаються на місце. Таким чином рух діафрагми нагадує коливання мембрани. Взаємодія трьох груп м'язів, зокрема черевних, спинних та поперекових, дозволяє діафрагмі знаходитися в нижній позиції, що і створює надійну опору для вокалізації.

Другій фазі дихання – видиху, в книзі приділяється особлива увага, оскільки стриманий видих – опора – є одним із базових елементів усіх видів співу. Так, вірно сформована опора сприяє подовженню звуку, щільному та рівному тону, збільшенню вокального діапазону, забезпечує відсутність затисків та зношення голосу, збільшенню гучності, контролю над інтонаційністю, контролю над голосовими ефектами (вібрато, гроул, субтон тощо).

У методиці розділ «Опора» включає ретельний розгляд даної фази дихання, а саме м'язову побудову опори, пошук правильної опори, тренування, розвиток та ефективно користування.

Важливим моментом початкового етапу постановки голосу, на думку К. Садолін, є координація у роботі всіх частин голосового апарату, пошук правильного звуковидобування, відчуття резонації. Саме тому, початком для

будь-якого заняття є вокальні вправи на «німому» звуці, коли губи зімкнуті, а щелепи вільні, при чому категорично забороняється змикати зуби, між ними має залишатися невеличка щілина. «Німі» вправи виконуються у стані повної свободи за умови плавних та вільних фаз дихання (видих, вдих), через що поступово розігріваються усі м'язи голосового апарату.

Гортань та голосові зв'язки на даному етапі у звукоформуванні не задіяні. Для усвідомлення цього процесу можна порівняти його зі звуком повітря пічної труби, коли сила й висота звуку залежать лише від сили повітряного потоку, а побудова самої труби (в нашому випадку – гортані, глотки тощо) зафіксована, залишається незмінною. Практично, не напружуючи м'язи голосового апарату, співак має змогу шукати естетику власного звуку, оптимально організовує індивідуальне звукоутворення та резонанс, який є стрижневим у естрадному напрямі.

Наступним кроком у звукоформуванні автор вважає атаку звуку, тип якої залежить від порядку змикання зв'язок та вимови. У своєму дослідженні К. Садолін розглядає три типи атак: *тверда* (glottal), *одночасна* (simultaneous), *придихова* (breath), які розрізняються між собою за особливістю вимови певних голосних звуків або слів, залежно якою мовою співає артист. Розглянемо як описує їх дослідниця.

Тверда атака (glottal attack) виконується наступним чином: зв'язки м'язово наближені і готові до створення звуку, який виникає різко й звучить драматично, а рух зв'язок невеликий, безпечний та природній. Аналогія звукоформування цієї атаки авторка моделює за звучанням слів «every», «altitude», «envelope» та «interesting». Отже, на думку К. Садолін, даний тип атаки використовують для тренування «чистого» звуку, без домішок шуму та повітря.

Одночасну атаку (simultaneous attack) дослідниця вважає зручною для практикування тихого звучання. Відтворення її здійснюється завдяки змиканню зв'язок одразу на початку звуку, як на прикладі вимови слів «oil», «air», «easy», «ear». Зауважимо, що у вітчизняній вокальній педагогіці цей

тип атаки називають *м'якою*. Багато років даний тип атаки визнавали єдиним безпечним в академічному вокалі, завдяки якому досягається бажаний звук.

Третій тип атаки – *придихова атака* (breathy attack) відноситься виключно до естрадного вокалу, оскільки здійснюється з додаванням повітря до тону, а це радикально відрізняється від процесу дихання в академічній школі. Для відтворення даної атаки автор пропонує вимову слів «house», «hundred», «horse», «hey».

Важливою темою методичної розробки К. Садолін вважає тембр голосу людини при вокальному звукоутворенні, що складається з обертонів, тобто гармонічних тонів. Він відрізняється від звичайного розмовного тембру і залежить від індивідуальної будови голосового апарату вокаліста, включенням та користуванням ним резонаторів й тривалістю практичного досвіду співака. Тембральні зміни голосу К. Садолін розглядає через активне формування звуку за допомогою голосових органів (губ, щелеп, м'якого піднебіння, надгортанника, гортані), а не тільки через використання роботи резонаторів. У зв'язку з цим, автор вводить поняття «металічного» звучання, кількість металу може варіюватися у залежності від гучності або форсування звуку. Разом з цим дослідниця визначає чотири вокальні режими: нейтральний (Neutral), стриманий (Curbing), інтенсивний (Overdrive), ударний (Belting), які і вирізняються між собою кількістю «металу» в голосі.

У своїй роботі К. Садолін визначає чотири вокально-динамічних режими (нейтральний, стриманий, інтенсивний, ударний), опису яких виділяє відповідний розділ, починаючи з аналогії їх несвідомого звучання у буденному житті. Так, наприклад *стриманий* режим (Curbing) спостерігається у людини при черевному буркотінні або стогін під час зубної болі; *інтенсивний* режим (Overdrive) відбувається в момент вигуків, зазивів покупців на базарі або в період шкільної перерви, а *ударний* (Belting) – пронизливий вереск. Автор повідомляє, що звучання цих режимів зустрічається і у національній музиці різних народів. Приміром, інтенсивний режим (Overdrive) – у співі фламенко, ритуалах деяких племен Африки,

інтенсивно-ударний (Overdrive/Belting) – у болгарському жіночому хорі, традиційних арабських співах, стримано-ударний (Curbing/Belting) – у церемоніальних співах Китаю.

К. Садолін акцентує, що логічно змінювати вокальні режими впродовж твору (пісні), при чому переходити в інший режим можливо швидко або застосовуючи вокальні ефекти (вокальний злам). Дослідниця ретельно виписує особливості кожного вокального режиму: характерне звучання, що необхідно тренувати індивідуально, а також переваги та обмеження, на які треба вважати.

Перший вокальний режим К. Садолін розглядає *нейтральний* – неметалічний вокальний режим м'якого характеру звукоутворення. Це єдиний режим, де активно застосовується субтон (атака з придихом). Virізнюють дві його форми: м'яке та жорстке (компресований нейтрал) прикриття, за умови вільних щелеп. В естрадній музиці м'яке прикриття переважно використовується для тихого виконання та субтону (від *pp* до *mf*), а в класичній музиці цей режим застосовується досить рідко. Компресований нейтрал в естраді зустрічається під час чистого та прозорого звучання, тоді як в академічній музиці використовується для тихого (від *p* до *mf*), витонченого звуку.

Стриманий – напівметалічний вокальний режим, звучання трохи журливе, імітує стогін, що досягається через стиснення надгортанника. Зустрічається в естрадній музиці, наприклад, в стилі R'n'B, при додаванні до звуку деякої частки «металу», в класиці – у жіночому вокалі в середньому (міксті) та грудному діапазоні (на *mf* та *f*). Тембрація звучання може широко варіюватися, в верхньому регістрі можливий перехід на ударний або компресований нейтрал, залежно від бажаного звуку.

Інтенсивний – вокальний режим з великою часткою «металічного» звуку, що за характером неприкритий, голосний та кричущий, аналогія оклику «Гей!». Як в класичній музиці, так і на естраді даний режим зустрічається при виконанні на *f*, наприклад, в рок-музиці. Забарвлення звуку

майже не змінюється й з підвищенням звуковисотності виростає чутливість, голосність та характерне кричуще звучання.

Ударний – також повний металічний вокальний режим, звучання якого світле, агресивне, гостре та кричуще. Створюється через стиснення надгортанника, як і в *стриманому* режимі, однак за умови більш голосної подачі звуку (на *ff*). Використовується на естраді переважно для високих звуків з великою часткою «металу», зокрема у таких стилях як госпел, метал. В класичній музиці застосовується лише в чоловічому вокалі у верхньому регістрі. Так само, як і в *інтенсивному* режимі, тембральне забарвлення змінюється незначно, а з підвищенням звуковисотності потужність звучання зростає.

У розділі «Вокальні ефекти» К. Садолін розкриває сучасну вокальну естетику, де голосові ефекти розглядає як звуки, що не відносяться ні до мелодії, ні до тексту, а характерні лише до виконавського стилю. У кожного співака, зауважує дослідниця, ефекти будуть індивідуальними, враховуючи особисту анатомію, фізіологію, фізичну підготовку, енергетичну активність й темперамент. Таким чином, в роботі розглядаються наступні голосові ефекти: розщеплення (*distortion*), хрип (*rattle*), ричання (*growl*), вокальний злам (*vocal breaks*), голос із придихом/субтон (*air added to the voice*), вереск/крик (*screams*), клацання та сиплість (*hoarse attacks and creaks*), вібрато (*vibrato*), технічне прикрашання (*ornamentation technique (rapid run of notes)*). Вагомим додатком до даної праці є аудіо приклади, де К. Садолін відтворює вказані ефекти у різних вокально-динамічних режимах та стильових напрямках. На думку Т. Самаї, важливим внеском К. Садолін щодо вокальних прийомів є те, що вона «розглядає їх як вид шумових звуків, що не відносяться до мелодії або тексту, але до засобів виразності, характерних лише для індивідуальної манери самого виконавця» [100, с. 161].

Отже, досліджені голосові ефекти є повним набором вокальної естетики як академічного, так і естрадного вокалу. К. Садолін свідомо не розглядає естетичний бік звучання, а більше приділяє уваги динаміці, силі та

експресії звуковидобування. Важливим є і термінологічний аспект назв прийомів, оскільки визначає естетику звучання бажаної голосової барви.

У роботі розглядається питання і голосових реєстрів з традиційної вокальної школи (грудний, змішаний/мікст та головний), до яких вона додала ще два – суб-реєстр (дуже низький, в якому виконується гроул) й флейтовий реєстр (для вокальних флажолетів).

Також К. Садолін свідомо не торкається принципів відмінностей академістів та естрадників, враховуючи специфіку роботи резонаторів, різні вокальні позиції (високу/академічну та мовленнєву/естрадну), можливості використання описаних голосових прийомів та ін. Вона висвітлює переважно універсальні чинники для класики й естради.

Корисними у методиці К. Садолін є поради щодо виконавського процесу та охорони свого музичного інструменту для вокалістів будь-якого напрямку. Розділ «Швидка допомога» присвячений гігієні співацького голосу, консультативним питанням зі студійно-концертної практики й вокально-педагогічних ситуацій. Так, авторка наголошує, що перед початком роботи з ефектами необхідно контролювати три базові принципи (відкрита глотка, використання опори та відсутність затисків щелеп й губ), враховуючи вокальний режим та забарвлення звуку. За умов дотримання вищезгаданих правил спів має бути комфортним і бажаний вокальний ефект одразу відтвориться. Красивий тембр, вільне дихання, достатня сила звуку, багатство та різноманіття інтонацій – ось чинники, що забезпечують максимально ефективну дію вокального голосу.

Також К. Садолін наголошує, що опанування вокальної професійної техніки має бути усвідомленим, а не репродуктивним. За таких умов можливе тривале використання голосового ресурсу вокаліста, зумовлене ефективному диханню, рухливій майстерності звуку, щільності тонування та насиченості тембрації. Отже, вокальне здоров'я передбачає дотримання трьох універсальних принципів, зокрема: 1) відкрита глотка для уникнення затисків навколо зв'язок; 2) опора, що працює проти природного бажання

діафрагми спустити все повітря, а її рух має бути впродовж усього звучання;
3) відсутність напруження губ та щелеп, оскільки це може призвести до затисків голосових зв'язок.

Розвивати голос, вміти правильно користуватися ним, зберігати його силу, звучність та витривалість на протязі багатьох років – нагальне завдання кожного вокаліста. Звісно, працюючи над виконавською манерою, необхідно вивчати й аналізувати творчість видатних виконавців-співаків, їх виконавську техніку, однак робити це треба враховуючи власний голосовий апарат, оцінюючи мету та завдання процесу особистого професійного розвитку.

Через певні фізіологічні особливості вокаліст у процесі навчання не може об'єктивно оцінити себе, оскільки слухові уявлення щодо звучання власного голосу складаються як із зовнішніх звукових вражень, так і під впливом «внутрішнього» слуху. Отже, під час самостійних занять досить важливо проводити слуховий аналіз «свого» голосового звучання. На думку К. Садолін, можливим це буде через формування «вокального слуху» та самоконтроль у вокалістів-початківців під час здійснення й аналізу аудіозаписів власних занять.

При аналізі самостійної роботи учня К. Садолін відзначила поширену помилку – копіювання «зірок», підлаштування власного голосу під звучання відомого виконавця. В результаті цього може кардинально викривлятися природна тембрація голосу учня, з'явиться неестетичний горловий або носовий призвук, згущення, форсування, що ризикує сформувати затиски й обмежити вокальну техніку молодого співака. Звичайно, у вокально-методичній літературі вітчизняних науковців це питання також досліджується, звертається увага на копіювання «зірок» як результат втрачання самотності власного голосу.

Таким чином, книга К. Садолін «Повна вокальна техніка» є універсальною методичною інструкцією пошуку та формування унікального голосу вокаліста, подібно до того, як інструменталісти знаходять свій звук.

На сьогодні це завдання є актуальним для вокального виконавства, бо щоб бути конкурентоспроможним, необхідно володіти якомога широким діапазоном технічних прийомів, а кожна барва голосу вимагає тренування.

К. Садолін наголошує, що при опануванні повною вокальною технікою важливо дотримуватися усіх її рекомендацій та застережень. До них належать три базові принципи при постановці, чотири вокальних режими та ефекти, гігієна голосу, а також вдосконалення професійної сучасної вокально-педагогічної лексики. Щоб підбити підсумки нагадаємо, що методична розробка К. Садолін застосовується до будь-якого музичного напрямку, що й підкреслює її універсальність.

На жаль, процес підготовки вокалістів у вітчизняних мистецьких закладах сьогодні не синтезує академічну традицію з сучасними акустичними вимогами для співаків. Суперечки у звукоформуванні, диханні, позиції, атаках звуку, обмеженості вокальних прийомів та використання новітніх технологій звуку й досі не стимулюють створення обґрунтованої вокально-педагогічної системи. Вирішити цю проблематику можливо через вивчення та впровадження таких методичних розробок як «Повна вокальна техніка» К. Садолін, що має цінність для співаків, а також педагогів, оскільки висвітлює багато важливих моментів, починаючи з основ опанування вокальною майстерністю і завершуючи практичними порадами. Слід зазначити, що К. Садолін – співачка широкого творчого діапазону, яка виконувала твори від класики до року. І саме через таку виконавську практику дослідниця змогла відтворити у своїй методичній праці поєднання базової академічної школи з новими голосовими ефектами на базі м'язової активності гортані, що створює нову вокальну естетику співака й розширює засоби голосової художньої виразності для сучасного вокального виконавства.

К. Садолін у своєму дослідженні, аналізуючи стан сучасного музичного мистецтва, розділяє співаків на класичних вокалістів і ритмічних співаків. Проілюструвати її позицію можна на прикладі виконання твору «It's A Man's

Man's Man's World» дуетом Лучано Паваротті й Джеймса Брауна [145], де фрази, які виконує Дж. Браун, переважно ритмічні, тоді як Л. Паваротті виконує свою вокальну партію рівно та кантиленно.

Т. Самая зазначає, що дослідження К. Садолін описує розкриття «творчого потенціалу, пошук та формування унікального голосу вокаліста, подібно до того, як інструменталісти знаходять свій звук, свій саунд. <...> Голосові прийоми та компоненти музично-естетичного арсеналу сучасного голосу-інструменту є колористикою, своєрідним наповненням, палітрою звучання ефектів у складі голосової тембрації естрадного співака» [100, с. 162]. Погодимося з дослідницею в тому, що важливим та актуальним є ознайомлення й вивчення провідного методичного досвіду, яким може збагатитися вітчизняна вокальна педагогіка.

Науково-педагогічна спадщина ХХ століття вивчається у методичних розробках інших західних вокальних педагогів. Аналітичний огляд таких запозичень здійснила Т. Кулага у своїх статтях [58; 160]. Ми зупинимося на тих персоналіях, що відповідають нашій тематиці й природно вплітаються в поєднання академічної та неакадемічної традиції у вокальному виконавстві.

Кожен з цих педагогів застосовує здобутки С. Ріггса й К. Садолін відповідно до тих завдань, які вони ставлять. Наприклад, доктор музики Брайн Вінні – відомий спеціаліст з хорового співу, у своїй дисертації торкається проблематики вокального звукоформування й сольного співу неакадемічної традиції. Вчений переконаний, що «жодна з вокальних якостей не є унікальною для певного некласичного жанру, та їх елементи можуть використовуватись у будь-якому стилі та в різних комбінаціях. У свою чергу, основні положення *bel canto* використовуються в сучасній вокальній техніці “з різними механічними вокальними модифікаціями в кожній з якостей”» [58, с. 123].

Американський співак, педагог у напрямі музичного театру Роберт Едвін у своєму вокальному методі застосовує «крос-постановку», де синтезує школу *bel canto* та концепцію сучасних вокальних прийомів К. Садолін.

Технологічно це описується так: «При виконанні класичних творів він пропонує знижувати гортань, збільшувати глотку, відкривати рот і піднімати м'яке піднебіння, а в сучасних творах злегка піднімати гортань, звужувати глотку і знижувати м'яке піднебіння при відкритому положенні рота» [58, с. 123]. Іншими словами за методом Р. Едвіна співак чудово володіє обома вокальними позиціями – класичною (високою) та естрадною (мовленнєвою) і легко налаштовує звукоформування, відповідно до музичного стилю.

У статті Т. Кулаги згадується про вокально-педагогічні розвідки Дані Каток – співачки, учасниці багатьох бродвейських постановок та викладачки. Її метод, присвячений пошуку «прямого тону» та застосування прийому вібрато. Явища «прямого тону» Д. Каток описує, як «врожденного основного звуку співака» [58, с. 123–124]. Це перегукується з «зоною примарного тону» Фрідріха Шмідта з німецької вокальної школи XIX століття. Щодо вібрато, то багато методичних матеріалів розглядали відтворення даного прийому, в тому числі і К. Садолін, яка демонструвала його користування в академіці та естраді. Тож можемо зазначити, що в сучасних західних вокальних методиках XXI століття є багато елементів, що були сформовані у вокальній академічній традиції.

На базі поєднання класичної вокальної школи та сучасних вокально-методичних розробок у Великобританії, США та Канаді успішно практикують різні курси з підготовки артистів музичного театру, педагоги яких активно діляться своїми розвідками. Так, керуючись власним сценічним досвідом вокаліста музичного театру, Гарі Холлі у своїй дисертації зауважує про дефіцит кваліфікованих педагогів цієї галузі, де ключовими дисциплінами є вокал, хореографія та акторська майстерність. Своїм вокальним завданням педагог обирає завершальний етап, коли «студенти розуміють, як адаптувати вокальний механізм для кожного жанру (класичного чи сучасного), це допоможе підтримувати здорову техніку, дозволяючи студенту переходити від однієї техніки до іншої, не завдаючи шкоди голосу» [157, с. 94].

Провідний вокальний методист у програмах підготовки кадрів для музичного театру Рашель Флемінг-Де-Бергер звертає увагу на дефіцит «науково-педагогічних текстів, які спеціально стосуються навчання та виконання музичного театру» [154, с. 36]. У своєму дисертаційному дослідженні вона піднімає проблему визначення критеріїв оцінювання у спеціалізованій музичній освіті. За освітньою концепцією Р. Флемінг-Де-Бергер, для співака музичного театру (або мюзиклу) обов'язковим є розуміння специфіки грудного, мішаного й головного голосоутворення та доречності їх використання відповідно до стилю виконуваного твору, вміння користуватися мовленнєвим резонатором й артикуляцією, підтримування єдності переходу між мовою та співом, необхідний рівень навичок при роботі над твором, обізнаність у репертуарі й стилях музичного театру, вміння виконання творів відповідно до максимальної кількості музичних стилів, розуміння відповідності вокального відтворення характеру твору [154, с. 77].

Сучасне вокальне мистецтво передбачає наявність індивідуальності та неочікуваності в інтерпретації творів будь-якого стилю, що неможливо зробити за відсутності самостійності та вміння експериментувати в бажанні знайти власний саунд. Експериментальність та пошуковість вже закладена в специфіку підготовки естрадного вокаліста. Як зазначає Л. Остапенко, порівнюючи особливості підготовки академічного і естрадного співака, при підготовці вокаліста-класика постановка голосу спрямована на його уніфікацію, передусім у його висотно-регістрових характеристиках, для естрадного ж виконавця головним завданням є «шліфування» голосу для надбання його індивідуальних ознак, щоб впізнаваність артиста була з перших нот. Якщо потужність голосу та його польотність для академічного вокаліста є обов'язковими, то для естрадного співака у зв'язку з розвитком підсилювальної та акустичної апаратури ця умова вже не є необхідною. У зв'язку з останнім формується ще одна ознака голосу естрадного співака – мікрофоногенічність, і радіоакустика має суто технічне пояснення цього явища, коли при відтворенні звуків у мікрофон створюється ефект потужного

голосу – вокальної експресії [87, с. 65]. Саме тому, на нашу думку, у ХХІ столітті музичні експерименти відбуваються саме у царині естрадного вокалу або у його поєднанні з академічним.

Синтез академічної традиції й естрадних засад другої половини ХХ – початку ХХІ століття передбачає перегляд принципів базової постановки голосу сучасного вокаліста і розвитку його вокальної техніки, зокрема розширення типів атак звуку (до м'якої та твердої додалася ще одна – придихова), додавання до грудного та головного резонаторів змішаного (мікстового), розширення базових трьох регістрів до п'яти (суб-регістр та флейтовий), виконавська естетика поповнилась голосовими ефектами, які стали інструментарієм сучасного вокаліста для інтерпретації творів будь-якого вокального напрямку. Ці зміни простимулювали появу нових вокальних стилів, жанрів, течій у світовій музиці, до яких відноситься і класичний кросовер. Саме для виконавців класичного кросовера, який передбачає використання двох типів вокалу – академічного та сучасного естрадного – важливо володіти універсальною технікою, що допомагає співакові повною мірою відтворити складні та багатогранні музичні образи, які характерні для цього різновиду естрадного музичного мистецтва.

Висновки до Розділу 1

До неакадемічних напрямів музичного мистецтва відносяться фольклор, професійна музика усної традиції, європейська музика письмової традиції Середньовіччя та Ренесансу, музична естрада у її основних різновидах (джаз, рок, поп-музика), інші напрями музичного мистецтва (хіп-хоп, електронна музика, world music). Неакадемічні напрями відрізняються від академічної музичної класики й авангарду відсутню фіксованого композиторського нотного тексту, розгалуженої жанрової системи та уніфікованого музичного інструментарію.

У другій половині ХХ століття в контексті постмодернізму активізуються процеси взаємодії академічної музики з неакадемічними музичними напрямками. Вони є багатовимірними і охоплюють жанрову систему, стильові параметри та виконавські підходи як академічного, так і неакадемічних напрямів музичного мистецтва.

Пошуки музикантів на перетині «високого» мистецтва, репрезентованого академічною музикою, та «низького», до якого відносяться масові жанри неакадемічної музики, відбуваються на перехресті елітарної і масової культури, яку визначено як «серединну» («middle culture»), де взаємодіють два протилежні за значенням та векторністю культурні коди. Серединний статус синтезованих напрямів визначається їх амбівертністю, тобто одночасною спрямованістю на «високий» та «низький» тип культури, а амбівертна векторність музичних творів «серединного» типу передбачає наявність подвійного коду як у самих музичних композиціях, так і у їх виконавській інтерпретації. Розмаїття форм і жанрів, що виникають при взаємодії академічної музики та її неакадемічних напрямів, не піддається типології, при цьому можна виділити найбільш значимі з них, серед яких беззаперечну художню цінність має класичний кросовер, який виокремився з-поміж інших видів естрадної музики у 1990-х роках.

Синтез академічного та неакадемічних музичних напрямів відбувається як у композиторській, так і виконавсько-інтерпретативній площині. Відзначимо важливість виконавського чинника у формуванні синтетичних напрямів, жанрів і форм, що виникають на межі академічної й неакадемічної музики. У вокальному мистецтві мистецький синтез відбувається завдяки поєднанню двох базових типів вокалу ХХ століття – академічного й естрадного, які можуть доповнюватися народним та старовинним. У сучасній педагогіці після розмежування й закріплення засад академічного та естрадного вокалу з'являються праці, які спрямовані на підготовку універсального співака, що володіє і академічним, і естрадним типом вокалу. Серед найважливіших робіт виділимо книги С. Рігса «Спів для зірок. Повна

програма для тренування вашого голосу» («Singing For The Stars. A Complete Program For Training Your Voice») та К. Садолін «Повна вокальна техніка» («Complete Vocal Technique»). Також відзначимо праці виконавців і педагогів Б. Вінні, Р. Едвіна, Д. Каток, Г. Холлі, Р. Флемінг-Де-Бергер, які у своїх роботах спираються на принципи академічного вокалу, поєднуючи їх з сучасною (естрадною) вокальною технікою.

Зазначено, що для представників музичних течій, що базуються на поєднанні засад академічної та неакадемічної музики і передбачають використання двох типів вокалу – академічного та естрадного, у тому числі класичного кросовера, важливо володіти універсальною вокальною технікою, яка відкриває можливості для відтворення складних та багатогранних музичних образів.

РОЗДІЛ 2

СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ У ВОКАЛЬНІЙ ЕСТРАДІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

2.1. Вокальна естрада 1930–1940-х років як синтез академічної та неакадемічної музичної традицій

Взаємодія академічної та неакадемічної музичної традиції у вокальній музиці відбувалася протягом усього ХХ століття, проте нерівномірно, що було пов'язано з тим, що в першій половині ХХ століття таке явище як естрадний тип вокалу був у процесі становлення. Оскільки повноцінна взаємодія між академічним і естрадним вокалом в художньо-естетичній площині була можлива лише після остаточного формування останнього як цілісного явища, активні процеси взаємодії та синтезу припадають на другу половину ХХ століття і продовжуються до сьогодні. Проте ми наш історичний огляд розпочнемо раніше, з 1930-х років, на період, коли йшло становлення естрадного вокалу, оскільки у процесі його становлення певну роль відігравав академічний вокал, принаймні в деяких напрямках естрадного вокального мистецтва.

На 1930-ті роки припадає пошук нових засобів виразності й формування принципів нової співацької естетики у вокальній естраді, яка стимулювала розвиток нових вокально-виконавських стилів. Розглянемо більш детально виконавські стилі вокальної естради 1930–1940-х років в Європі, в тому числі й Україні, і США, та виділимо головні з них.

Період 1930–1940-х років в Європі відзначився розквітом музичного театру, де переважно працювали співаки-академісти з хореографічною та театральною підготовкою. Серед таких артистів – Лале Андерсен, Ганка Ордонувна, Цара Леандер, Фріці Массарі, Рената Мюллер, Йоханнес Хестерс та інші. Вони були чудовими виконавцями оперети, спів яких відзначався вокалізацією, чіткістю ритміки та інтонування. Цей тип вокалу найбільш

наближений до академічного, де використовується висока співацька позиція, еталонне звукоформування відповідно до класичної школи, як поєднувалося з розмовними діалогами та танцювальними рухами. Зазначені вокалісти, а також багато інших європейських співаків і співачок, що працювали в опереті, виконували вокальні номери у фільмах, виступали на естраді, зокрема в кабаре.

Результати творчих пошуків естрадних вокалістів з академічною підготовкою зафіксовані в європейських музичних кінострічках означеного періоду. Нагадаємо, що для фільмів того часу композитори створили т. зв. «танцювальний формат» саундтреку того часу, що будувався таким чином: більша частина номеру виконувалася оркестром, а трохи більше третини залишалася для вокалу. З цих позицій проаналізуємо один із саундтреків польського композитора Генріка Варса з кінофільму Мечислава Кравіча «Шпигун у масці» (1933), що здобув великої популярності в Польщі – пісню «Кохання тобі усе пробачить» («Miłość ci wszystko wybaczy») на слова Юліана Тувіма у виконанні співачки, танцівниці та акторки Ганки Ордонувни [182]. У фільмі «Шпигун у масці» Ганка грає роль співачки Рити, а пісня «Кохання тобі усе пробачить» для неї стала візитівкою. Артистка має дзвінке сопрано, у приспівах вона демонструє легкість у володінні голосом, що засвідчує серйозну вокальну підготовку. Так, в кульмінації Ганка застосовує тверду атаку з використанням мелізматички у верхній теситурі, а кода вокального номеру завершується потужним фермато. Водночас в куплетах її спів наближається до речитативного, чим уподібнюється до акторського. Також відзначимо акторську гру Ганки Ордонувни, яка включає елементи хореографії. У створенні художнього образу за допомогою музичного, театрального, хореографічного, а також кінематографічного компонентів, все ж таки, на першому плані – вокальна майстерність співачки, яка широко користується технікою та прийомами, що були вироблені академічною вокальною школою. Таким чином, відзначаємо перший стильовий напрям естради 1930–1940-х років – академізований, що базується

на академічному типі вокалу, який, безумовно, не є чисто академічним і враховує специфіку естради, зокрема тематику творчості, музичні форми, синтетичність у створенні музичного номеру.

В 1930-х роках минулого століття дуже популярною була актриса Рената Мюллер, яка багато знімалась у знакових німецьких фільмах того часу. Якщо порівнювати її зі стриманою Царою Леандер, Р. Мюллер була дуже емоційною, харизматичною, з комічним талантом. На жаль, артистка прожила коротке життя та, можна припустити, що її творчий потенціал залишився повністю не розкритим. Р. Мюллер мала гарні вокальні дані і досить органічно вписувалась у музичних стрічках. Такою надзвичайно популярною музичною комедією стала «Віктор і Вікторія» (1933) режисера Райнхольда Шюнцеля [178], де Рената досконало зіграла роль співачки Сюзанни Лор, що за сюжетом майстерно перевтілюється у чоловічий образ. Музику до фільму написав композитор Франц Доель – фахівець у жанрі оперети, в арсеналі якого було ще 50 музичних кінострічок.

Для вокально-виконавської характеристики Р. Мюллер пропонуємо проаналізувати музичний номер з цього фільму, зокрема «Пісеньку про Іспанію», яку актриса упродовж фільму виконує двічі у різних інтерпретаціях. Відзначимо гарно поставлений співацький голос Р. Мюллер відповідно до німецької національної школи. Артистка професійно володіє колоратурним сопрано, вправно користується вокальним диханням, голос її приємної тембрації, легкий, дзвінкий, ніжний, прозорий та рухливий.

Перший варіант виконання «Пісеньки про Іспанію» має жартівливий характер, за сюжетом її несміливо виконує співачка-початківець у невеличкому розважальному закладі. На початку музичного номеру героїня з'являється на сцені під супровід оркестру з кумедними імпровізаційними танцювальними рухами, а упродовж всього виступу артистка поєднує спів з невпевненою пластикою. Щодо вокального виконання, то куплети співачка демонструє невимушено легко у верхній теситурі, зберігає кантиленне звучання у фразуваннях. У приспіві артистка застосовує мелодекламацію з

чіткою дикцією, вільно повторює останню фразу в нижній теситурі, вдаючи чоловічий голос, чим засвідчує свій широкий діапазон. Закінчується номер кульмінацією – кумедним виконанням героїнею танцювальним соло з оркестром, що розкриває її акторський талант. Другий варіант тієї ж пісеньки звучить пізніше, коли героїня вже стала відомою співачкою і виступає у великому концертному залі. Тут ми бачимо досвідчену артистку, впевнену в собі, що професійно тримається на сцені. Куплет починається з декламації в нижньому регістрі в супроводі оркестру, у приспіві поєднується мелодекламація і вокалізація, із пластики залишилися лише рухи руками. Хореографічні рухи героїні вже втілюються в професійну постановку, оскільки в програвші на сцену виходить жіночий балет, який виконує танцювально-акробатичні елементи, що перетворюють сольний виступ на яскраве шоу. На завершення пісні повторюється приспів, де Мюллер легко і якісно вокалізує у верхній і нижній теситурі, вражаючи публіку своєю досконалою вокальною технікою.

На прикладі Ренати Мюллер ми бачимо артистів 1930-х років, навчених у приватних школах-студіях, де учні отримували і вокальну підготовку суто за академічною традицією. Такі виконавці працювали в опереті, ангажувалися до участі в музичних фільмах, виступали на естраді, зокрема в кабаре, вар'єте, мюзик-холах тощо. І попри те, що естрадній артисти у фільмах та на естраді використовували окрім вокальної, акторську майстерність та демонстрували хореографічну підготовку, вони мали яскраві вокальні дані, які базувалися на академічному типі вокалу. Цей напрям в музичній естраді ми визначимо як *академізований*.

Втім, співаки з академічною вокальною школою були не єдиними на європейській естрадній сцені 1930–1940-х років. Значної популярності в цей період набуває спів, де на першому плані знаходиться не вокальне, а театральне начало. Представниками вокально-театральної естради в Європі були Едіт Піаф, Моріс Шевальє, Марлен Дітріх та ін., для яких театральний компонент був не менш значимий, ніж музичний. Цих естрадних артистів

варто називати співаками-акторами, оскільки вони у своїй творчості вокальне начало підпорядковували театральному.

Поєднання вокального та акторського компонентів у співаків могло бути різним – хтось зачаровував публіку бездоганним вокалом, хтось – майстерною акторською грою, хтось формував власну виконавську впізнаваність (індивідуальний саунд).

Особливе місце займає творчість популярної французької співачки з унікальним голосом Едіт Піаф. Харизматична виконавиця здобула визнання у жанрі «вуличної пісні», створивши сценічний образ, який ототожнювався з нею, як особистістю. Мистецтвознавиця Н. Дрожжина про співачку говорить так: «Піднявши вуличну пісню до рівня інтересів фешенебельної публіки, вона перетворила “бродячу лірику” на трагічну баладу» [36, с. 101]. Дослідниця зауважує, що «в основі виконавського стилю Піаф лежав принцип “динамічної простоти”, який передбачав прийняття людини такою, якою вона є» [36, с. 101].

Професійно вокалом Е. Піаф не займалась, звідси і власний саунд співачки – природний «брутальний» голос мецо-сопранової теситури, відкритий (ближче до «білого») та потужний за звукоподачею. Творча специфіка Е. Піаф полягала в тому, що у втіленні пісенних образів артистка переважно приділяла увагу поетичній та змістовній складовій пісні, ніж мелодичній. «До текстів пісень співачка ставилася дуже прискіпливо. “Пісня – це розповідь, – говорила вона, – публіка має в неї вірити. Для публіки я втілюю любов. У мене все має розриватися всередині та кричати – такий мій образ. Моя публіка не думає, вона як під ложечку отримує те, про що я співаю”» [36, с. 104].

Також Е. Піаф відзначилася і в кіноіндустрії, що на той час додавала і популярність, і цінний виконавський досвід. Проаналізуємо невеличкий музичний номер з кінофільму «Монмартр на Сені» (1941) режисера Жоржа Лакомба, де Е. Піаф з’являється у ролі співачки Лілі [164]. Сцена у фільмі, де героїня Е. Піаф виконує пісню, відбувається на невеличкій естраді ресторану.

В цьому розважальному закладі зібралась публіка різних суспільних прошарків: і шалені прихильники талановитої співачки, що прийшли насолодитися її виконанням, і випадкові слухачі.

Сам твір має класичну куплетно-приспівну форму. У мрійливій позі з піднятими вгору руками, зігнутими в ліктях, з кистями рук, затиснутими в кулаки, артистка розхитується у ритмі пісні. В куплетах співачка невимушено вокалізує характерним для неї відкритим звуком з драматичною інтонацією в голосі на *mf*, а приспів вирішений з контрастним включенням динаміки на *f*. Голос співачки у верхній теситурі наповнений внутрішнім емоційним напруженням, з вокальних прийомів виконавиця застосовує вібрато та глісандо, а куплетне фразування завершує *ritenuto*. Е. Піаф переважно співає на твердій атаці, її гроссовані приголосні лунають надзвичайно яскраво, і разом з вище означеними прийомами й сценічною поведінкою це створило її самобутній образ. Індивідуальну манеру та власний сформований саунд Е. Піаф ставила у своїй творчості на перше місце. Вона писала: «Ви думаєте, важко знайти молодих людей, які вміють співати? Їх тисячі. Але дайте мені особистість, артистичну індивідуальність» (цит. за [101, с. 38]). Нагадаємо, що сьогодні естрадозавство визначає індивідуальність як один із базових принципів естрадного мистецтва, в т. ч. вокальної естради.

Якщо творчість Е. Піаф 1930-х років можна розглядати як етап формування видатної естрадної співачки, то вокально-театральна діяльність Марлен Дітріх є зрілою творчістю артистки. Відмітимо її участь в одній з перших звукових кінострічок Німеччини «Блакитний ангел» (режисер – Джозеф Штернберг, 1930), де М. Дітріх грає співачку з кабаре Лолу [156]. На відміну від Е. Піаф, яка знімалася в епізоді, у М. Дітріх одна із головних ролей фільму. Стрічка знімалася одночасно двома мовами – німецькою та англійською, і, відповідно, німецька фонема у вокальних номерах звучить надзвичайно плавно, нагадуючи англійську вимову (у наведеному посиланні – англомовна версія фільму).

Базове звукоформування виконання артистки відбувається через м'яку атаку, іноді із застосуванням придихової, а це відноситься до естрадного вокалу, який в ті роки тільки формувався. Свої вокальні фразування М. Дітріх поєднує з декламаційним викладом, однак це докорінно відрізняється від вокалістів жанру оперети через іншу співацьку позицію, яку сьогодні називають мовленнєвою (за С. Рігсом).

Образ, який створила М. Дітріх у кінострічці «Блакитний ангел», є однією з ролей видатної артистки. Для М. Дітріх на першому плані завжди була драматургія твору та створення сюжетної лінії й художнього образу за допомогою виражальних засобів не лише музики (вільне фразування), а й театрального мистецтва (акторські імпровізації). Пріоритетність м'якої атаки звуку пов'язана з репертуаром співачки, яка виконувала пісні не лише німецькою, а й англійською та французькою мовами, що сформувало власну фонаційну специфіку вокалу артистки. Таким чином констатуємо, що М. Дітріх є акторкою-співачкою, а, отже, є представницею іншого – *вокально-театрального* – напряму естрадної музики 1930–1940-х років.

Слід зазначити, що театральньо-вокальний напрям не був винаходом 1930-х років, а культивувався й раніше, проте остаточно усвідомився як стиль вже в 1930-х роках, коли очевидним стало розмаїття естрадного вокалу. У період 1920–1930-х років у СРСР, в тому числі на території радянської України, відбувався бурхливий розвиток кафешантанної естради, яка виконувала переважно релаксаційну функцію та формувалася на любовно-ліричному й танцювальному репертуарі. Безліч кафе, ресторанів, танцювальних майданчиків ставали осередками так званої «непманської культури». Яскравим представником кафешантанної естради був киянин Олександр Вертинський, який розпочав свою артистичну діяльність ще у 1910-х роках. Він був не просто артистом естради, його творчість – мистецьке явище, в якому віддзеркалилась ціла епоха. Для свого часу О. Вертинський був новатором, його виступи істотно відрізнялися від

попередників: він не побоявся йти на ризик, перетворюючи виконання пісні у справжній професійний театр.

Музичний театр О. Вертинського починався з салонів, що пояснює його репертуар, який був доступний і зрозумілий для аристократичної публіки. Основна відмінність салонного театру від звичайного полягає в тому, що в ньому основний акцент робився не на фабулу й інтригу, а на чіткість і продуманість до дрібниць окремих мізансцен, пантомім, «живих картинок», що чергуються. Зрозуміло, величезну роль тут грають деталі, міміка, жест, аксесуари, костюми. Саме ці особливості створювали індивідуальність вокального театру О. Вертинського. Так, його найвідоміші і найпопулярніші твори ставали міні-виставами завдяки індивідуальній інтонації автора та його виразній пластиці. У О. Вертинського в пісні з'явився сюжет, це були пісні-новели, зворушливі і повні душевного болю, дія яких розвивалася і приходила до природного фіналу.

Якщо говорити про О. Вертинського як естрадного артиста, то на першому плані в його виконанні була театральна складова. Зазначимо, що його сценічний образ П'єро був надзвичайно вдалим, оскільки саме він дозволяв розповідати глядачам про життєві колізії максимально правдиво і щиро. Спів О. Вертинського був підпорядкований естрадній міні-виставі, а вокал – далекий від академічного, оскільки на першому плані для співака було донесення тексту пісні. На жаль, він більшість пісень виконував російською мовою, про що наприкінці життя жалкував, оскільки Київ та Україна ментально йому були більш близькими. Отже, О. Вертинський є класичним представником вокально-театрального напрямку естрадної музики першої половини ХХ століття.

Варто відзначити вплив О. Вертинського на світову естраду. Відомо, що на початку 1920-х років артист покидає СРСР та продовжує кар'єру в Європі, Америці та Китаї. Його виступи користувалися популярністю у публіки, і не лише емігрантів. Так, відома й затребувана артистка М. Дітріх певний період мала романтичні відносини з О. Вертинським. Як результат

цих стосунків у Вертинського з'явився стимул до написання нових творів, а у М. Дітріх сформувався провокаційний сценічний образ «співачки у чоловічому костюмі, який викликав обурення й водночас революцію в жіночій моді, після чого багато жінок наслідували її приклад і стали носити брюки» [174, с. 21]. Слід зазначити, що у формуванні сценічного образу обох артистів є багато спільного, оскільки на перше місце обидва ставили драматургію твору, яка звичайну пісню перетворювала в музично-літературну новелу.

О. Вертинський синтезував традиції дореволюційного салонного виконавства з театральною драматургією, що заклало базу майбутнього «театру пісні», який проіснував на радянській естраді до початку 1970-х років. «Театр пісні» ґрунтувався на змістовності твору, його ідейної складової і не обмежується розважальним компонентом. Його специфікою було створення вокальної режисури як нової якості естрадної майстерності, а в процесі написання естрадної пісні відбувалася тісна співпраця композитора, поета і виконавця. Знаковими представниками цього напрямку стали артисти, які були народжені в Україні – Марк Бернес, Леонід Утьосов, Клавдія Шульженко. М. Бернес, який був професійним драматичним актором і активно знімався у кіно, зазначав, що «співати на естраді треба не тільки голосом, але й, що, мабуть, особливо важливо, – головою, серцем і всією своєю істотою» (цит. за: [101, с. 61]).

За такими художньо-естетичними засадами працювала і уродженка Харкова Клавдія Шульженко. Про рівень майстерності і фахової підготовки артистки українська дослідниця Н. Дрожжина пише так: «На початку творчого шляху вона займалася вокалом з професором Харківської консерваторії Чемізовим. Пізніше зростанню її професійної майстерності сприяли виступи в концертах-дивертисментах і творча діяльність у складі різних професійних музичних колективів» [36, с. 114]. Більшу частину своєї творчої діяльності К. Шульженко присвятила вокальній естраді. Вона мала легкий та дзвінкий голос приємної тембрації й майстерно використовувала

свій вокальний та акторський потенціал. Музичні критики визначали, що творче кредо співачки остаточно сформувалося у період німецько-радянської війни, а саме з'явився лірико-драматичний репертуар, в якому не було «випадкових» пісень. Через вокально-виконавську майстерність будь-який пісенний матеріал вона досконало перетворювала на власну історію, що вписує К. Шульженко у низку чудових самобутніх естрадних співачок того часу.

Слухачам відомий передусім її радянський російськомовний репертуар. Проте варто нагадати, що свій творчий шлях К. Шульженко починала з виконання українських народних пісень. Зберігся запис 1930-х років пісні «Розпрягайте, хлопці, коней» [122]. Відзначимо, що виконанні співачки присутня вокально-естрадна естетика, а саме звукоформування створюється у мовленнєвій позиції, на відміну від високої, як в академічному вокалі. Вона переважно використовує м'яку атаку звуку, що дає їй можливість технічно, легко, ніби граючись, фразувати в швидкому темпі. Мелодекламаційні фрази співачка акцентує твердою атакою звуку, відзначаючи кульмінацію пісні. К. Шульженко, синтезуючи вокал та мелодекламацію, майстерно перетворює відому українську народну пісню на вокально-театралізоване дійство. Отже, попри отримання основ академічної вокальної школи, робота співачки в театрі та на естраді змінила акценти в її виконавській діяльності, і на перший план вийшла декламаційна, а не вокальна складова. Саме тому творчість К. Шульженко треба розглядати в контексті вокально-театрального напряму естрадної музики.

Музика США цього періоду, як і європейська, також мала танцювальний напрям розважальної естради, однак розвивалася іншим шляхом. Окрім класичного американського мюзиклу, який активно розвивається з 1920–1930-х роках, актуальними стаються нові жанри афро-американської музики – блюз і джаз. Поява блюзу і джазу внесла суттєві зміни у звучання естрадної музики, в тому числі й вокальної.

Академічний вокал вплинув на вокальну сторону мюзиклу через історичне підґрунтя, а саме масову еміграцію італійців до США на початку XIX століття. Представники італійського бельканто почали виконувати твори легких, естрадних жанрів, що і сформувало американський *мюзикловий тип вокалу* (або вокальну естетику в мюзиклі). Слід зауважити, що завдяки раннім мюзиклам в Америці і сьогодні академічний вокал є популярним на рівні із сучасним. У 1920–1930-х роках американські композитори Дж. Керн, Дж. Гершвін, К. Портер «американізували» мюзикл, зокрема додали елементи регтайму і джазу, вокальні партії у мюзиклах також набули специфічного американського звучання.

У 1920–1930-ті роки відбувалось становлення класичного *блюзу*, або як його ще називали міський блюз, що виник на основі африканських музичних традицій на півдні Сполучених Штатів Америки. Надзвичайно поширюється використання дванадцятитактових блюзів. Серед блюзових виконавців користувалися популярністю Ма Рейні, Бессі Сміт, Мемі Сміт, Біллі Холідей, Роберт Джонсон, Біг Біллі Брунзі та ін.

На період 1930–1940-х років припадає пік творчої діяльності Біллі Холідей, якій вдалося створити свій голосовий саунд у напрямі блюз і вперше стала застосовувати вокальний прийом, який за типологією К. Садолін зараз називають «крек». Співачка не мала музичної освіти, не володіла потужним звуком та великим діапазоном голосу, але її виконання було наповнене чуттєвістю, ніжністю, драматизмом й експресією. Б. Холідей співала в нічних клубах, в одному з яких її помітив продюсер Джон Хеммонд і познайомив з Бенні Гудменом. Так вона стала солісткою колективу Б. Гудмена, а з часом була запрошена до біг-бенду Каунта Бейсі.

Традиційно популярність артистам додавала участь у голлівудських кінострічках, не обійшло це і Б. Холідей. Співачка взяла участь у музичній ліричній комедії режисера Артура Любіна «Новий Орлеан» (1947) [140]. Сам сюжет стрічки – історія кохання власника казино (Артуро де Кордова) та оперної співачки (Дороті Патрік) з аристократичних кіл на тлі зародження

блюзу в Новому Орлеані. Б. Холідей зіграла епізодичну роль покоївки Енді, яка у вільний час співає в оркестрі, де у неї склалися романтичні стосунки з музикантом, в ролі якого знявся відомий джазовий музикант Луї Армстронг.

Розглянемо виконання Б. Холідей у сцені з фільму, де героїня з оркестром виконує блюз «Новий Орлеан». Після невеличкого оркестрового вступу солістка чуттєво і м'яко будує фразування з широким та вільним відчуттям музичного часу. Ця виконавська особливість Б. Холідей робить її вокал більш емоційним, вносить в нього більше драматизму, а дана оповідальна природа і створює блюзовий настрій. Співачка має приємний, проникливий голос інструментальної тембрації, звук формує у мовленнєвій позиції, на завершенні фразувань використовує легке вібрато. У фіналі твору оркестрове *ritenuto* з гучним фермато підводить ризику музичного номеру. На жаль, це єдиний фільм, що зафіксував чудову співачку з її самобутньою манерою виконання для прихильників блюзу. З 1930-х років даний напрям почав поступатися місцем свінгу, а вокально-виконавська естетика синтезувалася з іншими, створюючи нові музичні напрями.

В Америці з'являються й два інших вокальні естрадні стилі. Одним з них став *крунерський спів*. Співаки-крунери органічно поєднували прийоми академічної співацької школи (вібрато, філірування, глісандо) з вкрапленням декламаційних фраз, тобто акторським співом. Через звукопідсилювальну апаратуру їх виконання було тихим і проникливим й отримало назву «крунінг» (муркотіння), що характеризується «м'якою» манерою співу та використанням освінгованої ритміки. Специфічними особливостями крунерської вокальної естетики є невимушене звуковидобування, оповідне та елегантне подання музичного матеріалу, імітація розмови в паузах між куплетами. В репертуарі більшості крунерів важливе місце посідали джазові стандарти, лірико-романтичні балади, мелодії з мюзиклів і кінофільмів, салонно-танцювальна, свінгова і фоновіа музика. Поєднання академічного співу з акторським було не єдиною специфікою крунерського співу, адже він увібрав багато різних елементів – традиції блюзу і гавайської музики,

бродвейських мюзиклів та класичного бельканто. Популярність крунерів тривала з кінця 1920-х і до кінця 1970-х років.

Засновником крунерської манери співу вважається естрадний співак та актор Бінг Кросбі – учасник «The Rhythm Boys» та вокального тріо оркестру Пола Уайтмена. Саме з цим оркестром він знявся у фільмі «Король джазу» (1930), режисер Джон Андерсон), знятим у жанрі ревю, що передбачало поєднання музичних різножанрових номерів, розрахованих на широку аудиторію. Б. Кросбі мав теплий голос баритональної тембрації. Його відкритість, простодушна чарівність і щирість приваблювали слухачів усіх вікових категорій. Вокальна виконавська манера Б. Кросбі створила крунерський стандарт американської музичної естради епохи свінгу і породила велику кількість послідовників, серед яких Френк Сінатра, Нет Кінг Коул, Енді Вільямс, Тоні Беннетт та ін.

Популярні в цей період артисти Б. Кросбі як представник крунерської манери співу і джазовий трубач та співак Луї Армстронг плідно працювали разом. Згадаємо дуетне виконання ними твору Спенсера Вільямса «Basin Street Blues» [180] (виконання твору у наведеному прикладі відноситься до більш пізнього періоду), що є відомим джазовим стандартом. В супроводі оркестру Л. Армстронг грає соло на трубі, потім по черзі артисти виступають у ролі оповідачів, де один починає розповідь, інший доповнює, таким чином створюючи цікавий діалог за респонсорним принципом. Л. Армстронг формує звук через тверду атаку та використовує прийом гроул, що імітує звучання труби, місцями на завершенні фраз переходить на вібрато. Б. Кросбі створює творчий конфлікт своєю м'якою звукоподачею, де невимушеною манерою виконання фрази будує легко, перетікаючи від мелодекламації до вокалізації і навпаки. Цей дует демонструє гармонічне поєднання двох популярних вокальних стилів того часу – крунінгу з джазом.

Звісно, досить важливе значення для розвитку естрадного вокалу відіграв джаз, передусім його напрям *скет* (scat). Засновником скету вважається вищезгаданий джазовий трубач та співак Л. Армстронг.

Особливістю скет-вокалу є його інструменталізація, а саме імітація голосом звучання духових інструментів. Прообразом вокалу Л. Армстронга стали прийоми гри на трубі, які були відтворені голосом (за системою К. Садолін – субтон, гроул).

Творчість відомого джазового музиканта припала на епоху свінгу. Тож проаналізуємо один оригінальний виступ Армстронга в супроводі оркестру, де артист виконує твір Гаррі Акста на слова Сема М. Льюїса «Dinah» (1933) [138]. Виступ починається з того, що Л. Армстронг сам представляє композицію, яку буде виконувати з оркестром. Хочемо звернути увагу на нетрадиційну поведінку артиста, який під час довгого оркестрового вступу виконує пластичні рухи у темпоритмі, диригуючи трубою. В невеликому творі (куплет і приспів) Л. Армстронг демонструє «хриплу» тембрацію свого голосу, при цьому він чудово володіє вокальною технікою та акторською майстерністю. На початку куплету співак застосовує прийом глісандо у верхній регістр, а закінчує куплет низхідним глісандо в низькій теситурі, де використовує прийом гроул. Через чітку дикцію, розкуту ритмічність він легко освінговує фразування в швидкому темпі. Після вокалу звучить програш, в якому виконує соло трубач оркестру, а Луї Армстронг в цей час вільно рухається по сцені, вигукуючи окремі репліки за респонсорним принципом. На завершенні твору Л. Армстронг виконує соло на трубі, підводячи коду на фермато.

Щодо скету, то у період 1930-х років він лише набирає популярності, тому його засновник Л. Армстронгом у цей час використовує його елементи (прийом гроул), як було показано вище. Саме в цей час активно розвивається творчість оркестрів та бендів, для яких створюється чимало інструментальних творів, які стануть музичним матеріалом для скет-вокалу на наступні десятиліття. Таким твором стала «Air Mail Special» написана провідним джазовим музикантом того часу Б. Гудменом, яку віртуозно виконала Е. Фіцджеральд на джазовому фестивалі в Ньюпортері у 1957 році.

Означений період творчості Е. Фіцджеральд також викликає дослідницький інтерес, зокрема аналіз становлення виконавської майстерності артистки, яка на той час плідно працювала з біг-бендами у танцювальному напрямі, для якого була характерна свінгова ритміка, що створило окремий тип виконання, в тому числі й вокального. названий *свінгуванням*. Чік Вебб – джазовий барабанщик і керівник оркестру – запросив Е. Фіцджеральд як солістку на виступи в гарлемському танц-холі «Савой». Для вокально-виконавського аналізу візьмемо твір «Ритм і романс» (1935) [183], записаний співачкою з цим колективом.

Як ми зазначали раніше, твір має форму, де більшу частину якого виконує оркестр. Вступ починається з основної теми під супровід ритм секції, де по черзі вступають труба і саксофон, що нагадує діалог двох інструментів, потім вступає солістка. Зазначимо, що голос Е. Фіцджеральд відрізняється від більш пізнього періоду її творчості. У виконанні 1935 року він є чистим (базовим) сопрано, гнучким, приємної м'якої тембрації. Можемо зауважити, що співачка має гарне відчуття ритму й інтонацію, вміло користується відповідним діапазоном у дві октави. Легко вокалізуючи, Е. Фіцджеральд освінговує фразування, не застосовуючи ще прийоми скет-вокалу, які були характерні для її більш пізньої творчості. Співачка виконує два куплети твору, після чого звучить програш, основна тема першої частини останнього куплету, який в унісон грають труба з саксофоном, другу частину куплету виконує солістка, завершує твір оркестрова кода. Аналіз даного твору розкриває нам етапи формування вокальної майстерності Е. Фіцджеральд у 1930-х роках, яке розпочалося легким освінговуванням у сопрановій теситурі.

Розвиток естрадного вокалу в США мав відмінності від європейського, передусім через специфічні риси джазової музики, а також завдяки особливості розвитку американської музики, що поєднувала традиції різних культур. Мюзикл, блюз, крунерський спів, свінгування і скет оновили саунд

естрадної вокальної музики, заклавши підґрунтя її стильових трансформацій та синтезів в другій половині ХХ століття.

Отже, становлення естрадного вокалу припадає на 1930–1940-і роки, коли було сформовано основні його різновиди. Академічний тип вокалу був широко вживаний артистами оперети, які виступали в кабаре і знімалися в музичних фільмах. Академічний вокал у творчості естрадних виконавців зазнав деяких трансформацій відповідно до специфіки репертуару та виконавських умов, які передбачали не класичних вокалістів, а артистів синтетичного типу. Формування другого різновиду естрадного вокалу було пов'язано з театральною естрадою та творчістю артистів, для яких пріоритетним стало театральне, а не музичне начало. Академізований та вокально-театральний різновиди естрадного співу були характерні для європейської, в тому числі української естради. В США у 1930–1940-х роках формуються інші естрадно-вокальні різновиди – мюзикловий, блюзовий, крунерський, свінговий та джазовий, в останньому важливу роль відігравав скет як вокальна імпровізація інструментального типу. Усі естрадні вокальні різновиди лягли в основу сучасного естрадного вокалу, для якого важливими є і вокальна, і театральна складові, а також поєднання традицій європейської та американської музики.

Якщо говорити про взаємодію академічної та неакадемічної музики у вокальному напрямі, то зазначимо, що, як вже було сказано на початку цього підрозділу, в класичному розумінні ми про неї не можемо говорити, оскільки відбувається формування естрадного вокалу, який є одним з провідних у світі напрямів неакадемічної музики. Однак варто зазначити, що цей тип вокалу вже є за своєю природою синтетичним, як саме естрадне мистецтво. Естрадний спів є синтезом академічного вокалу, що йде від оперети, акторського співу, що є різновидом побутового музикування, фольклорної традиції неєвропейських народів (блюз) та створеного на її основі нових стилів, що культивувалися в США (крунерський спів, свінгування, джазовий скет). Однак, попри розмаїття витоків, у другій половині ХХ століття

відбулося поєднання різних традицій в єдиний естетичний та виконавсько-технологічний конгломерат, який ми сьогодні називаємо естрадним вокалом і який є одним з найпопулярніших у світі видів, що репрезентує неакадемічну музичну традицію. В наступний період, коли естрадний спів остаточно оформився, розпочинається процес взаємодії естрадного і академічного вокалу, що призвело до появи нових течій, напрямів, стилів і жанрів неакадемічної музики.

2.2. Мистецькі форми синтезу класичної та естрадної музики у світовій практиці у 1950–1980-х роках

Друга половина ХХ століття відзначається змінами в музичній культурі, що відбилося і на музичному мистецтві. В цей період відбувається активний пошук нових форм, що призвели до утворення нових стилів, напрямів, течій, які виникають на межі академічної та неакадемічної музичної традицій.

Серед цікавих творчих експериментів цього періоду можна назвати гурт «Les Swingele Singers», який з'явився у 1962 році і в перекладі з французької означає «Спів в стилі Swingle». Засновник і керівник колективу Уорд Свінгл (Ward Swingele), прізвище якого стало однією із складових в його назві, після закінчення консерваторії у 1956 році переїздить з Америки до Франції. Він працює концертмейстером в балетному ансамблі, співає в різних вокальних ансамблях і мріє створити свій колектив. Створений гурт складався з восьми вокалістів: два тенори (Уорд Свінгл і Клод Жермен), два басы (Жан-Клод Бріоден і Жан Кюссак), дві сопрано (Крістіан Легран і Жанет Бокомон), дві контральто (Анн Жермен і Клодін Мьон'є). Окрім вокалістів, колектив мав й інструменталістів: партію контрабасу виконував Гі Петерсен, барабанів – Даніель Юмер. В цьому складі «Les Swingele Singers» проіснував до 1973 року. Цей період творчості ансамблю умовно називають французьким. Всі учасники гурту мали консерваторську освіту і були

обдарованими класичними виконавцями. Особливо виділялась вокальними даними Крістіан Легран, сестра майбутнього відомого композитора Мішеля Леграна. Вона виконувала багато сольних партій в ансамблі, завдяки тембрації її унікального голосу ансамбль отримав надзвичайний успіх.

Спочатку гурт «Les Swingele Singers» створювався для французької естради і професійно працював з Едіт Піаф та Шарлем Азнавуром. У. Свінгл був не лише засновником ансамблю, але й створював всі їх оригінальні аранжування. Пізніше в нього з'являється ідея виконувати вокальним ансамблем інструментальну музику. Для вдосконалення навичок читки з аркуша й розвитку вокальних здібностей керівник пропонує співати прелюдії і фуґи з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Оскільки учасники октету захоплювались джазом, під час виконання цієї музики вони вирішили поекспериментувати з фразуванням й використали ряд джазових прийомів. Твори Й. С. Баха звучала без жодної зміни в нотному тексті, музиканти не застосовували імпровізацію, трансформувалися лише темп або тональність. Бахівська музика звучала в свінговій манері, з використанням скета, імітуючи голосом музичні інструменти, переважно духові. Щоб підкреслити ритмічну складову, «Les Swingele Singers» запросили до складу колективу барабанщика і контрабасиста. Це було нове, особливе звучання, яке створило власний унікальний стиль вокального колективу і поступово привернуло увагу музичної спільноти до творчості гурту.

В 1963 році компанія «Philips» пропонує октету записати платівку. Так виходить їх перший альбом, що повністю складався з творів Й. С. Баха під назвою «Jazz Sebastian Bach», який зробив гурт всесвітньовідомим і за який він отримав свою першу премію Греммі в номінації «Кращий новий артист». Т. Самая у своєму дослідженні на адресу гурту зазначає: «Ця унікальна робота багато в чому продемонструвала сутність побудови джазової вокальної стилістики, коли без зміни авторського тексту виконавці своєю майстерністю перенесли музику в іншу епоху. Така трансформація виявилася

цілком виправданою і досконалою, а їх альбом і сьогодні входить в сотню кращих альбомів світу» [101, с. 129].

Вихід дебютного альбому викликав серйозний резонанс в музичному світі. Він отримав схвальні відгуки від таких відомих джазових метрів як Е. Фіцджеральд, Д. Гіллеспі. Але були й критичні відгуки, зокрема консерватори звинувачували ансамбль у маргіналізації класичної музики. Однак, не зважаючи на це, альбом майже два роки протримався на перших позиціях чартів та хіт-парадів.

У 1964 році вийшов другий альбом «Going Baroque» («В стилі бароко»), репертуар якого був розширений: до музики Й. С. Баха додали твори Г. Генделя, А. Вівальді та ін. Наступного 1965 року виходить третій альбом «Swinging Mozart» («Свінгуючий Моцарт»). Цей творчий доробок також був відзначений премією Греммі, але вже в номінації «Краще хорове виконання». Все це природно резонувало з цікавим новаторським часом 1960-х років.

Синтез академічної традиції і джазової ритміки отримав велику кількість прихильників, відповідно колектив набрав популярності, і за право працювати з «The Swingele Singers» змагаються провідні виконавці та композитори. Так, в 1968 році італійський композитор Лучано Беріо (Luciano Berio) написав твір «Simfonia» для оркестру, восьми голосів, органу, клавесину і фортепіано, який було виконано гуртом «The Swingele Singers» та Нью-Йоркським філармонічним оркестром. Зазначимо, що «Simfonia» Л. Беріо заклала початок постмодернізму, полістилістиці та колажній техніці в музичному мистецтві. Також композитор спеціально для гурту у 1974 році пише сюїту «А-Ронне» («A-Ronne»), у 1996 році – оперу «Ніщо» («Nothing»). Успішна співпраця композитором та гурту тривала майже сорок років.

За десятирічний період існування першого складу «Les Swingele Singers» гурт випустив дванадцять альбомів із записами різних композиторів класиків і отримав п'ять премій Греммі. Після того, як ансамбль у 1973 році припинив свою діяльність, У. Свінгл переїхав до Англії, де за аналогією

створив новий гурт. Так розпочалася діяльність гурту з новим складом, який змінював в свою назву – «Les Swingele Singers» у 1960-х роках, в 1970-х – «Swingele II», у 1980-х – «New Swingele Singers», з 1990-х й дотепер – «The Swingele Singers». У доробку колективу на сьогодні нараховується понад 1000 музичних творів. Від початку створення гурту змінилось чотири покоління, але їх синтезований стиль та звучання голосів залишаються незмінними, хіба що британський склад повністю відмовились від ритм-групи і виконують твори а cappella.

Унікальність вокального октету в тому, що прихильники джазу вважають його джазовим, однак до жодної джазової енциклопедії він не увійшов, оскільки репертуар гурту виключно класичний. Сьогодні гурт «The Swingele Singers» веде активну концертну та студійну діяльність саме через вдало вибрану концепцію поєднання класики й сучасності. Такий синтез академічної традиції та естрадного виконавства, до якого відноситься прийом свінгування, видався надзвичайно успішним, а колектив у його різних складах і з різними назвами отримав статус світових зірок музичного мистецтва.

В 1960-х роках спостерігається тенденція до активізації обмінних процесів у сфері музичної стилістики між оперно-симфонічною традицією і рок-музикою. В результаті синтезу рок-музики з оперою утворився жанр рок-опери, який став швидко дуже популярним і зайняв особливе місце у сучасній музиці. Сам термін, як і жанр рок-опери, виник в Англії. Це музично-сценічні антрепризні постановки, де арії стилістично відносяться до рок-музики, а поряд із солістами можуть знаходитись музиканти.

Західні рок-гурти записують свої пісні таким чином, де роковий саунд та електроніка поєднані з симфонічним оркестром і класичними прийомами композиції. Такого роду синтез став для деяких рок-гуртів невід'ємною частиною їх індивідуального звучання. Принципи та прийоми класичної музики були втілені у творчості таких колективів, як «The Beatles», «ELP», «Procol Harum», «Pink Floyd», «Queen» та ін. Пізніше, навіть такі популярні

рок-гурти, як «Metallica», «Scorpions», з великим успіхом виступали з симфонічними оркестрами, спонукаючи інших музикантів до змішування стилів.

Феноменальним явищем в 1960-х роках стала творчість популярного британського гурту «The Beatles», які створили нову рок-н-рольну течію, надзвичайно популярну серед молоді. До основного складу гурту увійшли Джон Леннон, Пол Маккартні, Джордж Харісон та Рінго Старр. Вважається, що на легкість входження пісень «ліверпульської четвірки» та величезний інтерес з боку публіки вплинув Джордж Мартін – британський музикант, аранжувальник, композитор, диригент. Окрім того, що Дж. Мартін досконало орієнтувався в класиці і був обізнаним у джазі, ще він був відомий своїми новаторськими розробками, зокрема поєднанням різних музичних стилів в аранжуваннях або експериментами під час звукозапису. Саме Дж. Мартіну з його музичним досвідом та сміливістю до експериментування вдалося зі звичайного «клубного» гурту талановитих виконавців створити всесвітньо відомий «The Beatles». Дж. Мартін підтримував творчі ідеї музикантів: з їх демо-версій, які вони приносили для прослуховування, після його аранжування виходили хіти. Коли гурт став суто студійним, Дж. Мартін прописував соло клавішних деяких треків («In My Life»). Саме він визначав ключові моменти як для сприйняття композицій, так і майбутніх альбомів гурту. Так, в альбомі «Оркестр одиноких сердець сержанта Пеппера» (1967) музиканти експериментували зі звуками, музичними формами та ідеями.

В своєму виконанні «The Beatles» поєднували здобутки класичної музики і естрадного виконавства, збагативши останню досягненнями професійної музичної композиції та гармонії. Їх ліричні композиції відрізнялись чітким ритмічним малюнком і новаторським аранжуванням. Цю особливість музики гурту особливо підкреслено в альбомі «Beatles Go Baroque» (1993), записаний камерним оркестром Пітера Брайнера «Peter Breiner Chamber Orchestra», де бітлівські хіти було одягнуто в барокові шати через стилізацію стилів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та А. Вівальді. За

досягнення в історії світової музики, гурт «The Beatles» отримав десять нагород Греммі, займав перше місце у списку п'ятдесяти найвидатніших виконавців, був нагородженим премією Оскар за музику до фільму «Let It Be» та має зірку на голлівудській Алеї слави.

Тенденція до поглиблення форм синтезу наприкінці ХХ століття привела до виникнення нових жанрових сплавів, які не піддаються суворій класифікації, як, наприклад, результати спільної творчості рок-музикантів та оперних співаків. Практика демонструє тенденцію до посилення обмінних процесів у сфері музичної стилістики між оперно-симфонічною традицією та рок-музикою. Наприклад, відомий колектив «Electric Light Orchestra» продемонстрував прийоми композиції, властиві класичній музиці, використовуючи в своїх творах симфонічний акомпанемент.

У 1940–1960-ті роки активно розвивається жанр мюзиклу. В цей період з'являються мюзикли К. Портера «Цілуй мене, Кет!» (1948), Ф. Лоу «Моя чарівна леді» (1956), Л. Бернстайна «Вестсайдська історія» (1957), Дж. Гермена «Хелло, Доллі!» (1964), Дж. Бока «Скрипаль на даху» (1964), М. Лі «Людина з Ламанчі» (1965) та ін. Багато пісень з цих мюзиклів стали музичною класикою. Популярність цього жанру, який синтезував естрадне мистецтво, класику, драматичний театр і хореографію, зумовлена видовищністю, тематичним розмаїттям та режисерською свободою втілення, широким вибором засобів акторської виразності. Але наприкінці 1960-х років мюзикл переживав кризу, що спричинило шалений розвиток поп-музики і рок-опери. Цьому передувала ціла низка творчих експериментів зі злиття різних стилів у музичній творчості, як-то поєднання елементів класики та джазу в творчості Джорджа Гершвіна (опера «Поргі і Бесс», 1934), а пошуки митців призвели до синтезу рок-звучання та академічної музики в творчості Ендрю Ллойда Веббера (мюзикл «Привид опери», 1986).

Відомий американський композитор Джордж Гершвін ще у 1920-х роках написав «Рапсодію у блакитних тонах», надаючи блюзу серйозного значення та вводячи його в академічну сферу. Створюючи оперу «Поргі і

Бесс» (1935), він поєднує арію, речитатив, народні пісні та елементи мюзиклу з регтаймом, фокстротом, спірічуелс та госпел, синкопованими ритмами і блюзовою гармонією. Опера є цікавою і сьогодні та з успіхом йде як в театрах, де ставлять мюзикли, так і в оперних театрах. Багато номерів цієї опери стали популярними джазовими стандартами («I Loves You», «I Got Plenty o Nuttin», «Summertime»), які взяли до свого репертуару світові джазові виконавці – Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Майлз Девіс та багато інших.

Британський композитор Е. Ллойд Веббер народився у творчій родині, що стимулювало його почати писати музику з раннього дитинства. Майбутній композитор отримав класичну освіту, а реалізував себе завдяки мюзиклам, які стали популярними і з великим успіхом йдуть досі на театральних майданчиках багатьох країн.

Перший свій мюзикл Е. Ллойд Веббер створив у співавторстві з Тімом Райсом. Це була музична вистава «Такі, як ми» (1965), але не мала значного успіху. Наступною їх сумісною роботою був мюзикл «Йосип і його дивовижний різнобарвний плащ снів» (1968), який викликав зацікавленість у критиків. Яскравою подією у мистецтві ХХ століття стала рок-опера «Ісус Христос – суперзірка» (1970). Цей твір після довгих суперечок було визнано вдалим поєднанням класики і року. Запорукою успіху були прекрасні мелодії, оригінальні аранжування та кращі виконавці вокальних партій (наприклад, соліст рок-гурту «Deep Purple» – Іен Гіллан). Завершився творчий союз з Т. Райсом створенням мюзиклу «Евіта» (1976), присвячений першій леді Аргентини Евіті Перон.

Новаторський підхід продовжився Е. Ллойдом Веббером у мюзиклі «Кішки» (1981), написаний на лібрето Томаса Еліота. Серед запрошених професійних вокалістів, балету і акторів, була молода співачка і танцівниця Сара Брайтман, яка своїм творчим кредо обрала синтез академічної традиції та сучасної вокальної техніки. Незважаючи на академічну складову, мюзикли Е. Ллойда Веббера отримали велике визнання, їх постановки відбулись в

Європі й були екранізовані. Головну роль в екранізації фільму-мюзиклу «Евіта» зіграла популярна американська співачка Мадонна. Деякі вокальні номери з мюзиклів Е. Ллойда Веббера стали популярними хітами: «I Don't Know How to Love Him» з мюзиклу «Ісус Христос – суперзірка», «Don't Cry for Me Argentina» з мюзиклу «Евіта», «Memory» з мюзиклу «Кішки», «The Music of the Night» з мюзиклу «Привид опери». За свою творчість композитор відзначений багатьма престижними нагородами – Оскар, Греммі, Tony Award.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття все більш поширеною практикою стає популяризації класичних творів на естраді, оскільки академічні музиканти прагнуть до розширення меж академічної музики. Так, наприкінці 1980-х років лідер гурту «Queen» Фредді Мерк'юрі та оперна примадонна Монсеррат Кабальє спільно виконали композицію «Barcelona», яка стала яскравим прикладом злиття академічного та рок-вокалу.

Відомого італійського оперного співака Лучано Паваротті критика визнала одним із найвидатніших оперних тенорів ХХ століття. Проте його творчість не була пов'язана лише з оперним мистецтвом: співак виконував не лише оперні арії, а й популярні пісні, мав успіх не тільки в опері, але й на концертній естраді. Окремою яскравою сторінкою в творчості Л. Паваротті стали його концертні проекти, які були популярними в кінці ХХ століття. Завдяки цим проектам оперному співакові вдалося привернути увагу до класичних творів, надавши їм нового звучання та поєднавши із сучасними вокальними практиками. Слід зазначити, що проекти Л. Паваротті вже можна розглядати як перші зразки класичного кросовера.

В 1990 році у Римі для виконання арії «Nessun Dorma» з опери Джакомо Пуччіні «Турандот» у фіналі чемпіонату світу з футболу Лучано Паваротті запросив відомих оперних тенорів Пласідо Домінго і Хосе Карераса. Так відбулась прем'єра майбутнього проекту «Три тенори». Слід зазначити, що співаки до того разом ніколи не співали. В цьому виконанні арія стала популярним хітом і була визнана темою чемпіонату світу з

футболу в Італії, а продаж цього запису перевищив усі інші твори академічного напрямку. Дізнавшись про надприбутки студій звукозапису від продажу їх дисків, співаки вирішили комерціалізувати свою ідею.

Співпраця виявилась настільки успішною, що в подальшому в рамках проєкту «Три тенори» виступали й у наступних чемпіонатах світу з футболу в Лос-Анджелесі (1994), Парижі (1998) і Йокогамі (2002). З ініціативи Л. Паваротті артисти провели ряд благодійних концертів. Ця акція була спрямована на збір коштів для лікування колеги Х. Карераса і для організацій, які допомагають онкохворим. Л. Паваротті був відзначений багатьма нагородами, в тому числі за благодійну діяльність від «Червоного хреста».

Проєкт «Три тенори» брав участь у світових стадіонних турне, виконуючи в концертній програмі як оперні арії, так і арії з мюзиклів та популярні мелодії. Л. Паваротті своїм проєктом здійснив революцію в музичному мистецтві, виконуючи на широку аудиторію класичні твори, виконання яких до того було обмежено лише оперним театром. Прихильники традиційної класики критикували співака за його експерименти з серйозною музикою, вважаючи, що він перетворив її на розважальну. Існував навіть вислів, що оперу згубили три людини, і всі три – тенори. Не зважаючи на це, проєкт «Три тенори» з шаленим успіхом проіснував 15 років.

Л. Паваротті не боявся в своїй творчості експериментувати з легким жанром і, маючи дружні стосунки з багатьма поп і рок-артистами, вирішив запросити їх в проєкт «Паваротті і друзі», який з не меншим успіхом, ніж «Три тенори», проіснував з 1992 по 2005 рік. Цей експеримент став сенсацією в популярній музиці. В проєкті взяли участь відомі естрадні артисти, які разом з оперним співаком виконували свої популярні хіти. Лучано Паваротті та популярна американська актриса і співачка Лайза Мінеллі виконали разом хіт «Нью-Йорк, Нью-Йорк», в дуеті з Елтоном Джоном прозвучав хіт «Живи як кінь». В рамках цього проєкту прозвучали

дуети з такими виконавцями, як Стінг, Селін Діон, Брайан Адамс, Мерайя Кері, Ерік Клептон, Джеймс Браун, Андреа Бочеллі та багато інших.

У першому розділі ми наводили як приклад дуетне виконання Лучано Паваротті і Джеймса Брауна твору «It's A Man's Man's Man's World» [145]. Це був цікавий творчий експеримент, де було використано одночасне звучання двох типів вокалу – блюзового у Дж. Брауна і академічного у Л. Паваротті. Звукоформування Дж. Брауна знаходиться у мовленнєвій позиції, що надає можливості використовувати прийом «реттл» (за класифікацією К. Садолін). У сольних фрагментах партії Дж. Брауна спостерігається метро-ритмічний конфлікт статичного ритму супроводу оркестру з динамічним у фразуваннях блюзмена, що формує відчуття драйву. Л. Паваротті співає кантилену, формуючи звук у високій (академічній) позиції та чітко притримуючись ритмічної пульсації. На цьому прикладі можна згадати актуальність праці К. Садолін «Повна вокальна техніка», де вона, аналізуючи стан сучасного вокального виконавства, пропонує розділяти класичних вокалістів (академічна школа) та ритмічних співаків (естрадна школа).

Альбоми концертних записів проєкту «Паваротті і друзі» розходились великими тиражами. Благодійні акції приносили надзвичайні прибутки, співаки частину грошових коштів з концертів перераховувались на благодійність. За цей проєкт Л. Паваротті у 1998 році отримав премію «Легенда Греммі», якою нагороджували всього 15 разів з моменту заснування, з 1990 року.

Отже, можна сказати, що Л. Паваротті увійшов у світове вокальне мистецтво не тільки як один з кращих оперних співаків, але й виконавець, що зумів змінити світ класичної музики. Творча діяльність його новаторських проєктів «Три тенори» і «Паваротті і друзі» вплинула на подальший розвиток актуального та перспективного напрямку, що базувався на взаємодії академічної та неакадемічної вокальної музики, тим самим заклавши підвалини класичного кросовера.

Звуковий кінематограф, що розвивався паралельно з радіомовленням, створив нові можливості для популяризації класичної музики. Музика стала невід'ємною частиною кіномистецтва, найважливішим компонентом у системі його художньо-виражальних засобів, оскільки за допомогою музики створюється атмосфера дії, передаються характерні риси того середовища, в якому живуть та діють герої фільму. Музика також може входити в структуру фільму як лейтмотив, служачи характеристикою певного персонажа або явища. У якості доказу наведемо приклади, це спеціально записані саунд-треки, уже згаданими нами колективом «Les Swingele Singers», до фільму М. Хуцієва «Липневий дощ» (1967) та арія інопланетної Діви у фільмі «П'ятий елемент» Л. Бессона (1997), де був використаний фрагмент «Il dolce suono» зі сцени божевілья Лючії з опери Г. Доницетті «Лючія ді Ляммермур».

Приклади такого синтезу були не поодинокі на Заході. Так, активним популяризатором академічної музики в 1940–1950-ті роки був американський співак та актор Маріо Ланца. Він мав академічну вокальну підготовку й активно знімався в кіно з оперним репертуаром та естрадними композиціями («Granada», «Be My Love», «Because You're Mine» та ін.), що зробило його одним із найуспішніших артистів США.

Як оперний співак М. Ланца дебютував у 1942 році у ролі Фентона в опері Отто Ніколаї «Віндзорські пустунки». Його оперна кар'єра була припинена унаслідок Другої світової війни, у 1948 році вирішив її продовжити та виконав партію Пінкертона в опері Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Але подальша творчість співака була пов'язана передусім з кіномистецтвом. Дебютні фільми за участю М. Ланца «Нічний поцілунок» (1949) та «Гост за Новий Орлеан» (1959) мали комерційний успіх. У біографічному фільмі «Великий Карузо» (1951) співак зіграв роль свого кумира – тенора Енріко Карузо. Після успіху цього фільму М. Ланца почали називати новим Карузо. Під впливом цього фільму опинилися майбутні оперні співаки Пласідо Домінго, Хосе Каррерас, Лучано Паваротті. Окрім

роботи в кіно, М. Ланца багато гастролював з концертними турами по США, Канаді, Мексиці, Бельгії, Великобританії, Нідерландам, Німеччині, Франції.

М. Ланца був джерелом натхнення не тільки для оперних виконавців. Відомий естрадний співак Елвіс Преслі після смерті артиста записав в перекладі англійською мовою пісню «O sole mio», яку виконував М. Ланца. Пісня у новому звучанні набула неабиякої популярності. За ініціативи П. Домінго було знято документальний фільм «Маріо Ланца: американський Карузо» (1983), який було номіновано на премію Еммі. Про життя М. Ланца Чарльз Мессіна поставив мюзикл «Будь моїм коханням: історія Маріо Ланца» (2007). Отже, сміливі творчі експерименти поєднання класики з естрадою М. Ланца збагатили творчість артиста.

Наша робота передбачає зосередження на вокальній музиці, однак для повноти викладу ми не можемо обійти увагою й численні зразки взаємодії академічної музики з неакадемічною в інструментальній сфері. У контексті нових мистецьких форм другої половини ХХ століття цікавою є постать відомої британської скрипальки Ванесси Мей. Свої перші концерти вона стала давати ще з раннього дитинства, уже в десять років скрипалька дебютувала на міжнародній арені, беручи участь у музичному фестивалі в Німеччині, де відбувся її перший концерт з Лондонським симфонічним оркестром. Як наймолодша виконавиця світової класики В. Мей потрапила до Книги рекордів Гіннеса.

Численні концертні тури і виступи по телебаченню зробили В. Мей відомою не лише на батьківщині, а й за її межами. Скрипалька успішно записала два музичні альбоми, присвячені німецькій і китайській класиці: «The Classical Album 1» (1996) і «China Girl – The Classical Album 2» (1997). Рейтинг її першого поп-альбому «The Violin Player» (1996) відразу злетів у всесвітніх чартах більш ніж в 20 країнах. Ванесса Мей була запрошена для запису сольної партії для альбому «The Velvet Rope» (1997) поп-співачки Джанет Джексон. В техноакустичному альбомі «Storm» (1997) скрипалька у своєму виконанні поєднує різні стилі – класику, диско, рок, фламенко і ейсід-

джаз, а також пробує себе як співачка (рімейк пісні Донни Саммер «I Feel Love»). На сьогодні у своєму доробку артистка має 13 альбомів з класичними і естрадними творами, які утримують найвищі рейтинги у світових хіт-парадах.

Репертуар скрипальки складається як з відомих класичних творів, так і з популярних естрадних. Наприклад, вона створила свою версію відомої пісні «Yellow Submarine» гурту «The Beatles». Скрипальці завжди хотілось привнести в музику щось нове, тому вона експериментувала з багатьма музичними стилями, не обмежуючись лише класичною або естрадною музикою. Стил В. Мей окреслюють як техно-акустичний ф'южн, який передбачає додавання до класичного оригіналу ритмічний риф, який робить її композиції більш сучасними. Окрім того, вони доповнюються контрапунктичними лініями, що виконуються на потужних електроінструментах – гітарах та бас-гітарах [90, с. 618]. В. Мей створила «сценічний образ, що засвідчує переконливе застосування скрипалькою засобів поп-культури, що здійснюються на перетині з академічним репертуаром. Артистка представила слухачеві незліченну кількість перероблених версій класики» [49, с. 103].

Творчість німецько-американського скрипаля Девіда Гарретта пов'язана з виконанням класичної музики в сучасному прочитанні в синтезі з джазом, роком, кантрі й фольклором. Музикант виконує популярні зразки академічної музики, як-от «Пори року» А. Вівальді, але їх інтерпретація є відмінною від того, що презентує В. Мей, наприклад, можуть бути виконані й в традиційній естетиці. Своє оновлення класичної музики виконавець впроваджує через зміну тембру сольного інструменту. Для передачі різних образів Д. Гарретт використовує акустичну скрипку, поєднану з електричною, із саундом, близьким до звуку електрогітари та луп-станції для «закільцовування» звучання, що дає ефект одночасного звучання двох партій [90, с. 619].

Прикладів інтерпретацій іструменталістами можна продовжувати, наведемо ще приклади, які відзначені в науковій літературі. Гурт «Арсалуртіса» запропонував слухачам свою версію п'єси Е. Гріга «У печері Гірського Короля», де закладені композитором зловісні образи перетворилися на граничну експресивність та неконтрольовану істерику. У реміксі Я. Андерсона «Moz-Art» на основі «Рондо в турецькому стилі» В. А. Моцарта оригінальний твір у швидкому темпі було уповільнено і виконано у розслабленій та лінійній блюзовій манері [49, с. 102]. Втім, прихильники академічної музики не завжди схвально ставляться до таких експериментів, вважаючи, що представники цього напрямку у своїй творчості «демонструють музичну та технічну неповноцінність, яка вигідно приховується за потужною ритмізацією та безліччю відволікаючих зорових моментів. <...> Їх версії перетворюються на так зване епігонство з властивими йому рисами: нетворче спрощення, вульгаризація, механічне запозичення оригінальних та змістовних прийомів, що були актуальними свого часу» [49, с. 103]. З цим висновком ми можемо погодитися лише частково, бо, дійсно, є виконавці, які паразитують на класичній музиці. Однак є багато прекрасних музикантів, низку з яких ми описали вище, які йдучи за часом, створюють талановиті твори, що поєднують академічну та неакадемічну музичні традиції.

Не можна обійти увагою синтез двох традицій в композиторській творчості, на що слушно звертають увагу науковці. Композитори з традиційною академічною освітою – Александр Деспла, Людовіко Ейнауді та Бір Мак-Крірі – є авторами саундтреків до найвідоміших голлівудських стрічок, які були відзначені численними музичними нагородами. У творчому доробку французького композитора Александра Деспла є музика до фільмів «Гаррі Поттер та Дари смерті», «Сутінки. Сага. Молодий місяць», «Золотий компас», «Дівчина з перловою сережкою» та інших. Італійський композитор Людовіко Ейнауді як академіст спирається на техніку мінімалізму, але його музика до кінофільмів «1+1», «Чорний лебідь», а також у низці інших

музичних проєктів, має скоріше естрадне звучання. Також в естетиці синтезу працює американський композитор Бір Мак-Крірі, який є автором саундтреків до серіалів «Ходячі мерці», «Зоряний крейсер “Галактика”». У своїх музичних композиціях Б. Мак-Крірі створює музичні образи, поєднуючи академіку з елементами фольклору, джазу чи хард-року [90, с. 619].

Отже, друга половина ХХ – перша чверть ХХІ століття відзначена активними процесами взаємодії між академічною та неакадемічною музичною традиціями. Їх синтез міг відбуватися в різних площинах та на різному рівні. В композиторській творчості взаємодія позначилася на творчості митців, що мали академічну освіту, але працювали у жанрах популярної музики – мюзиклах, рок-операх тощо, а також писали музику для комерційного кінематографу. Академічні музиканти при виконанні класичної музики могли збагачувати її прийомами та тембрами, що прийшли з джазу, року або поп-музики. Багато музикантів, що є джазовими або естрадними артистами, звертаються до академічної музики, яка стає предметом їх інтерпретацій, які вже далекі від класичного оригіналу. Особливо виділимо творчість вокалістів, які своїми експериментами з поєднанням в одному творі академічного та естрадного типів вокалу створювали підґрунтя нового гібридного жанру – класичного кросовера.

2.3. Взаємодія академічної та естрадної традицій у творчості українських вокалістів 1950–1980-х років

На теренах України у 1950–1980 активно розвивається пісенний жанр. Цей час ознаменований злетом пісенної творчості. Назвемо імена О. Білаша, П. Майбороди, І. Шамо, С. Сабадаша, поетів-піснярів Д. Луценка, А. Малишка, М. Ткача, Д. Павличка, Б. Олійника, М. Сингаївського, Л. Реви, І. Бараха, В. Юхимовича та ін., які виховувались на романсовій творчості,

народній і радянській масовій пісні. Їх музика базувалася на традиції, що була у багатьох аспектах близька до академічної.

В період хрущовської відлиги 1960-х років в естрадній музиці, як і в мистецтві взагалі, відбувалися глобальні трансформації. У виконавській практиці все активніше застосовувалися нові прийоми і стилі. Оновлення естрадного мистецтва відбулося завдяки науково-технічним відкриттям, передусім появі електроінструментів та мікрофонів. Електрогітари й синтезатори сформували «нову звукову палітру, новий тембр звучання естрадних творів. Це сприяло пошуку особливих колористичних барв і специфічних ефектів, які можна отримати за допомогою електронних музичних інструментів і звукопідсилювального приладдя. Одним із таких ефектів є змішування тембрів акустичних та електронних музичних інструментів або змінення їх тембру за допомогою мікрофонів. <...> *Мікрофонний спів* дав можливість яскравіше виявити зміст слів, частіше використовувати звучання *piano* і *pianissimo*, не зловживаючи силою вокального звуку» [130, с. 5–6].

Композитори під впливом світових поп- і рок-хітів завдяки платівкам і магнітним стрічкам, які нелегально потрапляли в СРСР, знайомляться з творчістю гуртів «The Beatles» і «The Rolling Stones». Знайомство з актуальними музичними трендами сформувало покоління митців, які орієнтувалися на надбання світової популярної музики і одночасно творчо розвивали українські музичні традиції. Л. Кияновська, характеризуючи еволюційні процеси у 1960-х роках, зазначає, що саме тоді відбувається перелом у сфері естрадної музики, і стимулом до цього стали ритмізовані на «американський» манер пісні Мирослава Скорика, що пізніше було продовжено в пісенній творчості Богдана-Юрія Янівського та Володимира Івасюка [48, с. 234].

Отже, в стильовому відношенні українська пісенна естрада 1950–1980-х років була неоднорідним явищем, на формування якого вплинула і ступінь відкритості радянського суспільства, а саме можливість ознайомитися з

актуальними тенденціями західної музики, і досягнення науково-технічного прогресу, зокрема використання електроінструментів, що змінило саунд естрадної музики, який до того був багато в чому близький до академічного.

Еволюція стилю естрадної пісні у 1950–1980-х роках пов'язана і з трансформацією пісенного жанру в його вокальній складовій, а саме функціонування в українській вокальній естраді двох типів вокалу – академічного та естрадного, що було спричинено особливостями розвитку пісенного жанру в СРСР.

Еволюційний розвиток вокальної естради 1950-х років відзначився на присутності в українській естрадній пісні елементів жанру-попередника – масової пісні. Для цих творів притаманна мелодія, що легко запам'ятовується і виконання якої не було розраховане на класичну вокальну підготовку. Відповідно, цей пісенний матеріал використовувався для масового співу в самодіяльних колективах, домашнього музикування тощо, однак для їх першого виконання зазвичай запрошувалися вокалісти з академічною підготовкою. У своїй монографії Т. Самая про це пише так: «Пісні писалися для естрадних співаків, голоси яких комфортно увійшли в ефірний простір, адаптуючись, вони стали “своїми” для пересічної аудиторії, в яких смисловий зміст пісні або створення настрою не вирішується через складні композиційні форми і наявність “еталонного” звуку у виконавця» [101, с. 18–19].

Поєднання академічної вокальної підготовки співака та його виконання естрадних пісень у 1950–1960 роках визначили як сумісництво, а артистів стали називати «співаками-сумісниками». Серед таких вокалістів слід назвати Д. Гнатюка, Ю. Гуляєва, М. Кондратюка, В. Купріну, А. Мокренка, К. Огнєвого, Д. Петриненко, Л. Остапенко та багато інших. Ці вокалісти отримали академічну вокальну освіту, але зробили свій внесок у розвиток вокальної естради, оскільки в той час в УРСР офіційно культивувався лише один тип вокалу – академічний.

Популярний український співак *Дмитро Гнатюк* працював і в опері, і на естраді. Він не боявся експериментувати у своїй творчості. Його баритон можна характеризувати як ліричний, так і драматичний, в залежності від того, який репертуар він виконував. Д. Гнатюк мав сильний та рівний у всіх регістрах голос з широким діапазоном, він бездоганно володів вокальною технікою, дикцією, акторською грою. За шістдесят років, присвячених сцені, співак створив низку вокальних образів в українській та світовій опері. Д. Гнатюк неперевершено виконував народні пісні, романси, з його ім'ям пов'язано й народження української вокальної естради. Співак багато гастролював за кордоном виступаючи в престижних залах США, Угорщини, Канади, Німеччини, Португалії та ін.

Завдяки його виконавській майстерності популярними стали естраді пісні, написані композиторами О. Білашем, П. Майбородою, С. Сабадашем, А. Кос-Анатольським, а саме «Два кольори», «Пісня про рушник», «Рідна мати моя», «Ясени», «Очі волошкові», «Летять ніби чайки», «Марічка», «Сніг на зеленому листі» та ін.

Проаналізуємо запис пісні «Марічка», яку написали у співавторстві С. Сабадаш і М. Ткач (1963), у виконанні Д. Гнатюка [97]. Зазначимо, що оркестровка має ознаки синтетичності, а саме поєднання академічного і народного, тобто неакадемічного інструментарію, що характерно для українського естрадного виконавства тих часів. Маючи потужний голос, співак стримано вокалізує, використовуючи кантиленне звучання у фразуванні. Відзначимо особливості його вокалу при виконанні естрадної пісні – у нижній теситурі він формує звук в мовленнєвій позиції, у верхній – у високій. Професійне володіння вокальною технікою співака розкривається в останньому куплеті, де він легко і технічно у верхній теситурі демонструє зміну динамічних відтінків та філірує звук при фразуванні. Наприкінці виконання пісні співак використовує *ritenuto* із субтоновим звучанням у верхній теситурі. Отже, Д. Гнатюк використовує у цій пісні і майстерно поєднує два типи вокалу – естрадний і академічний. Зазначимо, що при

виконанні оперних партій Д. Гнатюк залишається в межах класичного бельканто. Таким чином можна констатувати, що академічні співаки на естраді враховували специфіку естрадного виконавства, використовуючи вокальні прийоми, які є нехарактерними для класичної вокальної школи. Не можна не відмітити й фольклорний компонент, який також відноситься до неакадемічної традиції, він є додатковим елементом саунду і представлений інструментальною складовою.

Лариса Остапенко у своїй творчості поєднувала класичну музику й естраду. Вокальну освіту співачка отримала у Київській консерваторії. На початку її голос помилково визначили як сопрано і навіть хотіли відрахувати за профнепридатність, але викладач М. Снага-Паторжинська, чітко визначивши її тип голосу, ефективно та якісно побудувала навчання Л. Остапенко підбором вокальних вправ й репертуарною політикою. Співачка мала глибоке та потужне мецо-сопрано, насичене оксамитовою тембрацією, її виконання вирізнялось особливою проникливістю. Після закінчення консерваторії Л. Остапенко спочатку була солісткою Оперної студії при Київській консерваторії, пізніше солісткою Київської філармонії.

За період своєї творчої діяльності Л. Остапенко підготувала чималий репертуар: виконала багато концертних програм композиторів як класичного, так і естрадного спрямування. Цей здобуток зберігається у фондах Національної радіокомпанії України, а саме записи оперних арій, творів класичної та сучасної музики українських і зарубіжних композиторів. Більшість естрадних композицій була написана саме для її голосу і, відповідно, співачка була першою їх виконавицею. Серед них – «Ми підемо, де трави похилі» й «Моя стежина» П. Майбороди та А. Малишка, «Не відрікаюсь я ні від чого» Ю. Мейтуса та Л. Первомайського, «Київське небо» Б. Буєвського та В. Безкоровайного та багато інших.

Визначним творчим тандемом для української естрадної пісні став союз співачки з композитором Олександром Білашом, з який розпочався іще в роки навчання в консерваторії. Л. Остапенко стала не лише дружиною, але

й музою молодого автора, а його пісні «Калина» (вірші Д. Павличка), «Осінь пісня» (вірші Д. Луценка), «Материна пісня» (вірші І. Бердника), «Сніговиця» (вірші М. Ткача) та багато інших були прем'єрні у її виконанні.

Чудовим спадком для вокальної естради України стали дуети артистки з відомими українськими співаками Анатолієм Мокренком («Дзвенить у зорях небо чисте», «За літами» О. Білаша на вірші Д. Павличка) та Миколою Кондратюком («Не сумуй, калино» О. Білаша на вірші В. Федорова, «Синя птиця» В. Шаповаленка на вірші В. Безкоровайного). Значною є географія її гастрольних поїздок з концертами – співачка виступала в Канаді, Німеччині, Польщі, Угорщині та інших країнах. Після завершення своєї концертної діяльності Лариса Іванівна передавала досвід як педагог в Київській консерваторії. Упродовж багатьох років Л. Остапенко вела на українському радіо музичну передачу «Україно – пісне моя».

Зберігся запис виконання Л. Остапенко твору «Осінь пісня» (1965) [11], авторами якого є О. Білаш і Д. Луценко, як відеоряд з кінофільму режисера В. Живолуба «Я буду чекати» (1979). Цю ліричну пісню співачка виконує в супроводі інструментального ансамблю під керівництвом Л. Зайдермана. В акомпанементі використано електронний інструментарій, при цьому твір спирається на популярний в ті роки жанр вальсу. Виконання твору співачкою є проникливим і ніжним, вона володіє чудовою кантиленою, динамічними відтінками, фразуванням і філіруванням звуку. Її чистий голос насичений легкою вібрацією в кінці фраз, він органічно зливається з інструментальним ансамблем. Звук Л. Остапенко формує у мовленнєвій позиції в нижній теситурі і у високій – у верхній. Цей приклад свідчить про те, що співачка, як і Д. Гнатюк, поєднувала у своєму виконавстві як класичний, так і естрадний тип вокалу. Л. Остапенко почувала себе вільно при роботі з симфонічним оркестром, так і з естрадним інструментальним ансамблем.

Анатолій Мокренко є виконавцем як класичних творів, так і українських естрадних пісень. Окрім концертних виступів в Україні, він

гастролював у США, Канаді, Великобританії, Франції, Німеччини, Іспанії, Швеції, Фінляндії та багатьох інших країнах. Співак також брав участь у кінофільмах, серед яких «Тигролови», «Чорна рада», «Поет і княжна» та ін., багато записувався на радіо і телебаченні.

В творчості А. Мокренка особливе місце займають естрадні пісні композитора О. Білаша – «Два кольори», «Дзвенить у зорях небо чисте», «Марія», «Віконце», «Любисток», «Галина-Калина», «Цвітуть осінні тихі небеса», «За літами», «Сніг на зеленому листі», «Ясени» та ін. Попри значний доробок митця в царині виконання естрадної пісні, він лише у 2010 році видає свої пісні на компакт-дисках («Анатолій Мокренко виконує пісні Олександра Білаша»).

Пісня «Два кольори» О. Білаша на слова Д. Павличка, яку виконує А. Мокренко [12], є класикою української вокальної естради. Цей твір співак виконує у супроводі оркестру. В нижній теситурі він вокалізує використовуючи тверду атаку звуку, у верхній теситурі звук формує у високій вокальній позиції. Попри те, що він спирається на академічну вокальну естетику, як й інші співаки-сумісники, він володіє прийомами естрадного співу.

Серед українських вокалістів естрадна співачка *Валентина Купріна* не мала офіційної музичної освіти, хоча мала хорошу академічну вокальну школу, займаючись приватно в Алли Дзюбик – учениці видатного педагога Олени Муравйової. Композитор Борис Буєвський у своїй плідній співпраці з В. Купріною відзначав її голосові дані як унікальні. Він говорив: «Купріна має унікальні дані. У неї контральто, тобто низький, надзвичайної краси голос, тембр якого, яскраво індивідуальний, властивий тільки їй, а пластичність і виразність досягають завершеності, набувають легкості, чарівності, сили...» [117].

Кар'єра співачки почалась в обласному ансамблі пісні і танцю Херсонської філармонії, продовжилась в Державному народному хорі ім. Г. Верьовки. В. Купріна багато гастролювала, працювала солісткою

естрадного оркестру під керівництвом О. Лундстрема, джазовому оркестрі «Дніпро», в концертних організаціях Целінконцерт (Казахстан), Укрконцерт (Київ) та Музично-хоровому товаристві України. Назвемо найвідоміші пісні в її виконанні – «Червона троянда» А. Горчинського на вірші Л. Татаренка, «Квіти ромена» В. Толмачова на вірші Б. Демківа, «Балада про двох лебедів» Б. Янівського на вірші І. Драча, «Зоряні лілеї» Б. Буєвського на вірші А. Драгомирецького, «Троянди на пероні» А. Горчинського на вірші О. Богачука, «Поїзд із Варшави» В. Верменича на вірші Л. Костенко та інші. В. Купріна виступала з сольними концертами, співала в дуеті з оперними і естрадними співаками, зокрема з Костянтином Огневим, співпрацювала з жіночим вокальним тріо «Либідь», ВІА «Кобза», джазовим ансамблем «Beauty Band» та іншими колективами.

На унікальну тембрацію голосу В. Купріної звернули увагу відомий український кінорежисер Л. Осика і композитор В. Губа, запросивши її записати саундтрек до фільму «Захар Беркут», що став класикою українського кінематографу. Про її творчість знято два відеофільми – «Монолог щасливої людини» (режисер Ж. Бебешко) і «Соло для “невідомої” співачки» (режисер А. Соколовський).

Пісню «Троянди на пероні» [30] А. Горчинського на вірші О. Богачука В. Купріна записала у 1960-х роках. Пісня написана в актуальному стилі bossa nova, який не оминув й українську естраду. Оркестровий акомпанемент поєднує звучання «живих» та електроінструментів. Виконання співачки характеризується м'якою подачею звуку, вона легко переходить з нижньої теситури у верхню, звук формує у мовленнєвій позиції. В. Купріна у творі поєднує кантилену та мелодекламацію, тим самим апелюючи до естрадного співу театральної генези. Відзначимо, що чуттєве виконання мелодичного твору жіночим низьким, глибоким за тембрацією голосом у поєднанні з оркестровим звучанням утворюють оригінальний саунд, який до того не був популярний на українській естраді.

Костянтин Огнєвий – відомий український оперний та естрадний співак. З 1955 по 1973 роки був солістом Київської опери, де виконав більш ніж 800 вистав і 20 партій, найвідоміші з яких Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Альмавіва («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Таміно («Чарівна флейта» В. А. Моцарта), Альфред («Травіата» Дж. Верді), Герцог («Ріголетто» Дж. Верді) та ін.

Співак одним з перших академічних співаків почав виступати у складі вокально-інструментального ансамблю, до складу якого входили композитори В. Бистряков, О. Осадчий і гітарист В. Петренко. Вже пізніше під супровід ВІА стали співати Д. Гнатюк, М. Кондратюк, А. Мокренко та ін.

К. Огнєвий став першим виконавцем пісні «Чорнобривці» композитора В. Верменича на слова М. Сингаївського. В 1962 році відбулась прем'єра пісні композитора І. Шамо на слова Д. Луценка «Києве мій», яку співак виконав в дуеті з Ю. Гуляєвим.

Згодом естрадна творчість стала переважати і співак покинув оперний театр та повністю присвятив себе вокально-естрадному мистецтву. З 1973 року по 1978 рік він працює солістом Київської філармонії, де співпрацює з професійними авторами і створює разом з ними чудовий пісенний репертуар. Серед пісень, що виконував К. Огнєвий – «Пісня про вчительку» П. Майбороди на вірші А. Малишка, «Сон-траву я знайду» І. Поклада на вірші Ю. Рибчинського, «На калині мене мати колихала» В. Верменича на вірші А. М'ясківського, «Пісня не заблудиться» І. Поклада на вірші Б. Олійника, «Лілея» О. Білаша на вірші М. Ткача, «Безсмертник» О. Зуєва на вірші М. Сингаївського та ін.

Плідною стала і викладацька діяльність К. Огнєвого – в естрадно-цирковій студії (з 1961 року) та Київській консерваторії (з 1965 року). Серед його учнів є як естрадні співаки – М. Мозговий, В. Білоножко, О. Пономарьов, так і оперні виконавці – О. Кулько (соліст Метрополітен Опера), брати Петро і Павло Приймаки, І. Борко та ін.

Видатний поет-пісняр О. Вратарьов у своїх спогадах зазначає, що К. Огнєвий блискуче виконував «чисту естраду», що було рідкістю для оперного співака, оскільки це «зовсім інша манера співу, інша подача звуку, вміння працювати з мікрофоном, вміння за три хвилини створити образ, зіграти невеличку п'єсу» [27, с. 15].

Для характеристики творчості співака проаналізуємо відеозапис пісні «А я шукаю» Я. Хміля на слова Д. Луценка (1969) [127], яку К. Огнєвий виконав у супроводі ВІА під керівництвом П. Бриля. Твір написаний у джазовому стилі з яскраво вираженим прийомом свінгування. Співак має яскравий тембр, вільно і легко вибудовує фрази, які поступово набувають вокального, кантиленного звучання попри швидкий темп композиції та свінговану ритміку. К. Огнєвий у творі майже повністю відмовляється від академічного вокалу, спираючись на естрадну естетику та формуючи звук в мовленнєвій позиції. Однак наприкінці твору, у приспіві, він звертається до академічного типу вокалу з високою вокальною позицією. Цей прийом співаком використано як спеціальну барву, яка прикрашає його виконання твору жартівливого змісту, що стилістично далекий від академічної вокальної традиції. Однак таке «академічне» вкраплення дозволило К. Огнєвому продемонструвати свої вокальні дані та майстерність, де він невимушено переходить від одного типу вокалу до іншого. Аналізуючи це та інші виконання К. Огнєвим естрадних пісень, ми констатуємо, що він вільно володів академічними і неакадемічними вокальними прийомами та використовував їх у своїх інтерпретаціях, працював не тільки з оркестрами симфонічного звучання, а й з естрадними колективами.

Відома українська співачка *Діана Петриненко* мала лірико-колоратурне сопрано широкого діапазону та чудово володіла вокальною технікою, її спів відзначався чіткою інтонацією та бездоганим фразуванням. Співачка закінчила Київську консерваторію у класі професора М. Єгоричевої, а творчу діяльність почала як солістка капели «Думка», а пізніше перейшла до Київської філармонії. За час своєї співочої кар'єри

артистка гастролювала з концертними турами не лише Україною, а й у багатьох країнах світу – США, Канада, Японія, Італія, Франція, Фінляндія, Угорщина, де представляла українське мистецтво, як академічне, так і естрадне.

Репертуар Д. Петриненко був різноманітним й складався з академічних творів (ораторія «Пори року» Й. Гайдна, Реквієм В. А. Моцарта, IX симфонія Л. Бетховена та ін.), з українських народних пісень («Глибока кирниця», «Ой, у вишневому саду», «Тече річка невеличка з вишневого саду», «Ой, не світи, місяченьку», «Чотири воли пасу я», «Ой, піду я до млина» та ін.). Щодо естрадної творчості, то Д. Петриненко була представлена такими піснями, як «Журавка» О. Білаша на вірші В. Юхимовича, «Зоре моя вечірняя» Г. Гладкого на вірші Т. Шевченка, «Кохання моє» Б. Буєвського на вірші В. Малишка, «Веселий дощ» О. Білаша на вірші О. Вратарьова, «До одного не байдужа» О. Білаша на вірші В. Юхимовича, «Запливай же, роженко весела» Г. Майбороди на вірші А. Малишка та ін. Своєю любов до української музики співачка передала сину – українському композитору і співаку Тарасу Петриненко, який продовжує традицію естрадного співу у своїх пісенних образах.

Розглянемо фрагмент з музичного фільму « Як цвіт весняний» (1971), де Д. Петриненко виконує пісню «До одного не байдужа» О. Білаша на вірші В. Юхимовича [13]. Співачка відповідно до художнього образу грайливо й легко вокалізує, формуючи звук у високій вокальній позиції як виконавиця академічного напрямку. Наприкінці твору Д. Петриненко переходить у верхню теситуру і майстерно виконує технічний вокаліз, в якому розкривається вся чарівність та краса потужного і дзвінкого її голосу. Аналізуючи цю пісню, а також більшість естрадних творів у її виконанні, відзначимо, що вона доволі рідко використовує мовленнєву позицію, віддаючи пріоритет академічному вокалу, на відміну від інших співаків-сумісників. Відмітимо й музичний стиль пісні О. Білаша, який в даному випадку зробив свого роду постмодерну реплікацію пісні Наталки з опери

«Наталка Полтавка» М. Лисенка, де, попри відмінність мелодики, зберігається ритміка твору, яка робить алюзію впізнаваною для українського слухача. Естрадні пісні, які виконує співачка, у переважній більшості не використовують «модні» ритми, а базуються на українській пісенно-романсовій традиції, яка зазвичай виконується в традиціях академічної вокальної школи. Висловимо припущення, що віддання переваги академічному типу вокалу пов'язано із голосом Д. Петриненко – колоратурним сопрано, який більш придатний для класичної музики і стає менш виразним в естрадному співі. Щоб не втратити свою унікальність, Д. Петриненко на естраді прагнула використовувати усі можливості свого чудового голосу і брали у свій репертуар переважно ті пісні, які надавали можливість повністю розкрити його красу.

Відомий оперний і естрадний співак *Юрій Гуляєв* мав красивий оксамитовий лірико-драматичний баритон, що рівно звучав в усіх регістрах. У 1960–1974 роках співак був солістом Київської опери. На оперній сцені виконував баритонові партії – Фігаро в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», Граф ді Луна в опері «Трубадур» та Ренато в опері «Бал-маскарад» Дж. Верді, Ескамілью в опері «Кармен» Ж. Бізе, Папагено в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та ін. У своїй камерній діяльності співак інтерпретував романси й солоспіви.

Популярність на естраді співак отримав завдяки співпраці з українськими композиторами – І. Шамо, О. Білашом, В. Ільїним. Ю. Гуляєв також створював власні пісні на вірші В. Симоненка («Ображайся на мене, як хочеш») та І. Бараха («Приворожила»). Саме в його виконанні в дуеті з К. Огнєвим була презентована пісня-символ «Києве мій» І. Шамо та вірші Д. Луценка, що забезпечила довгі роки затребуваності твору та увійшли до пісенної скарбниці України. Хоча Ю. Гуляєв народився не в Україні, але його проникнення у глибини української пісні, у національний мелос дозволила йому створити багато пісенних шедеврів, які органічно вписалися у золотий фонд української естради.

При аналізі сольного виконання Ю. Гуляєвим пісні І. Шамо на вірші Д. Луценка «Києве мій» [131] відзначимо формування звуку в мовленнєвій позиції, легкість переходу з нижньої теситури у верхню, використання субтону у верхній теситурі, що є ознакою естрадного типу вокалу. Поєднання симфонічного звучання з новою вокально-виконавською естетикою є органічною для виконавця, який однаково чудово голосом, виконуючи і академічний, і естрадний репертуар.

Отже, можемо стверджувати, що українські співаки, яких в той період називали сумісниками, володіли основними типами вокалу – народним, академічним, естрадним та у різний спосіб їх синтезували в своїй творчості, торуючи шлях музичному напрямку, який у 1990-х роках отримав назву класичного кросовера.

Детальніше розглянемо відмінність голосів співаків-сумісників та естрадних вокалістів. Для цього нагадаємо відмінність між академічним і естрадним типами вокалу. Голоси співаків академічної школи підлягають чіткій класифікації: жіночі – колоратурне сопрано, ліричне сопрано, драматичне сопрано, лірико-драматичне сопрано, мецо-сопрано; чоловічі – контратенор, ліричний тенор, драматичний тенор, лірико-драматичний тенор, ліричний баритон, драматичний баритон, лірико-драматичний баритон, бас-баритон, бас-профундо. Згідно цій класифікації голосу формується вокаліст для оперно-академічної сцени. У процесі постановки голосу методики спрямовані на його формування відповідно до регістрової характеристики.

Специфікою естрадного вокального виконавства є індивідуальна тембрація голосу. Завдяки тембру виразна та яскрава самобутня манера співу, своєрідна вокалізація, фразування стають важливими чинниками у інтерпретуванні художньої інформації вокального твору. В естрадному виконавстві не обов'язкова наявність таких характеристик як сила голосу та його гучність на далеких відстанях, оскільки в середині ХХ століття з появою звукової апаратури змінилися акустичні умови вокаліста. Постановка голосу

естрадного співака або співачки йде у бік формування його індивідуальних ознак, передусім знаходження власного саунду.

Наведемо творчих експериментів безпосередньо у пошуках нової вокальної естетики на базі «еталонного» академічного звукоформування. Про це красно засвідчує творчий шлях видатного азербайджанського співака *Мусліма Магомаєва*, який мав широку виконавську амплітуду, віртуозно виконуючи класичні твори, естрадну лірику, легку танцювальну музику та сміливо експериментував з власним голосом у проєктах з озвучення мультиплікаційних образів. В свій час він міг зробити кар'єру оперного співака світового значення: йому пропонували працювати в Паризькій опері, в міланському театрі Ла Скала, де він проходив стажування. Але М. Магомаєв віддав перевагу динамічному мистецькому напрямку – вокальній естраді, де співаку вдалось зняти «залізну завісу» й познайомити радянських, в тому числі й українських, слухачів зі світовими музичними шедеврами, стерти кордони між серйозною та легкою музикою.

М. Магомаєв закінчив музичну школу-десятирічку при Бакинській консерваторії. Після закінчення училища співак працював в Ансамблі пісні і танцю Бакинського округу ПВО, багато гастролював. В його репертуарі були оперна класика, арії з оперет, естрадні пісні. По закінченню Азербайджанської консерваторії по класу вокалу співак стає солістом Азербайджанського оперного театру опери і балету ім. М. Ф. Ахундова, але одночасно продовжує працювати на концертній естраді.

Період 1960-х років характеризується бурхливим розвитком науково-технічного прогресу, народженням нових музичних стилів, зокрема з яскраво вираженою танцювальністю – рок-н-рол і твіст. Саме тоді, коли у М. Магомаєва з'являються пісні різного музично-стильового напрямку, до нього приходять надзвичайна популярність на естраді, що давало можливість у більш-менш вільному виборі репертуару, не обмежуючись нав'язаними ідеологічними рамками. Співак, мовою оригіналу, виконував пісні відомих зарубіжних виконавців, зокрема гурту «The Beatles» – «Yesterday», Елвіса

Преслі – «Love me tender», Френка Сінатри – «My way» та інші. Яскравими були і перемоги М. Магомаєва на різних міжнародних пісенних конкурсах: у 1962 році – лауреат Всесвітнього фестивалю молоді і студентів в Гельсінкі; 1969 рік – I премія на Міжнародному фестивалі в Сопоті. У 1968 і 1970 роках в Каннах на Міжнародному фестивалі грамзапису і музичних видань співак отримує «Платиновий диск» за багатомільйонні тиражі грамплатівок.

В той час азербайджанський співак М. Магомаєв знаходився на піку популярності і багато гастролював. Співак завжди був бажаним артистом і в Україні та часто приїздив з концертами до Києва, Львова, Тернополя, Чернівців. Зберігся запис фільму-концерту 1964 року «Співає Муслім Магомаєв» Київської студії телебачення (режисер Ростислав Синько), де поряд з класичними звучали й естрадні твори, а у фіналі М. Магомаєв виконав відому пісню «Дивлюсь я на небо» чудовою українською мовою. Дослідник М. Маслій у своєму дослідженні «Золотий вік української естради» написав про цей виступ так: «Чи не у кожного в залі від почутого мурашки пробігли по тілу. Спеціально не вивчаючи української мови, співав як щирий українець! Як еталон для всіх! Яка культура, виховання, освіченість, глибина почуттів і повага до українського народу і глядача! Голос Магомаєва звучав чарівно і щиро!» [67, с. 195].

Більш детально проаналізуємо це виконання [84]. Твір звучить під власний акомпанемент на роялі. Перший куплет артист оповідально вокалізує, дотримуючись кантиленного звучання у фразуваннях. Можемо спостерігати, як у своєму виконанні співак застосовує нову вокальну естетику – звук формує у мовленнєвій позиції, філірує, використовує динамічні і тембральні голосові відтінки. В кінці куплету він переходить у верхню теситуру, при закінченні куплету робить *fermato*. Початок наступного куплету динамічний, співак використовує тверду атаку звуку й вібрато у верхній теситурі, тому звучання голосу набуває драматизму. Після короткого програшу дві фінальні фрази виконує емоційно на *f*, і після потужного *fermato* завершує фразування *ritenuto*. Слід зауважити, що виконавська версія

М. Магомаєва даного твору слухається свіжо та сучасно, і сьогодні набула популярності серед молоді.

Творчий доробок М. Магомаєва не обмежується визначенням співак-сумісник, оскільки він при виконанні пісень спирався не лише на академічний тип вокалу з високою позицією, а й застосовував мовленнєву, на яку сьогодні спирається сучасна естрадна естетика. У неформальному спілкуванні, серед друзів, М. Магомаєв дозволяв собі «співати голосами» Палада Бюльбюль-огли. Навіть існує інформація, що він випустив платівку пародій. Співак свого часу любив пародіювати багатьох виконавців, однак це робив як хобі. Тоді ще ніхто не міг спрогнозувати, що саме цей незвичайний таланти розкриється у 1973 році під час роботи над головними пісненими номерами другої частини мультфільму «Бременські музиканти». На образи Трубадура, Атаманші та Детектива безпосередньо вплинула особистість співака, який їх озвучував, що додало цікавої іронії продовженню цього популярного мультфільму. Завдяки виконавській універсальності М. Магомаєва пісні другої частини мультфільму «По сліду бременських музикантів» стали не менш популярними, ніж пісні з першої частини. Голоси співаючих героїв звучали краще, різноманітніше, яскравіше, а музика була більш зрілою, більш дорослою. Звернімо увагу і на формування образів героїв за аналогією популярних західних зірок естради. Так, в образі Трубадура вгадується Елвіс Преслі, в чотирьох його друзях – гурт «The Beatles». Елементи пародії якщо і мають місце, то в доброзичливій формі. Ці композиції ніби зажили окремим життям й активно почали використовуватися в естрадних концертах як самостійні номери.

Якщо в піснях Трубадура і Атаманші можна все ж впізнати співацьку тембрацію М. Магомаєва, оскільки співак користується естетикою кантиленного звуковедення, то в хриплого голосі Детектива вже застосовується інше звукоформування виключно у мовленнєвій позиції з елементами м'язового прийому, який у сучасному вокальному виконавстві (за класифікацією К. Садолін) визначений як «реттл» (хрипіння). Можна

констатувати вільне управління М. Магомаєвим своїм співацьким голосом і фантастичний контроль звуку, що дозволяло йому здійснювати різноманітне виконавство. Відомий український композитор Ігор Поклад захоплено пригадує його перше знайомство з М. Магомаєвим, згадуючи його роботу над цим мультиплікаційним фільмом: «Він показав нам спів у різних персонажах, адже записувався до мультфільму “Бременські музиканти”. Він володів стількома талантами і ніяк не вірилося, що все це вміщається в одній людині!» [67, с. 195]. Пізніше співак взяв до свого репертуару пісню «Кохана» І. Поклада на слова І. Бараха, яку чудово виконував на естраді.

Вивчення творчого доробку співака нам дає підстави розглядати М. Магомаєва як передвісника класичного кросовера, який майстерно поєднував академічну традицію з динамічною енергією естрадного мистецтва. Розглянутий нами приклад озвучування М. Магомаєвим мультиплікаційної стрічки демонструє входження через голосові експерименти сучасної естетики вокального виконавства, яка через кілька десятиліть буде описана у методиках провідних науковців даного напрямку – С. Ріггс, К. Садолін, Н. Дрожжина, Т. Самая та ін. Період 1960–1970-х років можна назвати початковим у формуванні сучасної естетики естрадного виконавського мистецтва, синтезу гармонійного злиття класичної музики і нової вокальної техніки.

У 1970-ті роки завдяки використанню звукопідсилювальної апаратури та електроінструментів формуються вокально-інструментальні ансамблі (ВІА), які виконують музику нового покоління. Широке запозичення західних стилів і ритмів та пристосування їх до національної музичної стилістики стало провідною рисою музичного життя того часу. Популярними на той час були ВІА «Арніка», «Ватра», «Водограй», «Карпати», «Краяни», «Кобза», «Світязь», «Смерічка». Композитори Л. Дутковський, І. Білозір, В. Громцев, В. Морозов, В. Васильєв, М. Мозговий, Р. Іщук, А. Пащенко, В. Яцола створювали високохудожній репертуар для колективів та сольних виконавців. З'явилася й плеяда композиторів з академічною освітою, які

представляли музичну естраду нового типу, сформованою під впливом західної музики. До авторів, що писали твори у новому естрадному стилі, віднесемо І. Поклада, І. Карабиця, В. Івасюка, Б.-Ю. Янівського, В. Ільїна, О. Зуєва, О. Осадчого та ін. Відомими поетами-піснями, з якими співпрацювали названі композитори, були Ю. Рибчинський, В. Крищенко, В. Кудрявцев, А. Демиденко, Б. Стельмах, Р. Братунь, А. Драгомирецький, О. Вратарьов, І. Лазаревський, В. Герасимов та ін.

Лідером нового музичного стилю в українській естраді став *Володимир Івасюк*. На його творчість як композитора вплинула естетика нового саунду, який базувався на рок-н-ролі та біг-біті, які поєднувалися з регіональним, передусім буковинським, українським фольклором. Свої експерименти він здійснював у співпраці з ВІА «Смерічка». Зазначимо, що в цей період естрадна музика нового стилю далеко відійшла від академізму, поєднуючи різні напрями неакадемічної традиції – фольклор з роком та поп-музикою, меншою мірою джазом. Нові тенденції відбилися і на вокальній складовій – солісти ВІА, серед яких назвемо Назарія Яремчука, Василя Зінкевича, Софію Ротару – вже співали у мовленнєвій позиції, повністю відмовившись від академічного вокалу. Нову естетику співу та прийоми вокалісти зазвичай опановували самотужки, бо радянська система освіти передбачала навчання лише академічному або народному вокалу, обидва з яких не повною мірою відповідали новій музичній естетиці.

Проте академізм в естрадній музичній творчості нікуди не зникає, а трансформується. Наприклад, важливою складовою для репертуару ВІА було аранжування, яке міг здійснити лише професійний композитор. Щодо власне творчості В. Івасюка, він у 1974 році вступає на композиторський факультет Львівської консерваторії, його вчителем з композиції стає легендарний Анатолій Кос-Анатольський – метр української естради 1930-х років, який пізніше працює і як академічний, і естрадний композитор. В. Івасюк є не лише автором більш ніж 100 пісень, а й низки інструментальних композицій та музики до театральних вистав. Якщо говорити про академізм пісенної

творчості В. Івасюка, то він є характерним для багатьох музичних композицій митця. Низка його композицій у виданні «Музичні твори (до 60-річчя від дня народження)» [45] засвідчує володіння ним класичною композиторською технікою, аранжуванням та прийомами драматургічного розвитку. Наприклад, пісня «Літо пізніх жоржин» [45, с. 277–283], написана на вірші Ростислава Братуня, попри формальну належність до куплетної форми, є розвиненою композицією з яскравими контрастами, наскрізним драматургічним розвитком, чергуванням мелодичних зворотів декламаційного та речитативного характеру, подібно не лише камерно-вокальної лірики, а й до оперних арій. Не менш розвиненою є інструментальна партія, яка набуває оркестрового звучання. Однак виконання цього твору, попри масштабність і складність композиції, передбачає використання естрадного типу вокалу.

Отже, попри усталеність думки про творчість В. Івасюка як чисто естрадного композитора, його музика, в тому числі й пісенні твори, базуються на академічній традиції.

Серед професійних композиторів, що зверталися до естрадної музики, варто відзначити творчість львів'янина *Богдана-Юрія Янівського*. Підґрунтям його творчості, як зазначає О. Колубаєв, є фольклор та «регіональна традиція розважальної пісенно-танцювальної творчості. Ці території віддавна вирізнялися небуденною вуличною пісенною культурою, аристократичною салонною музикою, високим рівнем аматорського та ужиткового музикування, що зумовило виникнення танцювально-пісенних різновидів, традицією естрадних ревій, кабаре-шоу, театрів малих форм, оперети» [52, с. 211–212]. Виконавицею багатьох пісень Б.-Ю. Янівського є співачка *Леся Боровець*, яка поєднувала традиції вокальної школи та елементи сучасного біг-біту. Л. Боровець виконувала пісні композитора у музичному телефільмі «Залицяльники», а також записала диск «Пісні Богдана Янівського» [52, с. 213–214].

Пісні у виконанні Л. Боровець зібрані у фільмі-концерті «Співає Леся Боровець» [106], де вона інтерпретує композиції не лише українських авторів, в тому числі Б.-Ю. Янівського, а й зарубіжні хіти «Fly Me To The Moon» та «Moon River». В залежності від твору співачка спирається на різну вокальну естетику. Так, у композиції «Є на світі казка» (музика Б.- Ю. Янівського на слова Б. Стельмаха), яку співачка виконує в дуеті з Ярославом Чепурним, пріоритетним є стиль біг-біт, а тому вона використовує естрадний тип вокалу, у пісні «Мати наша – сивая горлиця» (музика Ю. Ланюка на слова Б. Олійника) вокал Л. Боровець більш наближений до академічного, хоча й зберігає легкість естрадного саунду. У пісні «Fly Me To The Moon» Л. Боровець співачка демонструє чудову англійську вимову, а у її співі поєднано елементи естрадного і академічного вокалу. При інтерпретації знаменитого танго Б. Весоловського «Прийде ще час» у дуеті з Михайлом Богачем співачка орієнтується на академічну вокальну естетику, апелюючи до традицій європейської естради 1930-х років (час створення пісні), яка спиралася на вокальні традиції оперети, де базовим був академічний вокал.

Отже, композиторська творчість Б.-Ю. Янівського та доробок Л. Боровець демонструють органічний синтез академічної та естрадної музики в українській естраді 1970-х років, а також більш пізнього періоду.

Розглядаючи процеси трансформації популярної пісенної традиції можна констатувати, що українські виконавці та композитори означеного періоду створили новий професійний еталон вокально-естрадного мистецтва. З глибоким розумінням завдань музичної естради вокалісти поєднували традиції академічної школи з новими тенденціями у вокальному виконавстві, які диктував час.

Висновки до Розділу 2

Становлення естрадного вокалу припадає на 1930–1940-ті роки. Його базовими складовими стали як академічна вокальна школа, так і вокальне

мистецтво неакадемічних напрямів. В європейських країнах, у тому числі і в Україні, академічний тип вокалу, який був широко вживаний артистами оперети, що виступали в кабаре і знімалися в музичних фільмах, зазнав трансформації відповідно до специфіки репертуару та виконавських умов. Цей різновид естрадного вокалу окреслено як академізований. Формування другого різновиду естрадного вокалу – вокально-театрального – було пов'язано з театральною естрадою. В США у 1930–1940-х роках формуються інші естрадно-вокальні різновиди – мюзикловий, блюзовий, крунерський, свінговий та джазовий. Естрадний тип вокалу як естетичний та виконавсько-технологічний конгломерат на сьогодні є найпопулярнішим з усіх видів, що репрезентують неакадемічну музичну традицію.

Друга половина ХХ – перша чверть ХХІ століття відзначена активними процесами взаємодії між академічною та неакадемічною музичною традиціями. Їх синтез міг відбуватися в різних площинах та на різному рівні. В композиторській творчості взаємодія позначилася на творчості митців, що мали академічну освіту, але працювали у жанрах популярної музики – мюзиклах, рок-операх тощо, а також писали музику для комерційного кінематографу. Академічні музиканти при виконанні класичної музики могли збагачувати її прийомами та тембрами, що прийшли з джазу, року або поп-музики («Les Swingele Singers»). Музиканти, що є джазовими або естрадними артистами, зверталися до академічної музики, яка ставала об'єктом їх інтерпретацій (В. Мей, Д. Гаррет та ін.). Особливо виділимо творчість вокалістів, які своїми експериментами, а саме поєднанням в одному творі академічного та естрадного типів вокалу (композиція «Barcelona» у виконанні М. Кабальє та Ф. Мерк'юрі) створювали підґрунтя нового гібридного жанру – класичного кросовера.

В Україні процес взаємодії академічного і естрадного напрямів у вокальній естраді відбувався паралельно зі світовою практикою, але мав свої відмінності. Еволюція стилю української естрадної пісні була пов'язана з особливостями її функціонування і передбачала співіснування в українській

вокальній естраді двох типів вокалу – академічного та естрадного. У 1950–1960 роках артистів, що мали академічну вокальну школу та виконували естрадні пісні, називали співаками-сумісниками (Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, М. Кондратюк, В. Купріна, А. Мокренко, К. Огнєвий, Д. Петриненко, Л. Остапенко та ін.). Нові тенденції в естрадній музиці 1970–1980-х років відбилися і на її вокальній складовій – солісти ВІА (Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару та ін.) співали вже у мовленнєвій позиції, повністю відмовившись від академічного типу вокалу. Нову естетику співу та прийоми вокалісти зазвичай опановували самотужки, оскільки радянська система освіти передбачала підготовку лише співаків академічного або народного напрямку, що неповною мірою відповідали новій музичній естетиці. Таким чином можна констатувати, що українські вокалісти у 1950–1980-х роках створили новий професійний еталон вокально-естрадного мистецтва, поєднуючи традиції академічної школи з новими тенденціями у вокальному виконавстві.

РОЗДІЛ 3

КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР ЯК ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЙ

3.1. Генеза та естетичні засади класичного кросовера

Класичний кросовер успішно розвивається вже протягом трьох десятиліть, однак на сьогоднішній день в українській науці немає фундаментальних праць, в яких детально проаналізовано це мистецьке явище. Здійснимо огляд робіт українських науковців, які так чи інакше торкалися питань класичного кросовера.

Дефініція «кросовер» означає перетин, що передбачає синтез різних видів мистецтв, напрямів, стилів та жанрів. Означення «класичний» вказує на один з видів музичного мистецтва – академічний, який є обов'язковим в музиці класичного кросовера. Отже, класичний кросовер є синтетичним утворенням, яке так чи інакше пов'язане з класичною музикою. Втім, у самій дефініції відсутня вказівка щодо того, з чим саме синтезується або перехрещується академічна музика. За умовчанням розуміється, що це неакадемічна музична традиція, передусім популярна музика естрадного спрямування, яка спрямована на найширшу аудиторію. Класичний кросовер є естрадною репрезентацією класики, однак у процесі розвитку він розвивався й трансформувався, а його синтетичний характер завдяки гнучкості відкриває перспективи поєднання музики академічної традиції з сучасними музичними напрямами і стилями.

Офіційно у музичній культурі остаточною назвою – класичний кросовер (classical crossover) – сформувалася на межі XX–XXI століть в США. Їй до сьогодні точаться дискусії щодо змісту та обсягу цього поняття. Ми дамо своє розуміння класичного кросовера, а наразі розглянемо праці українських науковців, в яких розглядаються питання щодо нього. Відразу ж зазначимо, що спеціальних робіт великої форми (монографії, дисертації), присвячених

класичному кросоверу, немає. Є лише окремі статті, а також сторінки в дисертаціях і монографіях, які присвячені цьому явищу.

У роботах української естрадознавиці Т. Самаї класичний кросовер спеціально не розглядається, однак дослідниця неодноразово його згадує і визначає як поп-напрямок, що виникає унаслідок взаємодії масової культури з елітарною [101, с. 11]. Вартими уваги є її зауваження щодо вокального класичного кросовера, а саме його виконання співаками в мовленнєвій позиції, а також зауваження стосовно того, експерименти з різними типами вокалу розпочалися не з 1990-х років, а значно раніше [101, с. 110].

Українська музикознавець та музичний критик Ю. Бурда на порталі, присвяченому класичній музиці, опублікувала статтю «Класичний кросовер: успішна колаборація чи музичний компроміс?» [22], в якій охарактеризувала кросовер з позицій академічної музики. Вона зазначає, що «у найбільш повсякденному вираженні кросовера виконавці, які пройшли класичну музичну підготовку (здебільшого, оперні зірки), співають чи виконують на музичних інструментах популярні, фольклорні, святкові пісні, композиції, які звучать у різних шоу. Поп-зірки, які виконують класичний репертуар, також входять у рамки кросовера» [22]. Після характеристики музичних зразків Ю. Бурда задається питанням, що приваблює молодих виконавців у класичному кросовері – слава, гонорари, постійна присутність в медіа, мільйони шанувальників, а також вміння реалізувати себе в різних напрямках, бути і актором, і шоуменом [22]. Відмітимо й такий момент: вона вважає, що початок класичного кросовера припадає на 1970-ті роки, хоча цю дату вона ніяк не коментує (публіцистична стаття не передбачає цього), а музичні приклади наводить, починаючи з кінця 1980-х років, як і більшість науковців. Вочевидь, авторка спирається на статтю А. Бойко, написану у 2016 році [17], де дослідниця притримується саме такої хронології щодо початку розвитку класичного кросовера. Завершує статтю Ю. Бурда риторичними питаннями: «То ж якою є місія цього специфічного жанру? Чи він трактується як відволікаючий фактор від класичної музики, чи навпаки, її

р'ятівне коло? Британський музичний критик Хелен Воллес вважає його своєрідним ерзацом у мистецтві. А чим для вас є кросовер?» [22].

Відзначимо, що стаття Ю. Бурди має як просвітницький, так і полемічний характер. Її погляд базується на традиціях академічного музикознавства, яке є класикоцентричним, а уся інша музика, за винятком фольклору, є меншовартісною в художньому відношенні, а тому не вартим уваги серйозних науковців. Такий погляд є достатньо поширеним, про що ми говорили у першій частині своєї роботи. Однак більшість дослідників, які вивчають класичний кросовер, відзначають його унікальність, адже він не є «чистою» класикою і не прагне нею бути.

Український науковець В. Яромчук розглядає класичний кросовер як своєрідний дороговказ у розвитку сучасного вокального мистецтва, зазначаючи, що «виникнення ж даного напрямку хоча й не може претендувати на тотальне новаторство, є певною нішею, в рамках якої можна залучити слухача й до надбань академічного мистецтва» [135, с. 167]. Він вважає, що попри те, що класичний кросовер є і в інструментальній, і вокальній музиці, саме вокальна є більш відкрита до синтезу, оскільки він відбувається і у вокальній, і в інструментальній складовій [135, с. 167]. Для нас ця позиція є дуже близькою, оскільки ми вважаємо, що класичний кросовер як явище був пов'язаний саме з вокальною музикою – саме там формувалася нова музична естетика, а інструментальна складова йшла услід за вокальною, і також була відкрита до синтезу.

Дослідник наголошує на інтертекстуальності як підвалинах класичного кросовера, адже для нього є важливим адаптація чужого тексту. В. Яромчук зазначає, що «принцип інтертекстуальності та побудований на ньому напрямок Classical crossover мають велике майбутнє. <...> саме він є тією перспективою розвитку вокального академічного мистецтва, що сприятиме його популяризації серед слухацької та глядацької аудиторії і стимулюватиме розвиток вокальної майстерності співаків» [135, с. 168]. Відзначимо, що інтертекстуальність є важливою ознакою класичного кросовера як феномена

постмодерної культури, а самі твори можна розглядати крізь призму культурних кодів та подвійного кодування.

У дослідженні українських науковців Т. Пістунової та Г. Постой, присвяченому стильовому синтезу в естрадній інструментальній музиці, йдеться про класичний кросовер, хоча ця назва не винесена у заголовок статті. Щодо авторської дефініції цього явища, то її не наведено, але у висновках зазначено, що для сучасної музики характерний свого роду стильовий синтез, що об'єднує естрадний та академічний напрями, а «прикладом такого синтезу виступає напрямок Classical crossover, що може вважатися містком між академічними творами та їх новітнім прочитанням, поданим крізь призму естрадного аранжування та інструментарію» [90, с. 620]. Автори зосереджуються передусім на інструментальній музиці, наводячи численні приклади з творів зарубіжних та українських виконавців, низку з яких було наведено у попередньому розділі. Цікавою є й думка про те, що для українського простору більш характерним є не класичний кросовер, а інші види синтезу, пов'язані з фольклором [90, с. 619].

І. Бобул у статті «Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва» говорить про його значення для музичної культури сьогодення, наголошуючи на його перспективності для сучасних виконавців. Дослідник зазначає, що феномен кросовера належить до середньої культури (middle culture), і він гармонічно поєднує елементи класичної музики з поп-музикою, роком, джазом, електронікою [15, с. 124]. І. Бобул особливо наголошує на комерційному чиннику у розвитку класичного кросовера, вказує на широке використання сучасних аудіовізуальних технологій [15, с. 126]. Після аналізу українських та зарубіжних проєктів він робить висновок, що «класичний кросовер поєднує в собі кращі зразки музичного мистецтва, синтезуючи та збагачуючи їх на новому рівні, надаючи іншого, сучасного інтерпретування, відкриваючи нові шляхи для подальшого розвитку музичної культури» [15, с. 127].

Українська дослідниця А. Бойко зверталася до класичного кросовера і в статті [17], а пізніше в дисертації [16]. Наголосимо, що саме вона говорить про те, що історія класичного кросовера розпочалася у 1970-х роках як поєднання класики та рок-музики, до яких пізніше приєдналися по-музика та електроніка. Вона зазначає, що новий стиль став популярним, оскільки він застосовувався у вокальній, інструментальній та електронній музиці, часто у їх взаємодії [17, с. 19]. Така думка, що базується на емпіричних спостереженнях щодо взаємодії музики академічної і неакадемічної традиції, широко побутує на просторах Інтернету, у тому числі в його англomовному сегменті, однак не підкріплена науковими розвідками. Наголосимо, що усі дослідники, які розглядають класичний кросовер, розпочинають його історію з 1990-х років або межею 1980–1990-х років. Як показав аналіз розвитку музичного мистецтва, проведений нами у другому розділі роботи, взаємодія академічного і неакадемічним напрямів музики йшла протягом усього століття, але активізувалася у другій половині ХХ століття. Тому розпочинати історію класичного кросовера недоцільно у 1970-х роках, оскільки цей феномен відноситься до 1990-х років і пізніше, хоча процеси взаємодії розпочалися раніше. На жаль, ця думка, висловлена на просторах Інтернету, увійшла до української науки і сприймається як аксіома.

У невеликій, але концептуальній статті О. Супрун «Форми прояву сучасного напрямку “Classical crossover”» [114] здійснено спробу виявити специфіку класичного кросовера в його музичних та соціокультурних параметрах. Зосередимося на цій праці більш детально. Дослідниця відмічає різні форми класичного кросовера, класифікуючи їх «1) за характером музичного матеріалу; 2) за типом виконання; 3) за способом репрезентації в сучасному культурному просторі» [114, с. 105]. Щодо музичного матеріалу, О. Супрун виділяє 1) сучасні інтерпретації класичних творів; 2) академізовані жанри популярної музики, які при інтерпретації представниками класичного кросовера набувають нового звучання, що наближене до оперно-симфонічного стилю; 3) твори, що репрезентують «middle culture» і є

«ядром» класичного кросовера та асоціюються виключно з ним [114, с. 105]. Сольний тип виконавства, на думку О. Супрун, у класичному кросовері передбачає наявність у співака академічної вокальної школи, при цьому вони є універсальними виконавцями, що поєднують різні вокальні техніки в одному творі. Ансамблеве виконання кросовера передбачає тембральну різноманітність, передусім поєднання оперного та естрадного вокалу в межах виконавського колективу [114, с. 105–106]. Щодо способу репрезентації класичного кросовера, то О. Супрун виділяє 1) сценічну або концертну форму репрезентації; 2) телевізійні форми, а саме трансляції концертів, виступи на телешоу; 3) аудіозаписи; 4) відеOVERSII концертів та збірки музичних кліпів [114, с. 106]. Зазначимо, що у роботі О. Супрун систематизовано музичні та соціокультурні параметри класичного кросовера, що дає можливість для подальшого дослідження цього феномену.

Залишається невирішеним і питанням те, чим є класичний кросовер як мистецький феномен. Говорячи про нього, науковці оперують такими поняттями як жанр, стиль та напрямок. Більш детально зупинимося на роботах українських науковців з термінологічної точки зору.

Низка дослідників розглядає класичний кросовер як напрям/напрямок, при цьому напрям характеризується із залученням категорії стилю. Так, Т. Самая визначає класичний кросовер як поп-напрямок, в якому взаємодіють масова культура з елітарною [101, с. 11]. Однак в іншій частині монографії вона характеризує класичний кросовер як стиль [101, с. 110]. Т. Пістунова та Г. Постой говорять про класичний кросовер в категоріях напрямку та стилю. Наведемо цитату з їх роботи: «Часом новацією може виступати поєднання двох абсолютно протилежних напрямків, чий синтез породжує новий напрямок в межах культури. В рамках естрадної інструментальної музики можна виокремити ряд прикладів, пов'язаних з синтезом стилів. Насамперед, це стильове поєднання, що об'єднує академічну та естрадну музику, як-от *classical crossover*» [90, с. 618]. Отже, класичний кросовер ними розуміється як напрямок, що виник унаслідок появи певного стильового синтезу. Втім,

вони віддають перевагу визначенню класичного кросовера як напрямку, оскільки цей термін найчастіше фігурує в їх статті, хоча стаття присвячена саме дослідженню стильових процесів сучасної музики. В. Яромчук, говорячи про класичний кросовер, характеризує його як стильовий напрямок або напрямок [135, с. 166]. Він зазначає, що «у випадку з Classical crossover'ом доречно говорити не стільки про єдиний стиль, скільки про своєрідний синтетичний напрямок сучасної музичної культури» [135, с. 167]. Отже, автор оперує двома категоріями – напрямком і стиль, балансуючи між ними, але схиляється до розуміння класичного кросовера як напрямку.

Серед українських науковців є прихильники інтерпретації класичного кросовера як стилю. Так, А. Бойко у статті «Розвиток стилю classical crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві» розглядає класичний кросовер як стиль, що ми бачимо в її назві. Як приклад її тлумачення наведемо цитату авторки: «Класичний кросовер є на сьогодні одним із найбільш універсальних стилів у музичному мистецтві. Це обумовлено передусім тими обставинами, що в ньому використовуються елементи класичної, естрадної, рок- та електронної музики, тому музичні композиції в цьому стилі мають широке коло слухачів та прихильників» [17, с. 21].

Українські дослідники розглядають класичний кросовер як напрям, без залучення категорії стилю. Наприклад, О. Супрун у статті «Форми прояву сучасного напрямку “Classical crossover”» [114] не підіймає питання термінології, однак притримується думку, що класичний кросовер є музичним напрямом, що поєднує академічну музичну традицію з найбільш актуальними трендами в музиці [114, с. 104].

Також в роботах українських науковців вживається дефініція «жанр» щодо класичного кросовера. Так, Ю. Бурда позначає класичний кросовер як жанр, «який коливається між класичною та популярною музикою з метою залучення фанів обох типів музики» [22]. О. Федорова, не використовуючи дефініцію «класичний кросовер», користується поняттям «класична музика в

сучасній обробці», яке визначає як жанр, але буквально в наступному абзаці вказує на нову течію «класика в сучасній обробці» [124, с. 181].

У статті І. Бобула використано усі три терміни – жанр, стиль та напрям, останній, щоправда, більшою мірою відноситься до характеристики сучасного музичного простору, ніж безпосередньо до класичного кросовера, однак цей термін використано і на позначення останнього. Більш широко автор статті вживає дефініції стиль і жанр. Наведемо кілька цитат, які підтверджують наше спостереження. Дослідник спочатку розглядає класичний кросовер у категоріях стилю. Він зокрема зазначає, що «стиль класичний кросовер (classical crossover) найчастіше визначають як своєрідний синтез, гармонійне поєднання елементів класичної та поп-, рок-, джаз-, електронної музики» [15, с. 124]; «сучасний класичний кросовер – це музичний стиль, що є своєрідним синтезом, гармонійним поєднанням елементів класичної музики та поп-рок електронної музики, а також поєднання з іншими сучасними стилями музики» [15, с. 125]. У подальшому викладі статті термін стиль змінюється жанром. І. Бобул говорить, що «у жанрі класичного кросовера, як правило, академічна музика синтезується з досвідченістю та сучасними аудіовізуальними технологіями, які є наявними в поп-музиці для збагачення виразності» [15, с. 126]. Звертання до категорії жанру, вочевидь, пов'язана з тим, що надалі дослідник говорить про жанрові відгалуження класичного кросовера. Наведемо цитату повністю, оскільки тут здійснено спробу певного роду типології класичного кросовера. І. Бобул зазначає, що «у жанрі класичного кросоверу багато є своїх відгалужень відповідно до характеру музичного матеріалу: симфо-рок, що належить до найбільш розповсюджених прикладів класичного кросоверу, класичний музичний матеріал використовується для його виконання в сучасній обробці або в джазових інтерпретаціях; вокальний кросовер, що являє собою використання різних мелодій західноєвропейської музики шляхом аранжування; рок-опера, що також займає особливе місце в сучасній музиці» [15, с. 126]. Щодо останньої цитати, то принагідно зазначимо, що вказані

явища лише частково можна віднести до класичного кросовера, однак, безумовно, є прикладами музики, яка виникла на перехресті академічної та неакадемічної традицій.

Отже, І. Бобул при розгляді феномену класичного кросовера одночасно оперує категоріями і жанр, і стиль. Це пов'язано з особливостями викладу статті, де спочатку говориться про його генезу, а потім здійснено спробу типології. Такий підхід цілком виправданий в контексті його дослідження, однак не знімає проблемність термінологічного питання.

На основі праць українських науковців, коротко охарактеризуємо класичний кросовер як явище, акцентуючи увагу на проблемних питаннях, а після цього зосередимося на термінології.

Класичний кросовер є репрезентантом культури постмодернізму, для якого характерним є поєднання різних музичних традицій – академічної й неакадемічної. Класичний кросовер є синтетичним явищем, для якого базовою є взаємодія академічної традиції і неакадемічних музичних напрямів. Якщо синтезуються різні неакадемічні види музики, як-от фольклор з рок- або поп-музикою, джаз з роком тощо, це не є класичним кросовером в його «чистому» вигляді, бо у ньому відсутня академічна складова. Зазвичай кросовер – це поєднання академічної та естрадної музики, передусім поп-музики, однак можливий є синтез з роком або джазом. Якщо говорити про фольклор, то він може бути додатковим компонентом у цьому синтезі.

Класичний кросовер не є академічною музикою, а тому некоректними є закиди пуристів, що він є ерзацом класики. Академічний компонент є базовим елементом класичного кросовера, однак функціонує він в контексті естрадного мистецтва або шоу-бізнесу. Його представники вважають, що вони у такий спосіб долучають маси до високого мистецтва. Це є однією із соціокультурних функцій кросовера, однак це не робить його академічним мистецтвом. Класичний кросовер – це музика мас, але вона є масовою музикою елітарної природи. Сам тому культурологи його відносять до

«middle culture». Сьогодні класичний кросовер – частина музичної індустрії, яка приносить високі прибутки. Однак прибутковість аж ніяк не свідчить про низький рівень музичного продукту. Тому класичний кросовер є частиною сучасного шоу-бізнесу і функціонує по його законах.

Класичний кросовер виникає на межі 1980–1990-х років, його підґрунтями стали експерименти музикантів 1950–1980-х років, що поєднували академічну і неакадемічну музичні традиції. Більш рання дата народження класичного кросовера є некоректною, оскільки розмиває межі цього явища.

Відзначимо принципову амбівертність, а подекуди й мультивертність класичного кросовера. Термін «амбівертність», як вже було зазначено у першому розділі, було запропоновано в роботі В. Куш [59], яка позначала ним специфічну рису естрадних пісень Івана Карабиця як спрямованість і на професіоналів, і на широку аудиторію, оскільки пісні композитора відкриті до виконання і академічними, і естрадними співаками. Зазначимо, що естрадна творчість І. Карабиця припадає на 1970–1980-ті роки, коли класичного кросовера як жанру ще не існувало, але саме в цей період відбувалися активні процеси поєднання музики академічної та неакадемічної традицій. На нашу думку, амбівертність як якість є характерною і для класичного кросовера, однак необхідно для цього певним чином цей термін переосмислити.

В даному контексті ми розуміємо амбівертність як своєрідний вияв подвійного кодування, а саме спрямованість твору одночасно і на знавців, і на широкий загал. Однак ця взаємодія відбувається дещо в інший спосіб, ніж у піснях І. Карабиця, які в залежності від виконавця мали або академічне звучання, або естрадний саунд, тобто пісенний твір мав дві іпостасі, але в конкретній виконавській ситуації він був або академічним, або естрадним. Амбівертність була закладена його автором, а виконавець вирішував, який тип йому обрати. Амбівертність класичного кросовера полягає у яскраво підкресленому синтезі і академічних, і естрадних рис, причому одночасно, в

рамках кожної композиції. Так, наприклад, є вельми типовим явищем, коли у дуетах виконавці кросовера сполучають і академічний, і естрадний вокал. Якщо у піснях І. Карабиця амбівертність, на нашу думку, була потенційною, а тому не кожен твір розкривав усі свої грані, то в класичному кросовері вона є наявною і очевидною, оскільки спеціально підкреслюється. У тих випадках, коли ми говоримо про поєднання не лише академічної та естрадної музики, а сполучаємо інші види неакадемічної творчості (передусім фольклор), ми вже можемо говорити про мультивертність. Однак для класичного кросовера як жанру важливе є сполучення академічного і естрадного начал, тож амбівертність є його базовою ознакою.

Музичні параметри класичного кросовера передбачають твори трьох видів, на які чітко вказала О. Супрун, хоча й не розвинула докладно в силу обмеження обсягу її публікації. Розкриємо зміст створеної нею типології, можливо, дещо змістивши акценти, які були нею зроблені. До першого типу творів класичного кросовера відносяться різноманітні інтерпретації музичної класики, які було адаптовано до нових умов, а саме виконання на широку аудиторію мало підготовлених для слухання академічної музики слухачів. Такого роду адаптації зазнають класичні вокальні та інструментальні «хіти», які трансформуються у типові для естрадної музики форми – пісенні, тричастинні, рідше більш складні, а класичний оригінал отримує шлягерні шати. З точки зору академічного трактування це є спрощенням класики, однак завдяки перекодуванню ці твори набувають нового звучання, яке актуалізує їх для нинішнього часу.

Відразу випередимо питання щодо неактуальності класики в «чистому» вигляді. «Чиста» класика є завжди у тренді, що, однак, не виключає її нового прочитання, яке існує паралельно з оригіналом, і обидва варіанти мають художню цінність. Другим видом музичного кросовера стають жанри популярної музики, коли музиканти інтерпретують їх відповідно до традицій академічного виконавства. Такі проєкти є вельми популярними, особливо часто відбувається поєднання рок-музики з академічною на рок-концертах,

коли виступ колективу супроводжує симфонічний оркестр. Третій вид – сучасні авторські твори, які наслідують риси академічної музики, передусім стиль італійського бельканто, однак є композиціями естрадного типу з усіма рисами шлягеру. Зазначимо, що поява такого роду творів виділила класичний кросовер з інших видів музичної творчості, хоча історично першими були інтерпретації музичної класики на естраді, що дали поштовх його розвитку.

Серед противників класичного кросовера побутує думка, що його представники – це академічні музиканти-невдахи, які неспроможні зробити кар'єру через відсутність таланту або неволодіння належним чином виконавською технікою. Ймовірно, частина виконавців кросовера дійсно мала проблеми з технічною підготовкою, однак зазначимо, що до класичного кросовера зазвичай приходять люди, вельми успішні як академічні виконавці, що прагнуть йти за часом і не бояться експериментувати. В естрадному мистецтві не завжди центральну роль відіграє виконавська техніка інструменталіста або вокаліста, важливим є знаходження артистом власного виконавського стилю та саунду. Ще раз наголосимо, що класичний кросовер – це не спотворена класика, а різновид естрадного мистецтва, який спирається на здобутки класичної музики. Зазвичай виконавці класичного кросовера – першокласні вокалісти або інструменталісти, які здатні виконувати як класичний, так і естрадний репертуар, а тому вільно почуваються у їх синтезі.

Для класичного кросовера характерним є синтез видів мистецтв – музичного, театрального, хореографічного, кінематографічного. Частково це пов'язано з естрадною генезою кросовера, частково з постмодерною ситуацією, коли він розвивався, частково з особливостями функціонування шоу-бізнесу з його прагненням до видовищності, а тому широкого використання аудіовізуальних технологій.

Окресливши риси класичного кросовера як феномена, зупинимося на термінологічному питанні, а саме спробуємо визначити, чи є кросовер напрямом, стилем чи жанром. На нашу думку, усі три дефініції є одночасно і

вірними, і неповними, оскільки сучасна теорія і жанру, і стилю базуються на здобутках академічної музики і не враховують специфіку неакадемічних видів.

Напрямок як категорія має більш широкий змістовний обсяг. Нагадаємо, що до напрямів у музиці можна віднести академічну музику, джаз, рок, поп-музику, фольклор, можливо електронну музику, оскільки напрям як жанрово-стильове поняття передбачає і сформовану жанрову систему, і наявність достатньо широкої стильової палітри. Але якщо говорити про хіп-хоп або «world music», то їх важко на даному етапі називати напрямом, оскільки вони ще не сформували розгалужену жанрово-стильову систему. Тож саме ми можемо вказати про класичний кросовер, який можна вважати напрямом з певною долею умовності. Більш вірним є його розуміння як різновиду естрадної музики. Проте, можливо, з часом він також набуде більшої масштабності і його можна буде розглядати як окремий напрям, подібно до джазу або рок-музики.

Можливо розглядати класичний кросовер як стиль, оскільки він має свої характерні риси, які можна вважати стильовими. Стильовий синтез є однією з ознак класичного кросовера. Однак, на нашу думку, більш коректно говорити про специфічний саунд класичного кросовера, який є оригінальним та впізнаваним передусім завдяки академічній складовій. Отже, класичний кросовер не є стилем, хоча цілком можливо його розглядати як один зі стилів естрадної музики.

Якщо говорити про класичний кросовер як жанр, то наразі його розгляд крізь призму жанру є найбільш коректним. Однак зазначимо, що в даному випадку ми маємо на увазі класичний кросовер як жанр, який базується на вокальній або інструментальній мініатюрі. Вокалісти як представники класичного кросовера виконують пісні або арії з опер, інструменталісти віддають перевагу також невеликим формам. Це пов'язано зі специфікою естрадного мистецтва, для якого базовим є концертний номер. Безумовно, в контексті класичного кросовера можна розглядати і масштабні твори –

мюзикли, рок-опери та ін., однак з ним більшою мірою асоціюються композиції малої форми. Таким чином, класичний кросовер як жанр є вокальною або інструментальною мініатюрою, яка є своєрідним аналогом концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва.

Таким чином, ми інтерпретуємо класичний кросовер як жанр, оскільки розглядатимемо в роботі саме зразки жанру класичного кросовера – вокальні та інструментальні мініатюри, проте не є помилкою вживання цього терміну і в інших значеннях, оскільки іноді варто підкреслити відмінність класичного кросовера від інших напрямів музичного мистецтва або виявити його стильову специфіку.

Отже, *класичний кросовер* – мистецький феномен амбівертної природи, який виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традиції і функціонує за законами естрадного мистецтва, у процесі еволюції класичний кросовер адаптував інші неакадемічні музичні напрями (фольклор, електронну музику тощо). Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва.

У подальшому викладі ми зосередимося на зразках класичного кросовера, репрезентованих українськими та зарубіжними виконавцями. Перевагу ми віддаємо вокальній музиці, оскільки саме вона є серцевиною кросовера. В аналізах музичних творів ми віддаватимемо перевагу вокальному компоненту, оскільки він, на нашу думку, є показовим для класичного кросовера.

3.2. Творчість виконавців класичного кросовера в світовому культурно-мистецькому просторі

Класичний кросовер, який актуалізує класичне музичне мистецтво в нових формах, динамічно розвивається в сучасному вокальному виконавстві. Кросовер приваблює артистів масштабністю, ефектністю, популярністю на телебаченні, десятками мільйонів шанувальників, можливістю розширити свою вокальну майстерність та проявити себе не лише в класичному академізмі, а й на великій естраді. Він вимагає від виконавців фундаментальної підготовки, багажу знань та навичок, пластичності артиста. Саме за такими ознаками універсальності ми й розглянемо творчість провідних світових вокалістів, які є представниками класичного кросовера – Андреа Бочеллі, Алессандро Сафіні, Сари Брайтман, Джоша Гробана, Філіппи Джордано, Хейлі Де Вестенри, Дімаша Кудайбергена.

Андреа Бочеллі, який справедливо вважається популяризатором оперної музики, почав займатися музикою з дитинства: з 6 років він навчається грі на фортепіано, пізніше опановує й інші інструменти, передусім духові – флейту, саксофон, трубу, тромбон, а також гітару та барабани. Інтерес до співу почав формуватися під впливом творчості Франко Кореллі – відомого оперного співака 1950–1970-х років. Пізніше знаменитий виконавець високо оцінював співацький голос А. Бочеллі і приватно займався з ним вокалом. Попри любов до музики, А. Бочеллі отримав юридичну освіту на почав працювати адвокатом. Але любов до музики перемогла, і він змінює рід своєї діяльності. Його зіркова кар'єра почалася зі співпраці з відомим рок-музикантом Дзуккоро, з яким співак виконав хіт «Miserere». Пізніше А. Бочеллі з цією композицією бере участь у фестивалі Сан-Ремо, де виступає з великим успіхом. Одночасно А. Бочеллі дебютує як академічний співак в опері.

Творчість А. Бочеллі була пов'язані і з оперним мистецтвом, і естрадою, де він працював у напрямі класичного кросовера як популяризатор опери. Критики доволі негативно ставилися до його оперної творчості,

підкреслюючи недостатнє володіння технікою і проблеми з диханням, натомість відзначали красу його тембру при виконанні популярної музики. Тому для широкого загалу А. Бочеллі є передусім естрадний співак, який відрізняється індивідуальним тембром і оригінальним репертуаром, що сполучає академічну класику та новий естрадний саунд.

Проаналізуємо у його виконанні знамениту пісню «Caruso» («Карузо») Лучіо Далла, присвячену пам'яті великого тенора Енріко Карузо, яка є твором, що сьогодні є одним з репрезентативних творів жанру класичного кросовера. Її створення автор вважав випадковим, але цій композиції судилося стати однією з найвідоміших італійських пісень у світі. У музичному середовищі творчість музиканта й композитора Л. Далла була пов'язана з джазом, блюзом, він також експериментував у поп-напрямі. Нагадаємо історію створення пісні. Л. Далла зупинився в номері готелю «Ексельсіор Вікторія» в Сорренто, який фактично був кімнатою-меморіалом Е. Карузо – з його речами, фотографіями, старим роялем. Занурення в атмосферу останніх днів співака інспірувало появу чудового твору, що був присвячений великому неаполітанцю.

Композиція здобула шалену популярність у співаків класичної школи, які із задоволенням почали включати твір до свого камерного репертуару, а найвідоміша версія закріплена за Л. Паваротті. Естрадні виконавці також сприйняли пісню з надзвичайним інтересом, про що свідчить велика кількість її інтерпретацій та перекладів іншими мовами. Назвемо лише деякі імена виконавців – Х. Іглесіас, Аль Бано, М. Мат'є, Дж. Моранді, гурт «Ricchi e Poveri», Л. Фабіан, М. Болтон, С. Діон та ін.

Якщо говорити про представників класичного кросовера, то вважається вищим пілотажем виконувати «Карузо» на концертах та включати до своїх альбомів. Не виключенням став і А. Бочеллі: твір увійшов до першого його альбому «Romanza» у 1996 році [149]. За музичною формою виконання А. Бочеллі відповідає класичній версії Л. Паваротті, але голосові якості індивідуального «бочеллівського» саунду змальовують вже інший пісенний

образ. М'який та оксамитовий тембр співака відтворює витончене фразування середньої теситури у речитативній частині твору, а вихід у верхній регістр на приспіві зберігає ліричність й ніжність, оминаючи форсованість подачі звукоформування, наділив композицію глибшим драматизмом та ліричністю. Оркестровий супровід цікаво продуманий стосовно прозорості аранжування, переважно упродовж всього твору співаку акомпанують піаніст, пізніше додається віолончель, а сам оркестр плавно підхоплює соліста у приспівах та в кульмінації. Є дуже багато виконавських версій, де вокалісти на цьому творі активно демонструють свої вокальні дані, виконуючи усі приспіви на *f* та доводячи коду твору до *ff*. Виконавська версія А. Бочеллі твору «Карузо» відрізняється інтелігентністю та витонченістю, що можна вважати його творчим амплуа.

Твір «Il mare calmo della sera» («Спокійне вечірнє море»), написаний співаком й композитором рок- та поп-напрямку Дзуккоро, який має великі здобутки як автор ліричних естрадних композицій. Що варта лише його пісня «Senza una donna» («Без жінки») в дуеті з Полом Янгом, яка у 1987 році стала світовим хітом, утримувалась у міжнародних чатах та залишається затребуваною й досі. Співпраця Дзуккоро й А. Бочеллі кристалізувала ідею синтезувати у творі музичну класику й естраду. Презентував композицію Андреа Бочеллі у 1994 році на фестивалі в Сан-Ремо, де отримав диплом лауреата I премії.

Композиція «Il mare calmo della sera» [185] виконується під супровід симфонічного оркестру, а сам А. Бочеллі знаходиться за роялем біля мікрофону. Слід відзначити, що сама ідея поєднання двох музичних напрямів мала втілитися лише через вокальну техніку співака, не впливаючи на оркестровий акомпанемент. Перший куплет А. Бочеллі співає в сучасній естетиці, формуючи звук у мовленнєвій позиції та злегка застосовуючи голосовий прийом «реттл». Виходячи на приспів, він переходить в академічну (високу) позицію, співаючи кантилену відповідно класичної школи бельканто. Така форма триває упродовж усієї композиції, де соліст,

співаючи у мікрофон, по черзі змінює звукоформування. Після другого приспіву відбувається модуляція на півтон вгору, наближаючи кульмінацію твору. А. Бочеллі завершує виконання у високій теситурі, витримуючи потужне фермато. Відзначимо й те, що зала емоційно реагує на виступ співака, нагородивши його довгими оплесками. Зазначимо, що в цьому творі якнайвиразніше виявлено амбівертну природу класичного кросовера, а саме поєднання в одному творі естрадного (передусім рокового) та академічного вокалу, які не протиставляються, а органічно доповнюють один одного. Композиція «Il mare calmo della sera» згодом увійшла до першого альбому А. Бочеллі.

Отже, творчість А. Бочеллі є яскравим прикладом класичного кросовера як жанру популярної музики, що базується на академічній традиції. Занурення в оперну музику зробило співака глибоким інтерпретатором традицій бельканто, перенесеним на естрадну сцену, і зробило його одним із найрепрезентативніших виконавців класичного кросовера у світі.

Представником напряду є популярний італійський співак *Алессандро Сафіна*, який успішно поєднує виступи як в опері, так і на естраді. Від батьків він унаслідував любов до опери, і після закінчення школи вступає до консерваторії для навчання співу. Музикант спочатку працює як оперний виконавець (опери «Севільський цирульник», «Любовний напій», «Богема» та ін.). Окрім того, він виконував й церковну музику Ш. Гуно і Дж. Пуччіні, яка писалася у традиціях бельканто. Однак А. Сафіна з часом почав виконувати інший репертуар, поєднуючи академічну і неакадемічну музичні традиції. Надзвичайним успіхом користувалася його пісня «Luna» з першого альбому, яка стала міжнародним хітом та його персональною візитівкою як виконавця класичного кросовера. З цим твором (у дуеті з О. Кузнєцовим) співак виступив в Україні у телевізійному шоу X-Factor у 2011 році. Також співак неодноразово виступав у Києві з концертами, які мали великий успіх у глядачів.

Ще з 1990-х років А. Сафіна синтезував традиції академічної та естрадної музики. У той час цей новий жанр називали «поп-опера». До цього періоду відноситься твір «Luna» («Місяць») [171], авторами якого є Дж. Пінтус та Р. Мусумарра, який став першим синглом співака та увійшов до альбому «Insieme a te» («З тобою») у 2000 році. На цю композицію був відзнятий відеокліп в темних тонах, де А. Сафіна, блукаючи по місячній поверхні, звертається до місяця. На початку композиції лунає жіночий голос, що «присубтонено» м'яко двічі повторює фразу «Only you can hear my soul» («Тільки ти можеш почути мою душу»), потім вступає А. Сафіна, який виконує перший куплет кантиленно, м'яко та лірично. У процесі розвитку співак поступово збільшує динаміку, а у приспіві другого куплету він переходить у високий регістр, потужно й впевнено утримуючи звук. Саме тут розкривається краса його чудового баритону, яка підкреслюється класичною естетикою звучання. Третій куплет виконується ще більш потужно, готуючи кульмінацію на *ff*, де розкривається досконала емісія голосу А. Сафіни – густа, чиста та рівна. Наприкінці виконання разом з хором дещо нагадує григоріанський спів, що підкреслено латинським текстом «Alba lux, diva mea, diva es silentissima!» («Біле світло, моя богиня, ти моя богиня найтихіша»). У даному виконанні цікавим є те, що вокальна позиція у А. Сафіни вже не фіксовано висока (академічна), а наближена до мовленнєвої, оскільки при записі у мікрофон співаком повністю збережені голосові обертони. Це означає, що А. Сафіна вже відноситься до універсальних виконавців, які корегують вокальні позиції відповідно до музичного жанру.

Пісня «Sognami» [165] увійшов у однойменний альбом (2007), який містить спирається на елементи східної культури, оскільки А. Сафіна цікавиться музичним синтезом у різних його проявах. Заголовна композиція альбому, яка написана Д. Нінкері та Дж. Сібальді, яскраво демонструє творчі пошуки співака, але має певний загальний алгоритм в аранжуванні, якщо порівнювати з твором «Luna». В обох піснях є жіночий вокал у вигляді семплу невеликої фрази. У пісні «Sognami» – це вокаліз зі східними

мотивами. Вони ж пронизують і усю гармонічну складову оркестровки, а подекуди й мелодіку пісні.

Вступ починається з жіночого вокалізу, який переходить в перший куплет, який співак починає в низькій теситурі. Інструментарій акомпанементу має електронне звучання з додаванням гітари, який інколи дублює мелодію. А. Сафіна співає з дольовою пульсацією без метроритмічних відхилень. В другій половині йде поступовий розвиток мелодії по висхідній. В аранжуванні до сольної партії влітаються короткі жіночі вокалізні фрази, готуючи на контрасті потужний верхньо-регістровий приспів з яскравим розкриттям чудової глибокої тембрації академічного голосу А. Сафіни, і це підкреслюється багатоголосною хоровою підтримкою. Другий куплет починається відразу після приспіву різким поверненням соліста у низький регістр. У коді соліст кілька разів повторює слова «Sognami» («Мрій про мене») італійською та останній раз майже пошепки англійською – «Dream on me». Дана композиція демонструє вже індивідуальну манеру А. Сафіни, яка полягає у виконанні оригінальних творів, написаних спеціально для нього, які виконуються синтезованим звукоформуванням, де академічний тип вокалу змінюється естрадним для особливого обертонового забарвлення та розширення вокальної виразності при створенні пісенного образу.

Таким чином, А. Сафіна яскраво репрезентує напрям класичного кросовера, поєднуючи традиції італійського бельканто з поп-музикою. Він також є універсальним виконавцем, які відповідно до творчого задуму можуть змінювати тип вокалу.

Англійська співачка *Сара Брайтман* є виконавицею, яка чудово володіє двома типами вокалу – академічним і естрадним, а тому є яскравою представницею класичного кросовера. Її творчий доробок гармонічно поєднує твори класичного напрямку і популярної музики.

С. Брайтман в ранньому дитинстві займалася балетом, пізніше опановувала театральне мистецтво. Цей досвід назавжди прищепив їй любов

до сцени. Щодо музичного мистецтва, то в дитинстві вона брала уроки гри на фортепіано. Співом С. Брайтман почала займатися у підлітковому віці, виступаючи у складі гурту «Hot Gossip», пісня якого «Heart to a Starship Trooper» мала великий успіх. Оскільки подальші композиції гурту не були успішними, вона випускає власні сольні сингли у стилі диско.

Новим кроком у кар'єрі співачки була участь в мюзиклі «Кішки» Е. Ллойда Веббера. Відомий композитор помітив талант С. Брайтман, і у кількох наступних творах (мюзикл «Привид опери», Реквієм та ін.) орієнтувався на її творчу індивідуальність. Для виконання складних партій в мюзиклах співачка брала уроки вокалу у відомого тенора Пласідо Домінго. Навчання у визнаного співака перейшло у співпрацю – разом вони співали на прем'єрі Реквієма Е. Ллойда Веббера, і її за цю роботу номінували на музичну премію Греммі як кращого нового виконавця класичної музики. Плідний період співпраці з Е. Ллойдом Веббером став завершальним у формуванні її вокально-виконавської індивідуальності, який базувався на синтезі музичних напрямів – академічного й естрадного, а також музичного та сценічного мистецтва.

Після переїзду співачки до США С. Брайтман знайомиться з Франком Петерсеном – своїм майбутнім продюсером. Цікавим експериментальним результатом цієї співпраці стали альбоми «Dive» (1993), «Fly» (1995), а також «Surrender: The unexpected songs» (1996) з музикою Е. Ллойда Веббера. Альбом «Timeless» (1997) став своєрідним зразком класичного кросовера (він очолив чарт Billboard Top Classical Crossover Albums) та отримав багато міжнародних нагород і став «платиновим» у таких країнах, як США, Канада, Тайвань, Південна Африка, Данія, Швеція і Норвегія. У нього увійшла знаменита композиція «Time to Say Goodbye», яку співачка виконала з Андреа Бочеллі.

Кар'єрний сплеск та міжнародне визнання стимулювало народження нового альбому «Eden» (1998), у підтримку якого співачка відправилася у світове турне. Популярність С. Брайтман зростала і наступний альбом «La

Luna» (2000), у якому сполучалися поп-музика, ранній джаз і класична опера, зокрема творчість композиторів Л. Бетховена, А. Дворжака та блюзової співачки Біллі Холідей. Таке поєднання є типовим для жанру класичного кросовера. Вагомими на сучасному музичному просторі ХХІ століття у напрямі класичний кросовер стали альбоми артистки «Classics» (2001), де у центрі – академічна оперна і камерна музика, та «Narem» (2003) зі східною тематикою, на окремі композиції з яких співачка зняла відеокліпи. У 2008 році вийшов альбом «Symphony», про який сама співачка говорить так: «Упродовж усієї моєї кар'єри я працювала у різних музичних стилях. Це перший альбом, в якому усі ці стилі поєдналися для створення різноманітного музичного пейзажу» [176].

На сьогоднішній день С. Брайтман є володаркою багатьох музичних премій, має велику дискографію, вона відома як своєю грою у мюзиклах в фільмах. На сьогодні вона є обличчям класичного кросовера, однією з ключових фігур, які репрезентують вокальний його напрям. Проаналізуємо кілька творів у виконанні співачки.

Арія «Nessun Dorma» з опери «Турандот» Дж. Пуччіні є однією із складних тенорових партій і стала знаковою для класичного кросовера, оскільки саме вона була обрана головною музичною темою під час Чемпіонату світу з футболу у 1990 році, а її виконавцем став Лучано Паваротті, після чого твір отримав широку популярність. В класичному кросовері як жанрі, що сполучає академічний та неакадемічний музичний напрями, стає можливим її жіноче виконання, оскільки арія стає окремим твором і не має прив'язки до сюжету опери. «Nessun Dorma» С. Брайтман – вдала адаптація класичного музичного твору до трендів шоу-індустрії: вона осучаснена вокальними прийомами та грандіозною сценографією. Слід зазначити, що усі свої альбоми співачка презентувала у світових турне і з посиленням видовищного компонента. Не є виключенням і альбом «Narem», до якого увійшла ця арія.

Проведемо виконавський аналіз відео цієї арії з концертно-гастрольного проєкту С.Брайтман [172]. Сцена у вигляді півмісяця та підсвічене софітами зоряне небо на задньому фоні створює романтично-фантастичну вечірню атмосферу. Під оркестровий музичний вступ співачка в яскравому сценічному костюмі повільно піднімається по доріжці зі сцени на подіум і опиняється в центрі під перехресними променями ліхтарів біля мікрофона. Спів починається на відстані від мікрофона, співачка витримує кантилену та майстерно філірує звук. Її потужний голос з широким діапазоном у три октави звучить чисто, рівно, згладжено, дозволяючи легко поєднувати спів в обох вокальних позиціях: у верхній теситурі співачка формує звук відповідно до академічної постановки, і її голос звучить дзвінко, з легкою вібрацією. У нижній теситурі голос більш об'ємний, щільний, з використанням субтону відповідно до естрадної естетики. Після оркестрового програшу поступового розгортання йде кульмінація твору, де співачка у супроводі оркестру завершує вокальну композицію на *ff* та з підсиленням світлових ефектів у сценографії.

Відзначимо передусім гру двома типами вокалу – академічним і естрадним, чергування яких формує нову естетику, коли поєднання раніше непоєданого і антагоністичного стає нормою, новою красою. Якщо говорити про амбівертність класичного кросовера, то вона тут проявляється передусім через поєднання обох типів вокалу. В цій композиції вже немає контрасту, який ми бачили у баладі «Il mare calmo della sera» у виконанні А. Бочеллі: співачка для кожної фрази обирає відповідний тип вокалу. До амбівертності віднесемо і сполучення класичної оперної арії, якою є «Nessun Dorma», з видовищним рядом та інтерпретацією відповідно до естетики естрадного шоу.

Можна відзначити і міжнародні дуетні проєкти у напрямку класичний кросовер, в яких з артисткою співали П. Домінго, К. Томпсон, Ф. Ліма, Дж. Гробан, А. Сафіна, Е. Мюррей, М. Франгуліс, А. Бочеллі, Л. Хуан та ін. Окрім вже згаданої композиції «Time to Say Goodbye», що прозвучала разом з

А. Бочеллі, у дуєті з Х. Каррерасом С. Брайтман виконала композицію «Amigos para siempre (Friends for life)», що стала офіційним гімном Олімпійських ігор в Барселоні у 1992 році. Пісня «Amigos para siempre (Friends for life)» («Друзі на все життя») [162], яку написали Е. Ллойд Уеббер та Дон Блек (Дональд Блекстоун), має куплетну форму. Починається із вступу, який виконує симфонічний оркестр із додаванням електронних інструментів. В куплетах спів С. Брайтман відповідає естрадній естетиці, Х. Каррераса – академічній, у приспівках виконавці співають у унісон у верхній теситурі, формуючи звук у високій вокальній позиції. Зазначимо, що такого роду поєднання двох виконавців, які репрезентують різний тип вокалу, є типовим для класичного кросовера, де кожен зі співаків демонструє обидві складові класичного кросовера – академічну і естрадну.

Своїми творчими досягненнями С. Брайтман демонструє те, що вона є унікальним явищем світової сучасної вокальної культури з міжнародним визнанням та багатомільйонною аудиторією прихильників. Її творчість – зразок класичного кросовера як вокального жанру, який базується на пісні та класичній арії, що став еталоном для наступних поколінь виконавців.

Всесвітньовідомий американський співак *Джош Гробан*, виконавський стиль якого поєднує класичний і сучасний вокал, свідчить про його приналежність до класичного кросовера. Він має прекрасний голос – високий баритон з глибоким насиченим тембром. Вокальні дані спрямували творчість виконавця, музичні горизонти якого є дуже широкими, оскільки саме у класичному кросовері його голос звучить найбільш природно.

Творча біографія Дж. Гробана є дуже насиченою – він з дитинства виявляв інтерес до творчості. Його батьки були великими поціновувачами мистецтва, тому зі звичайної школи вони перевели Джоша в школу «Bridges Academy», де він займався в театральному класі. Там майбутній співак брав участь в постановках шкільного театру, однією з яких був мюзикл «Скрипаль на даху». Співати Дж. Гробан почав ще в школі, але, все ж таки, віддавав перевагу театру, продовжуючи навчання у «Los Angeles County High School

Arts» за театральним напрямом. Однак захоплення найрізноманітнішими музичними напрямками від року до класики привело Дж. Гробана до студії відомого американського вокального педагога Сета Ріггса, серед учнів якого були такі видатні виконавці, як Стіві Вандер, Майкл Джексон та багато інших. Ця зустріч виявилась доленосною для співака. Завдяки йому арію «All I Ask Of You» з мюзиклу Е. Ллойда Веббера «Привид опери» у виконанні Дж. Гробана почув продюсер Девід Фостер, який співпрацював з такими світовими зірками, як Вітні Х'юстон, Селін Діон, Тоні Брекстон, Мераяя Кері, Майкл Бубле, Андреа Бочеллі та ін. Д. Фостер одразу відзначив талант і потенціал молодого співака, сприяючи його входженню у музичний простір та спрямовуючи до більш класичного репертуару.

Дж. Гробан почав реалізовувати свій вокальний талант і всього за рік перетворюється в американську суперзірку, яку засоби масової інформації називають не інакше як «музичний феномен» або «співаюча сенсація». Співакові запропонувала взяти участь в турне «La Luna» С. Брайтман, з якою Дж. Гробан виконав композицію «There for Me». Також він співав у дуєті з Ларою Фабіан, Селін Діон та іншими світовими зірками.

Дебютний альбом співака під назвою «Josh Groban» (2001) двічі був удостоєний платиногового статусу і розійшовся по всьому світу накладом понад 5 мільйонів примірників. В альбом увійшли композиції «To Where You Are», «Gira Con Me», «Alla Luce Del Sole», «You're Still You», а також твори Й. С. Баха і Е. Морріконе. Альбом включив і кавер-версію пісні Селін Діон «The Prayer». Мультиплатиновий статус отримав альбом «Closer» (2003), в який увійшов мегахіт і візитівка артиста – романтична балада «You Raise Me Up». Двічі платиновий «Awake» (2006) і номінований на премію Греммі різдвяний «Noël» (2007) приносять Дж. Гробану статус самого комерційно успішного артиста року. Усього співак записав 9 студійних альбомів, останній з яких – «Harmony» – вийшов у 2020 році. П'ять дисків Дж. Гробана отримали статус платинових. Також вокаліст виконував саундтреки до фільмів «Троя», «Полярний експрес», «Штучний розум». Як представник

класичного кросовера Дж. Гробан виконує пісні італійською та англійською мовами, також в його репертуарі – твори іспанською, португальською, французькою, латинською, японською мовами.

Окреме місце у творчості співака посіла пісня Уолтера Афанасьєва на слова Марко Маріанджелі «Per Te», в роботі над якою сформувалась індивідуальна виконавська манера Дж. Гробана як представника класичного кросовера. Його оксамитовий баритон майстерно поєднує академічне «округлення» звуку з мовленнєвою позицією. Після завершення навчання у Сета Ріггса Дж. Гробан записав «Per Te» у 2004 році й відео процесу запису співака з симфонічним оркестром є показовим і вартим уваги [136]. Інструментальне аранжування з яскравим мелодизмом стилізовано під класичну італійську музичну традицію. Перший куплет Дж. Гробан вокалізує стримано, м'яко, кантиленно, звук формує в мовленнєвій позиції, використовує субтон. Його польотний, гнучкий, ліричний баритон з яскравою тембрацією звучить згладжено й рівно по всьому діапазону. Навіть після модуляції у другому куплеті співак переходить у вищу тональність легко, спокійно, не форсуючи звук. Кульмінація твору відбувається у третьому куплеті. Після повернення до попередньої тональності відбувається *crescendo* – поступовий перехід звучання вокалу і оркестрове від *f* до *ff*, а після паузи йде різкий динамічний спад, де співак субтоном завершує вокалізацію на *p*. Пісня «Per Te» стала знаковою для класичного кросовера не лише яскравою заявкою молодого талановитого співака Дж. Гробана, але й початком спеціально написаних творів в естетиці кросовера, оскільки до цього співаки зазвичай використовували відомі класичні твори, які виконували естрадною вокальною технікою.

Пісня «You Raise Me Up» («Ти піднесеш мене») [163] написана норвезьким піаністом Рольфом Левлендом з дуету «Secret Garden» та Бренданом Грехамом. Твір не мав значного успіху, поки його не виконав Джош Гробан. Співак включив її до свого альбому «Closer» (2003).

Починається твір розлогим оркестровим вступом, після якого певним контрастом звучить дещо схвильований голос Дж. Гробана, який розпочинає спів під супровід фортепіано. Потім додаються струнні інструменти, які розширюють чудовий повітряний фон пісні. У процесі розвитку твір набуває динаміки, і в кульмінації життєствердно звучить оксамитовий тембр Дж. Гробана разом із потужним хором та підтримкою повного оркестру. Заключення композиції повертає нас у спокійний стан, але, на відміну від початку, вже відчувається спокій у голосі соліста, який впевнився щодо подальшого свого життєвого шляху.

Композиція «You Raise Me Up» хоча й базується на традиціях кельтської музики, вона є ближчою до церковного протестантського співу. Саме таку інтерпретацію дав їй Дж. Гробан. І сьогодні пісню можна почути як в численних кавер-версіях естрадних виконавців, так і в протестантських церквах Америки та Британії.

Отже, творчість Дж. Гробана є яскравим зразком класичного кросовера, де естетика академічного вокалу поєднується з сучасними музичними трендами, які роблять його творчість актуальною і затребуваною широким колом слухачів.

Італійська співачка *Філіппа Джордано* – відома представниця класичного кросовера та поп-напрямку. В дитинстві вона займалася балетом, а серед музичних пріоритетів була опера. Однак вона цікавилася й поп-музикою, а тому вирішила розвиватися як музикант, зайнявшись вокалом, причому як академічним, так і естрадним.

Свій перший альбом «Passioni» співачка випускає у 1998 році, де продюсерами виступають Марко Сабіо та Селсо Валлі; останній є продюсером Андреа Бочеллі. У 2002 році виходить її другий альбом «Il Rosso Amore» (продюсери – Робін Сміт та Ренато Серіо), в якій є як класичні твори, так і сучасні композиції. У 2004 року Філіппа переїхала до Америки, розпочавши новий період своєї творчості. Плідною стала її робота у Мексиці, де вона живе з 2008 року і випускає свої нові диски. Так, альбом «Con Amor a

México» (2009), який був спродюсований Гільєрмо Хіллом, отримав статус золотого.

В репертуарі співачки – відомі оперні арії та сучасні пісні. Цікавим прикладом класичного кросовера є виконання відомої арії «Casta Diva» з опери В. Белліні «Норма». Нагадаємо, що ця композиція є дуже популярною серед вокалісток – його виконували Дж. Паста, Дж. Грізі, Р. Понсель, Л. Леман, М. Кабальє, М. Каллас, Ч. Бартолі, Р. Скотто та ін. як на оперній сцені, так і в концертній практиці.

Молитовна каватина Норми у виконанні оперної співачки Монсеррат Кабальє [143] звучить витримано відповідно до класичних канонів італійської вокальної школи. Оркестровий акомпанемент відповідає класичному оригіналу. Співачка з чистим та потужним голосом формує звук виключно у високій позиції, застосовує філірування, мелізматику і вібрато. Фразування у верхній теситурі у Кабальє звучить драматично на *f* і *ff*. У другому куплеті вступає хор, який створює фонове звучання для сольної вокалізації співачки. Каденція арії у співачки починається а *cappella* і закінчується разом з оркестром та хором у верхній теситурі на *pp*.

Ф. Джордано виконує арію «Casta Diva» [142] зовсім інакше. Це стало можливим завдяки використанню виключно естрадного вокалу. Для її виконання характерне більш м'яке звучання, яке є відмінним від академічного еталону. Оркестрове аранжування підсилене партією ударних з додаванням тембрів електронних інструментів. У ритмічному відношенні фразування є вільним, вокальна складова у її кантиленному розумінні відходить на другий план, а створення романтичного образу героїні йде через сучасну вокальну техніку. У верхній теситурі голос Ф. Джордано звучить з легким вібрато на *p* та в супроводі хору співачка виконує вокаліз з використанням вокальних прийомів субтону, креку, вокального зламу та ін. Завершується вокальна композиція фразуванням у верхній теситурі, де співачка через *ritenuto* філірує звук до *pp*. Нагадаємо, що арія «Casta Diva» є одним з культових творів як серед оперних арій XIX століття, так і у

творчості співачок сопрано. Зазначимо, що експеримент Ф. Джордано був дещо ризикованим, оскільки його об'єктом став один з найпопулярніших оперних шедеврів. Однак, на нашу думку, він був вдалим, оскільки показав, що для сучасного мистецтва немає обмежень, в тому числі при інтерпретації творів, виконання яких вважається канонічним. І саме класичний кросовер відкрив таку можливість для інтерпретації оперної музики XIX століття.

Цікавою є інтерпретація Ф. Джордано «Хабанери» з опери «Кармен» із Ж. Бізе [144], яка також є одним з найпопулярніших оперних арій. Відмінність від оригіналу у версії Ф. Джордано вже у тому, що партія Кармен писалася для мецо-сопрано, а співачка є ліричним сопрано. Яскрава заява на власне прочитання твору починається зі вступу, де звучать багатоголосні акорди у виконанні жіночих голосів, тембр яких змінений за допомогою декодера. Продовження арії ніби повертає нас до оригіналу, де співачка виконує партію у супроводі оркестру й хору. Але й тут виконавиця при завершенні фраз додає сучасну орнаментику, а іноді застосовує прийоми реттл та крек. Акомпанемент дуже наближений до класичної версії, і на його фоні Ф. Джордано легко й впевнено показує різні барви свого голосу. Виходячи у верхній регістр, співачка не форсує звук, а, навпаки, притримує його, і звучання від цього стає більш таємничим.

Другий куплет співачка прикрашає стаккато, але виконує його у мовленнєвій позиції і цим ламає стереотипи щодо класичної вокальної техніки. Ф. Джордано продовжує виконання, легко переміщаючи свій вокальний звук по всьому діапазону ненав'язливими глісандо. Цікавим є момент, коли звучання жіночого хору стає ніби фальшивим, яке теж є яскравою фарбою створення художнього образу. Кода арії є наближеною до оригінальної версії: після кульмінації йде *ritenuto* і оркестр ставить музичну крапку.

Творчий експеримент Ф. Джордано доводить, що в класичному кросовері має місце оновлення класичних музичних образів, які мають усталену виконавську традицію, яка є майже канонічною. В «Хабанері»

Ф. Джордано змалювала нам не традиційний образ «пекучої циганки», а створила за допомогою засобів сучасного вокалу новий образ Кармен – сміливу та витончену кокетку.

Творчість Ф. Джордано – яскравий приклад класичного кросовера, який органічно сполучає академічну та неакадемічну музичну традицію. Особливо виділимо її нетрадиційну інтерпретацію «хітових» класичних арій, які порушують усі академічні канони, тим самим створюючи несподівані версії усім відомої музики.

Цікавою виконавицею класичного кросовера можна назвати *Хейлі Де Вестенра* – новозеландську співачку ірландсько-голландського походження. Перший альбом «Pure» (2003) й посів перше місце в британських чартах класичної музики, саме він зробив співачку світовою знаменитістю. Не менш успішними були й два наступних альбоми співачки – «Odyssey» (2005) та «Treasure» (2007). Загалом у Х. Вестенра вийшло 10 регіональних альбомів (3 новозеландські, 7 японських) та 6 міжнародних. Окрім поєднання академічної традиції та поп-музики, Х. Вестенра звертається і до фольклорної традиції, а саме кельтської музики – вона виступала разом з гуртом «Celtic Woman», що виконує кельтський фольклор.

У репертуарі співачки є твори різними мовами – англійською, італійською, німецькою та японською мовами, а також мовою корінного населення Нової Зеландії – маорі. Х. Вестенра й сьогодні продовжує активно працювати, в тому числі напрямі класичного кросовера.

Твір «Ave Maria», який приписується Джуліо Каччіні, є популярною композицією, яка виконується академічними співаками, оскільки має надзвичайно красиву кантиленну мелодію, де можна розкрити свою вокальну майстерність. Ми розглянемо відеOVERсію Х. Вестенри [146], що виконується у залі католицького храму, оскільки текст «Ave Maria» є католицькою молитвою.

Чистий, проникливий голос співачки формується у мовленнєвій позиції. У верхньому регістрі обертони голосу Х. Вестенри звучать особливо

легко, наповнено, політно. Її дзвінкове сопрано упродовж усього твору гармонічно підтримується струнними інструментами, органічно доповнюючи звучання голосу. Відзначимо особливості вокалізації Х. Вестенри у цьому творі, коли співачка у низхідних мелодичних ходах не притримується чіткого ритму оригінального тексту, а виконує їх більш вільно, відповідно до естрадної естетики. І хоча в цілому форма твору була збережена, естрадне звукоформування співачки створило нове звучання твору, яке є більш легким, ніж при академічному виконанні, що споріднює «Ave Maria» з епохою Дж. Каччіні та церковним співом.

Інша пісня Х. Вестенри «Celtic Woman» («Кельтська жінка») [147] є складовою цікавого музичного проєкту, здійсненого у складі жіночого ірландського музичного ансамблю. У 2007 році вокалістка взяла участь у записі CD альбому «Celtic Woman: A New Journey» («Кельтська жінка: нова подорож»), а також здійснила велику кількість турів з промоцією проєкту в різних країнах.

Початок твору у виконанні Х. Вестенри передає таємничий дух кельтських легенд, де сценічним фоном обрані стіни старовинного замку. Співачка, яка є оповідачкою, вдягнена у білу довгу сукню, виходить на сцену, її зовнішній вигляд узгоджується з чистою, відкритою, лагідною голосовою тембрацією. Оркестровий супровід також моделює прозору атмосферу: простір ніби заповнений літаючими метеликами, і це певною мірою передається пластикою солістки. Перший куплет завершує чудове автентичне соло кельтської флейти. У подальшому розвитку динаміка збільшується, наближаючи кульмінацію, однак і в кульмінаційній зоні голос Х. Вестенри звучить легко і прозоро. Останній куплет співачка завершує під акомпанемент арфи. Цей приклад свідчить нам про оновлення репертуару представників класичного кросовера, до якого долучаються і композиції, що репрезентують фольклорні традиції різних народів, в даному випадку – кельтської. В таких випадках ми можемо говорити не скільки про амбівертну, скільки мультивертну природу класичного кросовера. Проте базовою

залишається амбівертність як поєднання академічної і неакадемічних (естрадної і фольклорної) традицій.

Х. Вестенра розширює рамки класичного кросовера, долучаючи до усталеного синтезу академічного і естрадного співу ще один напрям неакадемічної музики – фольклорний, тим самим розширюючи його горизонти.

Одним з наймолодших представників класичного кросовера є унікальний казахський співак *Дімаш Кудайберген*, який у свої 29 років вже завоював всесвітню славу. Дімаш відомий своїм великим голосовим діапазоном, що починається в басовому регістрі, доповнюється потужною середньою теситурою, яка плавно переходить у чудовий фальцет з високими тонами свисткового регістру.

Після проходження навчання з академічного вокалу юнак був запрошений на роботу в Державний театр опери та балету Казахстану «Astana Opera», однак вирішив розвивати свою кар'єру в сучасній музиці з використанням класичної музики, а також традиційного казахського фольклору. Співак виконує як класичні твори, так і сучасні композиції різними мовами, серед яких – англійська, казахська, китайська.

Д. Кудайберген у своєму репертуарі має знамените «Адажіо» [139], яке тривалий час приписувалося італійському композитору доби бароко Томмазо Альбіноні «Адажіо» (сьогодні встановлено, що це твір італійського композитора ХХ століття Ремо Джадзотто). Твір має величезну кількість версій цього твору – і вокальних, й інструментальних. Серед вокалістів цей твір інтерпретували Лара Фабіан, Хосе Каррерас, Сара Брайтман та багато інших. «Адажіо» в інтерпретації Д. Кудайбергена починається зі звуків, що нагадують стук серця. На початку твору співак знаходиться за роялем, акомпануючи співу, і цей епізод є надзвичайно ніжним і ліричним. Д. Кудайберген в цій частині використовує естрадний тип вокалу, його спів має субтонову фарбу. Поступово, у процесі драматургічного розвитку, розкривається сила і краса його голосу з широким діапазоном. В цих епізодах

співак використовує тверду атаку звуку, його голос звучить потужно й драматично. Додає емоційної напруги звучання симфонічного оркестру, до якого включені електронні інструменти. В останній, кульмінаційній частині вступає хор, який надає композиції епічного виміру. Співак завершує виконання твору у фальцетній теситурі, яка стала його індивідуальним саундом.

Цікавою є й інтерпретація Д. Кудайбергенем класики української естради – пісні «Чорнобривці» В. Верменича на вірші М. Сингаївського [24]. Твір було виконано Київському палаці спорту в рамках світового тура співака у 2020 році. Твір відзначається яскравим мелодизмом, його справедливо називають сучасним українським солоспівом. І хоча концерти у великих залах зазвичай супроводжує оркестр, для пісні «Чорнобривці» було обрано камерну інтерпретацію – вона звучить під супровід синтезованого фортепіано. Мінімалізм у музичному супроводі дозволив Д. Кудайбергену перенести акцент на спів, на звучання голосу. Попри те, що пісню він виконує мовою, якою не володіє, він ставить акцент саме на вербальну складову. Співак широко використовує спів у верхній теситурі, використовує вокальний прийом субтон та мелізматіку, це додає звуку більшої обертонової насиченості, а виконанню – чуттєвості. Глядацька аудиторія приєдналась до виконавця і виконала останній приспів відомої пісні. Ліричність і чуттєвість при інтерпретації «Чорнобривців» розкриває співака з іншого боку: він не використовує потужний потенціал свого голосу, а проникливо співає у фальцетній теситурі. Даний приклад не «чистим» класичним кросовером, оскільки пісня є естрадною, і тип вокалу, який використовує Д. Кудайберген, є естрадним. Однак зауважимо, що в даному контексті академічним компонентом виступає музичний твір, для якого обрано максимально академічне аранжування, що підкреслює риси традиційного українського солоспіву.

Творчість Д. Кудайбергена відкриває нові горизонти класичного кросовера, а продовжує фольклорну лінію класичного кросовера,

звертаючись до народної творчості країн Азії, а також розвиває азійську традицію класичного кросовера, яка до того була представлена європейською та американською лінією.

Отже, у період 1990–2000-х років відбулося формування напряму класичного кросовера, виокремлення жанрових рис та створення виконавської традиції.

3.3. Класичний кросовер на українській естрадній сцені

Класичний кросовер, що утворився наприкінці ХХ століття на основі синтезу класичної та естрадної музики, сьогодні має величезну кількість поціновувачів у всьому світі. В Україні на сьогоднішній день він, на жаль, й досі ще у процесі становлення і не отримав належного розвитку.

Серед поодиноких прикладів згадаємо дует Народного артиста України *Фемій Мустафаєва* і заслуженої артистки України *Тетяни Самаї (Самая-Т)*, які у 2003 р. на фестивалі «Слов'янський Базар у Вітебську» в концерті майстрів мистецтв України виконали пісню Франческо Сарторі «Time to Say Goodbye» на український переклад Наталії Науменко «Час казати прощай» [177]. Їх виконання є яскравим прикладом класичного кросовера, де поєднуються академічний і естрадний вокал як у вокальній естетиці, так і у звукоформуванні. Ф. Мустафаєв спирається на вокальну естетику «еталонного» співацького звуку зі звукоформуванням у високій позиції. Самая-Т відповідно до сучасної вокальної естетики формує звук у мовленнєвій позиції. На жаль, творчий тандем Ф. Мустафаєва та Самаї-Т був єдиною спробою цих вокалістів працювати в жанрі класичного кросовера, а експерименти були продовжені іншими виконавцями.

У жанрі класичного кросовера працює Народна артистка України *Валентина Степова*, яка більш відома широкому загалу як оперна співачка. Вищу музичну освіту вона здобула у Київській консерваторії у класі Є. Мірошниченко. В. Степова розпочинала свою творчу діяльність з

класичної музики: спочатку вона була солісткою оперної студії при консерваторії, а пізніше – солісткою Національної опери України, де виконувала партії Церліни у опері В. А. Моцарта «Дон Жуан», Розіни в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», Віолетти в опері Дж. Верді «Травіата», Мюзетти в опері Дж. Пуччіні «Богема» (Мюзетта) та ін. Співачка також виступала на оперних та концертних сценах різних країн, і за рецензіями критиків, її виступи були світового рівня. В. Степова була нагороджена дипломом «Шлягер року» (1998) за значний внесок у популяризацію академічної музики, у тому ж році вона перемогла в рейтингу «Золота фортуна» в номінації «Зірка української опери». За свої роботи в царині академічної музики співачка отримала відзнаку держави, а саме звання заслуженої (1995) та Народної (1999) артистки України. На піку своєї блискучої оперної кар'єри В. Степова вирішує розширити свою аудиторію і звертається до музики неакадемічних напрямків, передусім естрадної. На сьогодні у дискографії співачки 8 дисків з музичною різних напрямів, серед яких назвемо «Арії з опер» (1998), «В обіймах вічної музики» (1999), що включає класичні твори у сучасних аранжуваннях, «Соловейко» (1999), де співачка інтерпретує українські народні пісні та романси, «Волошкове поле» (2000) з піснями сучасних українських композиторів, «Best of best» (2002), де звучить сучасна музика зарубіжних авторів.

Академічна вокальна школа та інтерес до популярної музики створили підґрунтя для творчих пошуків В. Степової у жанрі класичного кросовера. Так, у Національному палаці мистецтв «Україна» у 2003 році відбувся сольний концерт співачки «Життя моє», де В. Степова в дуєті з солістом рок-гурту «Галактика» В'ячеславом Сінчуком виконали пісню з репертуару Хуліо Іглесіаса «When You Tell Me That You Love Me» [155]. Цей твір оперна співачка і рок-вокаліст інтерпретували у стилі класичного кросовера. В. Сінчук виконує цю композицію з притаманною рок-виконавцям експресивною енергією та характерний роковим вокалом, то В. Степова залишається в межах класичної української вокальної школи.

В. Степова взяла до свого репертуару взяла мелодію («Сцена кохання») з фільму «Історія кохання» (1970) Франсіса Ле, інтерпретуючи цей твір як ліричний вокаліз [161]. Сценічне оформлення цієї композиції має сучасну сценографію, відеоряд, світлові й сценічні ефекти. У супроводі симфонічного оркестру В. Степова розпочинає твір, використовуючи мовленнєву позицію, потім легко переходить з нижньої теситури у верхню, формуючи звук у високій позиції. Прекрасне сценічне оформлення, оркестрове і вокальне виконання створюють релаксаційний ефект, який прекрасно сприймається публікою. Цей приклад є зразком поєднанням класичної традиції і сучасного естрадного виконавства. Виконання В. Степовою музичного твору, що не належать до академічної класики, є формою академізації естрадної музики. Такі приклади, як вже зазначалося вище, також є зразками класичного кросовера.

Свої пошуки у напрямі класичного кросовера артистка продовжує й далі, її репертуар сьогодні складається як із класики, так і з естрадних та українських народних пісень.

Серед українських вокалістів, які є популяризаторами класики, можна назвати Народну артистку України *Ольгу Чубареву*. Ще навчаючись у Рівненському педагогічному інституті як піаністка, вона почала професійно займатись вокалом. О. Чубарева продовжила навчання як вокалістка в Харківському національному інституті мистецтв ім. І. Котляревського у класі Людмили Цуркан. Після його закінчення вона отримує пропозиції працювати за кордоном по контракту, багато гастролює з концертами, бере участь в оперних виставах. Нині О. Чубарева є солісткою Національної філармонії України.

Співачка має голос широкого діапазону, що дає їй змогу виконувати музику різних епох і жанрів та мати у своєму репертуарі класичні твори, авангардні й джазові композиції. В її концертних програмах можна почути арії з опер та оперет, джазові стандарти, популярні українські, іспанські й італійські пісні.

О. Чубарева виступила в ролі співачки, режисера й продюсера авторського міжнародного арт-проєкту «Lady Opera», метою якого є популяризація класичної музики та жанру опери. Цей проєкт, який було розпочато у 2013 році, налічує кілька концертних програм – «Lady Opera» (2013), «Europe» (2015), «Сни Роксолани» (2016) та «Vivere» (2018).

Співачка представила свою, оригінальну версію пісні Леонарда Коена «Hallelujah» [148], написану ще у 1980-х роках і яка й досі не втратила популярності на концерті «Святкові візерунки», що відбувся у Києві у 2019 році. Текст українською мовою до пісні написав Борис Базима. Пісня виконується у камерній версії, а саме у супроводі фортепіано (партія фортепіано – Олена Хоптинець). Співачка вокалізує, використовуючи звук у високій позиції, дотримуючись кантиленного звучання, притаманного академічній вокальній школі. Розглянутий приклад свідчить про те, що О. Чубарева як академічна співачка інтерпретувала естрадну пісню, виконавши її відповідно до естетики академічної музики. «Hallelujah» Л. Коена, як і «Сцена кохання» у виконанні В. Степової, є формою академізації естрадної музики, і, відповідно, формою класичного кросовера.

У проєкті О. Чубаревої «Europe» (2015) співачка виконала відому і популярну пісню кубинського композитора Освальдо Фарреса «Quizas» («Може бути») [153]. Цей твір, написаний ще у 1947 році, популярний і до сьогодні, він звучить в різних оркестрових аранжуваннях і вокальних виконавських інтерпретаціях. Співачка виконує твір іспанською мовою. Оркестрове звучання передбачає звучання струнних, духових і електронних інструментів. Співачка зберігає високу позицію у нижній і у верхній теситурі. Композиція доповнена яскравою сценографією, світловим оформленням, під час оркестрових епізодів задіяна балетна пара. Все це надає легкості і сучасності цьому шоу-проєкту. О. Чубарева, як представниця академічного напрямку, звертається як до класичних, так і естрадних творів.

Ймовірно, арт-проєкт «Lady Opera» не є «чистим» класичним кросовером, але видовищне шоу, де важливу роль посідає академічна

класика, близький до базової ідеї цього жанру, і в подальшій творчості співачка, можливо, буде розвивати ідеї «чистого» класичного кросовера відповідно до тенденцій розвитку сучасного музичного мистецтва.

Цікавою є творчість української скрипальки і співачки, заслуженої артистки України *Ассії Ахат*. Після закінчення Київської консерваторії та стажування у Франції вона стає солісткою жіночого струнного квартету «Сapris Plus» Національної філармонії України, з яким багато гастролювала у країнах Європи.

Згодом Ассія Ахат розпочинає сольну кар'єру як скрипалька та записує дебютний сольний альбом «Номо Novus» (1999), а в 2000 році успішно гастролює по Україні з однойменним концертним туром. У своїй творчості артистка завжди готова до експериментів, і коли рекордингова компанія «Universal/Ukrainian Records» підписала з нею контракт, артистка презентувала альбом «Тобі, Анаїс» (2002) вже як співачка. Пізніше вона підписує контракт з Universal Poland і записує пісню двома мовами – українською «Де ж ти тепер?» та польською «Gdzie tam szukasz się», яка стала європейським хітом. Через деякий час виходить ще ряд її альбомів: «Шоколад» (2003), «Душа боліла» (2005), «Гарячий поцілунок» (2006), «I like it ...» (2006), «Я найкраща!» (2007), «Ангели не курять» (2010), два з яких («Гарячий поцілунок» та «Ангели не курять») були записані з гуртом «69», який вона продюсувала і була співавтором музичних творів.

Та через рік артистка повертається до скрипкової музиці і в США записує сингл «If Only Tonight», який отримав був надзвичайно успішним. Інший сингл «Fiesta in San Juan» з використанням латиноамериканських ритмів було записано з пуерториканським репером Вісіном (Wisin), і цей трек також мав успіх. Ассія Ахат співпрацює з українськими і зарубіжними музикантами, багато гастролює в Україні та за кордоном. В її творчості представлена як скрипкова, так і вокальна музика.

Ассія Ахат не є «чистою» представницею класичного кросовера, у її творчості експерименти йдуть в межах різних напрямів, де класичний

кросовер є лише одним з напрямів, і далеко не головний. Втім, в її творчості є композиції, переважно інструментальні, які є зразками класичного кросовера.

Розглянемо її композицію «Overture» («Увертюра») [170], в якій увійшли відомі класичні твори Й. С. Баха та А. Вівальді. Починається вона зі звучання, яке апелює до стилю world music і має медитативний тип розгортання, однак характер музики різко змінюється, і слухач чує знайомі фрази початку токати одного з найпопулярніших творів Й. С. Баха – Токати і фуги ре-мінор. На відміну від оригіналу, імпровізаційний характер музики німецького композитора відходить на другий план, а превалює моторика й танцювальність. Аранжування бахівської композиції вирізняється багатством задуму та різноманітністю віртуозних засобів, напруженням і драматизмом звучання. Після короткого повернення саунду world music звучить не менш знаменитий твір – третя частина концерту «Літо» з циклу концертів А. Вівальді «Чотири пори року», де змальовано картину літньої грози. Композиція має насичене звучання електронних інструментів (електро-скрипка, бас-гітара, електро-барабани), які доповнені сучасною хореографічною постановкою. Кліп відзнятий з використанням сучасних комп'ютерних технологій, він дуже динамічний, з світловими і звуковими ефектами. Не менш ефектним є образ скрипальки з яскравим гримом, зачіскою, вишуканою сукнею. Композиція «Overture» є типовим зразком класичного інструментального кросовера, де музична класика отримала нове звучання, передусім завдяки електронному інструментарію.

Виконання Ассією Ахат інструментальної версії відомої пісні «Unbreak my heart» [181] Д. Уоррен відноситься до другого типу класичного кросовера, який передбачає академізацію естрадних творів. Скрипалька в супроводі оркестру проникливо грає кантиленну мелодію відомої пісні, надаючи їй нових фарб. Відмітимо й імпровізаційність, яка спрямована на динамізацію форми, але часто виступає і як засіб прикрашання мелодики.

На сьогоднішній день Ассія Ахат є затребуваною і популярною представницею музичної індустрії, яка працює у різних музичних напрямках, в тому числі звертаючись і до класичного кросовера.

Серед молодих українських виконавців, що репрезентують класичний кросовер, можна назвати *Аріну Домскі*, яку називають сопрано нового покоління. Вона отримала академічну вокальну освіту в Київській консерваторії у класі Діани Петриненко. На сьогоднішній день вона є однією з відомих виконавиць класичного кросовера не лише в Україні, але і в Європі та країнах Азії.

Аріна Домскі початок своєї творчої кар'єри пов'язувала з шоу-індустрією в напрямі поп-музики: вона брала участь в талант-шоу «Фабрика зірок» (2007) та «Суперзірка» (2010), випустила кілька кліпів у 2007–2011 роках, виступала на національному відборі на пісенний конкурс «Євробачення» (2010). Однак з часом молода співачка відчула потребу в подальших творчих пошуках власної індивідуальності, зокрема виборі напряму музичної творчості. Після року експериментів вона презентувала свій перший сингл «Ті амего» у новому для неї жанрі класичного кросовера. В 2012 році відеокліп на пісню «Ті амего» потрапив на музичний телеканал СМТV у Британії, а співачка стала відомою європейському глядачеві. Перший публічний виступ співачки в новому амплуа відбувся на Віденському балі в Казахстані. Сьогодні Аріна Домскі є затребуваною виконавицею, доказом чого є повні концертні зали, де вона виступає. Репертуар співачки складається з композицій, які вона виконує англійською, італійською, китайською, українською, французькою, чеською та іншими мовами.

Власний репертуар співачки є відмінним від інших вокалістів, що репрезентують класичний кросовер. Сама співачка говорить про це так: «Якщо розглядати виконавців у цьому жанрі в інших країнах, то моя відмінність від колег у тому, що велика частина мого репертуару заснована на оригінальних творах. Я не роблю кавер-версії композицій Сари Брайтман,

Андреа Бочеллі, як робить більшість співаків. Я створюю свої твори. Навіть якщо і включаю в репертуар відомі композиції, то і їм намагаюся надати оригінального звучання» [40].

Бажання розвивати класичний кросовер в Україні підштовхнуло Аріну Домські до ідеї створення масштабного концертного проєкту. Так з'являється ідея унікального дійства «Opera Show», в якому були презентовані фрагменти відомих оперних шедеврів різних епох, а глядач на концерті мав змогу ознайомитися з творами музичної класики. У цьому проєкті Аріна Домські виступає в ролі виконавиці, продюсера, режисера, також вона презентує себе і як композиторку. Музичні критики відзначають, що «“Opera Show” Аріни Домські – новий формат театральної постановки, який успішно апробований в нашій країні і за кордоном. Він допоможе залучити в оперний театр значні потоки слухачів: як шанувальників жанру, так і широкі маси людей, що живуть в атмосфері популярної культури. Крім того, стильове оновлення традиційного, апробованого століттями жанру, представляється необхідною умовою для його подальшого успішного функціонування в епоху глобалізації та конвергенції цінностей різних культур» [167]. Проєкт був високо оцінений на щорічній церемонії нагородження міжнародною премією в галузі мистецтва «Dubai Diafa Awards» (2018) в Дубаї. Аріна Домські відкривала своїм виступом церемонію нагородження, де її шоу отримало премію за популяризацію класичної музики та прищеплення любові до високого мистецтва, що фактично і є головним завданням класичного кросовера.

«Opera Show» Аріни Домські – театралізоване концертне дійство з 24 номерів тривалістю близько півтори години. Проаналізуємо деякі його фрагменти за відеозаписом, яке знаходиться в індивідуальному архіві співачки [169], оскільки у відкритому доступі є лише його окремі фрагменти.

Розпочинає вокальну частину шоу «O Fortuna!» з кантати К. Орфа «Carmina Burana». Цікавим є сценічне рішення номеру, де співачка з'являється на сцені в образі богині Долі в оточенні жерців, а на задньому фоні спочатку з'являються планети й зірки, які сходяться у знаки зодіаку, а

наприкінці зодіакальне коло перетворюється на білі спалахи. Нагадаємо, що ця частина кантати є хоровою, а тому виведення солістки на перший план не відповідає авторському задуму, а є його «кросоверною» рецепцією. Завдяки звучання сольного голосу та мікрофонній техніці слухач може почути текст, який втрачається у хоровому виконанні. І хоча латинська мова є незрозумілою більшості наших сучасників, вона надає твору особливого ритуального звучання. Звернімо увагу на музичну драматургію композиції, яка підкреслюється і вокальною лінією. Більшу частину твору співачка виконує в низькому (альтовому) регістрі, де використовує естрадний тип вокалу. Але наприкінці твору, в кульмінації, вона міняє регістр і, відповідно, переходить на академічне звукоформування. У високому регістрі звучання її голосу стає більш потужним, а підсилення звучанням хором на *ff* відповідає задуму композитора, який у цій частині кантати створив музичну форму з наскрізним розвитком та кульмінацією наприкінці твору.

Наступний номер у шоу – «Dance of life», що спирається на тему Сарабанди d-moll Г. Ф. Генделя. У сценічному рішенні образно показана ідея вічного руху: в центрі сцени знаходиться солістка, а навколо неї рухаються танцюристи, одягнені у вбрання з епохи класицизму. Можлива й інша інтерпретація змісту цього номеру. Завдяки сценічному костюму, де артистка є вищою на зріст, ніж балет, закладена ідея співіснування високого мистецтва й буденної метушні. У творі ми бачимо синтез академічної музичної традиції і танцювальної естради завдяки поєднанню генделівської мелодії з ритмікою диско, електронними семплами, репом. Аріна Домскі використовує обидва типи вокалу, майстерно їх чергуючи. Так, наприклад, наприкінці твору субтонова фраза «Dance of life» починає звучати «академічно», але з електронним вокодованим призвуком. Поєднання електронної музики та акустичних інструментів, чергування рефренів у вигляді рокових рифів завершується у коді вокальним колажем, подібно до того, що зробила Емма Шаплін у фільмі «П'ятий елемент».

В номері, що спирається на Пасакалію Г. Ф. Генделя з Сюїти g-moll, відзначимо музичну особливість цього твору, а саме використання золотої секвенції, що є характерним як для барокової, так і сучасної музики. Тому на основі теми, варіювання якої у Г. Ф. Генделя відбувається за допомогою димінуцій, Аріною Домскі було створено композицію куплетної форми, що розпочинається з приспіву, а тому має рондоподібну форму. У приспівах, які опираються на генделівську тему, вона переважно співає в академічній (високій) позиції, у куплетах, що створені на дещо зміненій гармонічній основі теми, але мають іншу мелодію – мовленнєвій (естрадній). Зазначимо, що використання двох типів вокалу є дуже характерним для класичного кросовера, а їх чергування є показником вокальної майстерності виконавиці. В цьому номері ми бачимо синтез не лише у музичній складовій, а й у хореографічній через використання балетною групою трюкових елементів – як сучасних танців, так і класичних екзерсисів.

В проєкті є дуже яскравий номер «Flowers» на музику дуету квітів з опери «Лакме» Лео Деліба. Театралізоване дійство з масштабними декораціями, художнім освітленням і відеоінсталяціями переносить глядача до Індії. На задньому плані можна побачити палац, пальми, екзотичні дерева й озеро, біля якого проходить слон. Реквізит і стилізовані костюми артистів балету допомагають створити образи екзотичної країни.

Музика дуету, яка через використання характерної для французької музики вокальної декламації, що завершується більш розвиненою вокальною мелодикою з елементами танцювальності, у виконанні жіночих голосів є ніжною, витонченою, а музичний розвиток скоріше нагадує імпровізацію, хоча й має достатньо чітку форму. У номері «Flowers», попри часткове збереження авторського тексту, відбуваються суттєві зміни. Композиція починається зі вступу оркестру, що складається з «живих» та електронних інструментів, де особливо підкреслюється ритмічна пульсація. Легкість звучання музики Л. Деліба зникає, а твір набуває рис естрадного шлягеру. Відзначимо й той факт, що Аріна Домскі співає не французькою, а

італійською мовою, більш притаманною класичному кросоверу. Якщо мелодіку у приспіві збережено, то в куплетах звучить вже нова музика, яка є шлягерною за природою і де співачка має можливість продемонструвати широту діапазону й силу голосу. Відзначимо характерний для її вокальних інтерпретацій прийом, який є і в інших композиціях – спів в нижньому регістрі у мовленнєвій позиції, у високому – академічній (високій).

У виконанні арії Далілі з опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса співачка мало змінює оригінальний текст твору та його музичну драматургію. Однак завдяки сучасному аранжуванню з поєднанням класичних та електронних інструментів, музичний супровід оновлюється, передусім за допомогою ритмічної пульсації, що робить його звучання більш динамічним і сучасним. Надзвичайно цікавим є відеоряд, який складається з уривків з популярних кінострічок. Кадри з фільмів, що доповнюють спів, роблять цей номер надзвичайно зворушливим. Аріна Домскі вільно поєднує у своєму виконавстві академічну і сучасну вокальну техніку, і попри те, що тривалість номеру майже сім хвилин, він дуже легко сприймається навіть невідготовленою публікою.

Номер, заснований на знаменитій арії з опери Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй», має яскраве сценічне рішення. Червонокольорове світлове оформлення зі східними ієрогліфами на екрані занурює глядача в японський світ. На початку номеру, коли йде інструментальна частина композиції, центральними персонажами є танцюристки у вигляді гейш з японськими парасольками, і лише потім на сцені з'являється співачки в образі Чіо-чіо-сан. Далі балетна група, одягнена в кімоно, за допомогою віял та парасольок створює для співачки яскравий динамічний фон. Сценічна складова доповнюється фрагментами її відеокліпу на цю композицію, який демонструється на задньому плані. Співачка оновлює музичний текст арії Дж. Пуччіні, залишаючи незмінними мелодизовані фрагменти арії і оновлюючи речитативні, які вже є чисто естрадними. Відповідно, в аріозних частинах вона використовує академічний тип вокалу, в речитативних –

естрадний. Відзначимо й аранжування твору, здійснене сучасними музичними засобами з семплованими елементами, яке суттєво змінило класичний оригінал. Якщо говорити про новизну прочитання цієї арії, то відзначимо, що «кросверна» інтерпретація Аріною Домскі арії Баттерфляй віддаляє його від драматичного оригіналу і наближає до романтичного трактування. У цьому Аріна Домскі виявилася близькою до Філіппи Джордано, яка за допомогою вокальної техніки та аранжування видозмінювала, іноді радикально, музичні характеристики персонажів опери.

В оригінальному аранжуванні представляє співачка відому українську народну пісню «Щедрик». Прочитання твору відрізняється від традиційної версії М. Леонтовича тим, що вона є не хоровою, а вокально-інструментальною, де солістка співає під супровід оркестру, а вокальна частина доповнюється інструментальним епізодом з надзвичайно красивим і виразним соло віолончелі. Співачка виконує пісню академічною вокальною естетикою, демонструючи легкість й польотність свого сопрано. В інструментальному супроводі додаються й семпловані звуки, що підкреслюють чіткість ритмічної пульсації. Твір звучить у швидкому темпі, а динамічну святковість підкреслює класична пластика балерин у білосніжних пачках. Мізансцена коди композиції є символічною: на сцені після яскравого танцювального дійства залишається співачка, одна балерина, а на небі горить одна зірка.

Режисура усіх номерів проекту є ретельно вивіреною – як на рівні кожного номеру, так і усього цілого. Продумана аудіовізуалізація робить його сучасним, однак при цьому зберігаються класичні театральні традиції. Для кожної пісні співачкою було підібрано відеофон, розроблено кольорову гаму, створено відповідну атмосферу історичних епох – все це збагачує та доповнює сприйняття музичних творів. В деяких номерах було використано сучасну графіку, застосовано світлові спецефекти, наприклад «оживлення» картини С. Боттічеллі «Весна», в інших – відтворено ескізи театральних художників-декораторів минулого століття.

На сьогодні Аріна Домскі – єдина в Україні співачка, яка послідовно працює як виконавиця класичного кросовера. Інші українські артисти лише епізодично звертаються до нього, передусім у пошуках нових мистецьких синтезів. На жаль, український глядач віддає перевагу зарубіжним зіркам кросовера, які відвідують Україну з концертами, ніж підтримують власних артистів. Причиною меншої зацікавленості публіки до українських зірок класичного кросовера полягає в тому, що він не є пріоритетним для української естради і шоу-бізнесу.

Для української музичної естради був і надалі залишається затребуваним синтез естрадної музики не з академічною класикою, а фольклором. Українська естрада сьогодні має багато виконавців, які у своїй творчості поєднують академічну музику і фольклор. У 1990-х роках фольклорний напрям репрезентували гурт «ВВ» та співачка Катя Chilly, серед сучасних виконавців назвемо гурти «Go-A», «ОНУКА», «Kalush Orchestra», яка поєднують фольклор з різними напрямками музики – роком, репом, електронікою.

Також нерідкісними для української музики є поєднання фольклору з академічною музикою і популярними музичними напрямками. Так, наприклад, Національний академічний оркестр народних інструментів (НАОНІ) сьогодні виконує і твори академічної класики, і фольклорні композиції, і кавер-версії популярних рок-гуртів та поп-виконавців. Серед камерних проєктів відмітимо творчість «V&V Project», що складається з двох інструментів – бандури і баяна, які виконують транскрипції академічної музики і музику неакадемічну – фольклор, естрадні композиції.

Зазначимо, що експерименти синтезу фольклору та академічної або естрадної музики є популярними у світі, проте вони не є класичним кросовером. Але для України, саме фольклорний синтез є найбільш популярним і репрезентативним для національної культури, на відміну від класичного кросовера. Причин такого стану речей може бути багато, але однією з них, як зазначає українська науковиця О. Зосім є те, що для

розвитку української естрадної музики найбільш органічним є шлях фольклоризму, який дає найбільш цікавий творчий результат, що цінується світовою спільнотою, а «пісня-шлягер з елементами фольклору наразі є музичною візитівкою нашої країни у світі» [43, с. 227]. З цим важко не погодитися. Аналізуючи музичні проекти України двох останніх десятиліть ми можемо констатувати, що фольклорна лінія представлена в усіх напрямках популярної музики – джазі, року, поп-музиці, електроніці, тоді як класичний кросовер репрезентують надзвичайно мала кількість артистів.

Отже, на сьогодні «чистий» класичний кросовер недостатньо представлений в українському музичному просторі. Втім, українська музична сцена є плюралістичною, і класичний кросовер так чи інакше представлений в різних мистецьких проектах.

В Україні особливої популярності набули телевізійні вокальні шоу: «Як дві краплі», «Зірка плюс зірка» та ін. На таких проектах українські артисти вдаються до сміливих експериментів зі стилістикою, виконавською манерою та іміджем. Про одне з таких шоу – «Зірки в опері», що проходило в 2012 році на сцені Національного академічного театру ім. І. Франка, згадує в своєму дослідженні А. Бойко. В цьому проекті вокальні композиції виконувалися під супровід симфонічного оркестру. У шоу «Зірки в опері» перемогли два дуети: Джамала і В. Павлюк та О. Пономарьов і І. Кулик, які продемонстрували свою вокальну майстерність й отримали найвищі бали від журі. Дует Джамала – В. Павлюк блискуче виконав саундтрек до фільму про Джеймса Бонда «Tomorrow Never Dies», інтерпретація якого передбачала поєднання класичного вокалу з блюзом, соулом і поп-музикою. Не менш потужним був виступ дуету О. Пономарьов – І. Кулик з піснею «Show must go on» гурту «Queen»), де поєднувався оперний спів з рок- і поп-музикою [16, с. 163–164].

Відзначимо й інші українські музичні проекти, пов'язані з класичним кросовером. Після смерті італійського оперного тенора Лучано Паваротті в світі було влаштовано багато мистецьких акцій, присвячених пам'яті

відомого співака. Так, в Італії у 2015 році було знято фільм «Лучано Паваротті і друзі. Кращі дуети», до якого увійшли хіти з проєктів «Паваротті і друзі», виконані у дуеті Паваротті з відомими поп- і рок-зірками. В Україні цю традицію було продовжено. У 2019 році в Одесі відбувся авторський проєкт «Лучано Паваротті і друзі», в якому взяли участь виконавці з Національної опери України, Національної оперети України, Одеського театру опери і балету та українські естрадні співаки.

Також не можна оминати увагою українські проєкти, пов'язані з творчістю М. Магомаєва, музичний доробок якого, як вже було показано у попередньому розділі, треба розглядати в контексті становлення класичного кросовера. Сьогодні творчість видатного азербайджанського співака, що є еталоном для естрадних виконавців, не втрачає актуальності в українському культурному просторі. У березні 2017 р. у Центрі ім. Івана Козловського Національної оперети України в рамках довгострокового мистецького міжнародного проєкту «Коло співочих сердець» (Україна – Азербайджан) з великим успіхом та аншлагом відбувся вечір «Ти – моя мелодія...», присвячений пам'яті видатного М. Магомаєва. У програмі, яка поєднала у собі улюблені пісні та арії з його репертуару, вокальні та інструментальні номери, фрагменти з його книги «Любов моя – мелодія», аудіо- та відео-архіви, брали участь солісти різних музичних театрів і колективів. Останнім номером програми було виконання у архівному відео самим М. Магомаєвим пісні «Дивлюсь я на небо». Нагадаємо, що у своїх концертах М. Магомаєв часто виконував українські пісні: «Дивлюсь я на небо», «Кохана» та ін.

У жовтні 2018 р. в рамках всеукраїнського туру «Ти – моя мелодія» відбувся концерт народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка Володимира Гришка, був присвячений 75-річчю М. Магомаєва. У супроводі симфонічного оркестру він виконав композиції з репертуару легендарного співака – відомі українські та італійські пісні, світові хіти. У своєму інтерв'ю В. Гришко сказав: «У великого мистецтва немає національності, немає бар'єрів часу і кордонів, сьогодні воно доступно

для сприйняття на одному рівні з виконавцем. Геніальний співак Муслім Магомаєв не міг належати тільки азербайджанському народу, він і його творчість належить всім людям. Будучи естетом не лише на сцені, але і в житті, він ніс своє мистецтво людям з відкритим серцем. Сьогодні у нашому сучасному житті дуже мало культури, мистецтва. Цей проєкт є шансом познайомити молодь з творчістю кумира мільйонів цілої епохи, а людям старшого покоління – повернути молодість» [25].

Ще одним проєктом став Перший Міжнародний конкурс професійних вокалістів «Пам'яті Мусліма Магомаєва», що відбувся у листопаді 2018 р. у м. Трускавець. Організаторами конкурсу стали Трускавецька міська рада та Азербайджанський культурний центр імені Мусліма Магомаєва, Міжнародний альянс «Азербайджан-Україна» за підтримки Міністерства культури України, Посольства Азербайджанської Республіки в Україні та Об'єднаного Конгресу азербайджанців в Україні. До складу журі конкурсу входили завідувачі вокальних кафедр київської і львівської музичних академій, солісти європейських оперних театрів. Цей конкурс є унікальною за своєю концепцією подією для України. Вперше в конкурсі брали участь професійні вокалісти, які у своїй творчості синтезували академічне та естрадне вокальне виконавство. Заявки на конкурс були отримані зі всього світу – з Австрії, Болгарії, Великобританії, США та інших країн. Метою конкурсу стало виявлення у молодих співаків тієї якості, яку втілював М. Магомаєв, який однаково майстерно виконував і оперні арії, і естраді пісні. Для ефективності таких пошуків організатори відмінили для учасників вступний та будь-які фінансові внески, що засвідчило наміри організаторів підтримувати справжні таланти, які часто не могли без грошей пробитися на велику сцену. За формою у конкурсі проходив попередній «сліпий» відбір претендентів, де компетентне журі прослухало та оцінило близько сотні записів. Були вибрані п'ятнадцять кращих учасників «сліпого» відбору, які продовжили змагання у фіналі конкурсу в Трускавці. Переможцями стали Микита Бурцев (1 місце), Денис-Даніїл Рогачов та Ангел Георгієв (2 місце),

Андрій Боженський та Станіслав Зубар (3 місце). Ефективність цього проєкту була посилена запрошенням на фінальні змагання керівників різних продюсерських агентств, театрів, оркестрів, антрепренерів. Перший Міжнародний конкурс професійних вокалістів «Пам'яті Мусліма Магомаєва» перетворився у мистецьку платформу для стимулювання українських виконавців до роботи у жанрі класичного кросовера, який сьогодні недостатньо широко представлений в українському культурному просторі.

II та III Міжнародні конкурси вокалістів пам'яті Мусліма Магомаєва проводилися відповідно у 2019 та 2020 роках. Останній, IV конкурс, відбувся у Трускавці на початку грудня 2021 року. На ньому виступили 14 українських конкурсантів та 4 зарубіжних виконавців, які представляли Казахстан, Китай та Азербайджан. У програмі конкурсу були як академічні твори, так і естрадні пісні з репертуару М. Магомаєва, а обов'язковим конкурсним твором стала українська народна пісня «Дивлюсь я на небо», яку часто виконував легендарний співак [121].

Також варто відзначити діяльність музично-драматичних театрів, театрів оперети та музичної комедії, які в своїх виставах відповідно до специфіки жанру практикують поєднання академічного і естрадного вокалу, що є ознакою класичного кросовера. Київський національний академічний театр оперети у 2021 році вперше в Україні з великим успіхом поставив мюзикл «Доріан Грей» М. Варконі за сюжетом роману О. Вайльда. Для київського театру композитор зробив аранжування для великого симфонічного оркестру, вніс свої зауваження щодо ритміки та метрики. Артисти хору і солісти-вокалісти разом з акторами та артистами балету у супроводі оркестру створили єдине сучасне грандіозне шоу. Складні віртуозні вокальні номери у мюзиклі співаки виконують українською мовою і використовують різну вокальну естетику, і це надає жанру мюзиклу нового, особливого звучання. На початку твору у виконанні головних героїв – харизматичного красеня Доріана Грея і чуттєвої Сибіл Вейн звучить романтичний дует про Ромео та Джульєтту, де Доріан Грей використовує

мовленнєву позицію, що характерно для естрадних співаків, а Сибіл Вейн – академічний звук високої позиції, як у оперних співаків. Поєднання академічного і неакадемічного виконання у мюзиклі спостерігається і в інших вокальних номерах. Зворушливо звучить тема батьків і дітей у виконанні місіс Вейн та її дітей Сибіл та Джеймса, де жіночі голоси мають «еталонне» академічне звучання, а чоловічий – мовленнєву позицію естрадного типу вокалу. Отже, можна констатувати, що Київський національний академічний театр оперети впроваджує новаторські експерименти не тільки з осучасненням і оновленням репертуару, але й у вокальних практиках, які близькі за ідеєю до класичного кросовера.

Творчість співаків, які працюють в напрямку класичний кросовер, можна вважати еталоном для сучасного естрадного вокального виконавства. Однак сьогодні в Україні таких виконавців, що органічно поєднують академічний спів та сучасну музику неакадемічних напрямів, майже не має. Основними причинами відсутності в Україні виконавців класичного кросовера є особливості соціокультурної ситуації, а саме несформованість відповідної слухацької аудиторії. В контексті трансформаційних процесів, що відбуваються в сучасній українській естраді і шоу-бізнесі, виникає потреба розвитку та промоції цього дуже популярного у світі напрямку в сучасній вокальній естрадній музиці. Для того, щоб класичний кросовер зміг зайняти достойне місце в українському культурно-мистецькому просторі, він потребує і всебічної підтримки з боку різних інституцій, і ґрунтовного наукового розгляду.

Висновки до Розділу 3

Історія класичного кросовера розпочинається у 1990-х роках, коли у плюралістичному просторі глобалізованого суспільства представники музичної індустрії усвідомили цінність класики не лише як надбання людства, а й універсальної художньої мови, що базується на культурі елітарного типу. В українській науці на сьогоднішній день класичний кросовер досліджений

недостатньо, хоча в роботах І. Бобула, А. Бойко, Т. Пістунової, Г. Постой, В. Яромчука і особливо О. Супрун було закладено підвалини його вивчення. Серед найбільш проблемних питань дослідження класичного кросовера відзначимо невизначеність центральної категорії (напрямок, стиль, жанр), крізь призму якої треба розглядати цей феномен. У роботі зазначено, що розгляд класичного кросовера як жанру, що базується на вокальній або інструментальній мініатюрі, є найбільш коректним, що пов'язано зі специфікою естрадного мистецтва, для якого базовим є невеликий за часовим обсягом концертний номер. Класичний кросовер є масовою музикою елітарної природи, а поєднання рис академічного і естрадного музичного мистецтва визначає його амбівертну природу; у випадку залучення інших неакадемічних напрямів, передусім фольклору, можна говорити про його мультивертність. Жанр класичного кросовера включає 1) естрадні адаптації вокальних та інструментальних мініатюр, що належать до музичної класики, 2) академізовані естрадні шлягери, 3) сучасні авторські композиції шлягерного типу, що мають риси академічної музики (наприклад, у вокальному кросовері наслідують стиль італійського бельканто).

Таким чином, ми визначаємо класичний кросовер як мистецький феномен амбівертної природи, який виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій і функціонує за законами естрадного мистецтва, у процесі еволюції класичний кросовер адаптував інші неакадемічні музичні напрями (фольклор, електронну музику тощо). Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва.

Серед провідних світових вокалістів, які є представниками класичного кросовера, назвемо Андреа Бочеллі, Алессандро Сафіну, Сару Брайтман, Джоша Гробана, Філіппу Джордано, Хейлі Де Вестенру, Дімаша Кудайбергана.

Еталонними виконавцями класичного кросовера вважаються італійці А. Бочеллі та А. Сафіна. А. Бочеллі завдяки зануренню в оперну музику переніс традиції бельканто на естрадну сцену та став одним із найрепрезентативніших виконавців класичного кросовера у світі. А. Сафіна як яскравий представник класичного кросовера відзначається індивідуальною манерою: він виконує твори, написані спеціально для нього, синтезованим звукоформуванням, де академічний тип вокалу змінюється естрадним для особливого обертонового забарвлення та розширення вокальної виразності при створенні пісенного образу.

Британська співачка С. Брайтман є виконавицею, яка чудово володіє двома типами вокалу – академічним і естрадним, у її творчому доробку гармонічно поєднуються класичні твори і популярна музика. Її інтерпретації музичної класики відповідають актуальним трендам шоу-індустрії: вони осучаснені новими вокальними прийомами та є яскравим видовищним шоу. Виконавська діяльність С. Брайтман, як і А. Бочеллі та А. Сафіни, стала еталонною для наступних поколінь виконавців класичного кросовера.

Творчість американського співака Дж. Гробана та італійсько-мексиканської співачки Ф. Джордано продовжують традиції виконавців класичного кросовера старшого покоління. Якщо Дж. Гробан відомий виконанням оригінальних композицій у стилі класичного кросовера, то для Ф. Джордано знаковими стали нетрадиційні інтерпретації арій з опер XIX століття, де співачка за допомогою нових вокальних прийомів створює оригінальні версії класичних «хітів» академічної музики.

Новозеландська виконавиця Х. Вестенра та казахських співак Д. Кудайберген розширюють рамки класичного кросовера, долучаючи до усталеного синтезу академічного і естрадного вокалу ще один напрям неакадемічної музики – фольклорний, тим самим розширюючи його горизонти. Творчість Д. Кудайбергена, розвиваючи фольклорну лінію, репрезентує азійську традицію класичного кросовера, розширюючи його географію.

В Україні класичний кросовер знаходиться у стадії становлення, його перші зразки з'явилися лише у 2000-х роках. Серед цікавих творчих колаборацій, які були представлені публіці у 2003 році, назовемо дуети академічного виконавця Фемій Мустафасва та естрадної співачки Самаї-Т, які виконали відомий хіт Ф. Сарторі «Time to Say Goodbye» на український текст Н. Науменко «Час казати прощай», та оперної співачки Валентини Степової і соліста рок-гурту «Галактика» В'ячеслава Сінчука з піснею з репертуару Хуліо Іглесіаса «When You Tell Me That You Love Me». Академічні вокалістки Валентина Степова та Ольга Чубарева у свої концерти включають естрадні твори, тим самим репрезентуючи другий різновид жанру класичного кросовера – академізовані естрадні шлягери. У творчому доробку скрипальки Ассії Ахат є сучасні інструментальні обробки академічної класики, що відносяться до інструментального різновиду класичного кросовера. Єдиною в Україні представницею вокального класичного кросовера є Аріна Домські, які у своєму проєкті «Opera Show» подала власні інтерпретації низці класичних творів, серед яких арія Мадам Батерфляй з однойменної опери Дж. Пуччіні, арія Даліли з опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, дует квітів з опери «Лакме» Л. Деліба. «O Fortuna!» з кантати К. Орфа «Carmina Burana», «Щедрик» М. Леонтовича та ін.

Основними причинами малої кількості виконавців класичного кросовера в Україні є несформованість слухацької аудиторії. На сьогоднішній день класичний кросовер не є пріоритетним для української естради і шоу-бізнесу, для яких був і надалі залишається затребуваним синтез естрадної музики не з академічною класикою, а фольклором. В контексті трансформаційних процесів, що відбуваються в сучасній українській естраді і шоу-бізнесі, виникає потреба промоції цього популярного у світі напрямку. Для того, щоб класичний кросовер зміг посісти достойне місце в українському культурно-мистецькому просторі, він потребує всебічної підтримки з боку різних інституцій.

ВИСНОВКИ

Згідно з визначеною метою та поставленими завданнями, результати дослідження містять такі висновки.

1. Обґрунтовано теоретико-методологічні засади вивчення класичного кросовера як музичного феномену, що виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій. Констатовано, що науковці сьогодні особливу увагу приділяють музичному пласту, що лежить на межі академічної та неакадемічної музики, виробляючи методологічні підходи для його дослідження. В цьому контексті важливими є культурологічні праці, присвячені вивченню «серединної» культури («middle culture»), мистецтвознавчі розвідки, які досліджують «третю течію» та форми академізації естради. Встановлено, що пошуки музикантів на перетині «високого» мистецтва, репрезентованого академічною музикою, та «низького», до якого відносяться масові жанри неакадемічної музики, відбуваються на перехресті елітарної і масової культури, яку визначено як «серединну» («middle culture»), де взаємодіють два протилежні за значенням та векторністю культурні коди. Розмаїття форм і жанрів, що виникають при взаємодії академічної музики та неакадемічних напрямів музичного мистецтва, не піддається типології, при цьому можна виділити найбільш значимі з них, серед яких беззаперечно художню цінність має класичний кросовер, який у 1990-х роках виокремився як самостійний з-поміж інших видів естрадної музики.

2. Виявлено специфіку естрадного вокалу та прослідковано його еволюцію в контексті синтезу академічної і неакадемічної музичної традицій у XX столітті. Зазначено, що становлення естрадного вокалу припадає на 1930–1940-і роки. Його складовими стали як академічна вокальна школа, так і вокальне мистецтво неакадемічних музичних напрямів. Європейська практика виокремила академізований тип естрадного вокалу, який репрезентували виконавці, що отримали академічну вокальну освіту, та

вокально-театральний, що сформувався представниками театральної естради. В США виникають інші естрадно-вокальні різновиди – мюзикловий, блюзовий, крунерський, свінговий та джазовий. Усі вони лягли в основу сучасного естрадного вокалу, який був остаточно сформований у другій половині ХХ століття.

Сьогодні естрадний тип вокалу використовується у музиці різних напрямів та стилів, однак при жанрово-стильовому розмаїтті він має єдиний принцип, пов'язаний зі звукоформуванням в умовах роботи зі звукопідсилювальною апаратурою та використанням сучасної голосової техніки. Через аудіальну зміну звукового контролю завдяки використанню звукопідсилювальної апаратури формування звуку в естрадному виконавстві відбувається у мовленнєвій позиції, відмінної від високої в академічному співі. Синтез академічної традиції й засад естрадного мистецтва спричинив перегляд принципів базової постановки голосу сучасного вокаліста і розвитку його вокальної техніки: до м'якої та твердої атаки звуку додається придихова; окрім грудного та головного виділяється змішаний (мікстовий) резонатор; три базові реєстри доповнюються суб-реєстром та флейтовим; виконавська естетика передбачає використання низки голосових ефектів, які стали інструментарієм сучасного вокаліста для інтерпретації творів будь-якого вокального напрямку.

3. Охарактеризовано мистецькі форми синтезу академічної класики з естрадними музичними напрямами і фольклором у творчості світових та українських естрадних виконавців у 1930–1980-х роках. Встановлено, що у 1930–1940-і роки йде формування естрадного вокалу, який за своєю природою є синтетичним утворенням: він поєднує надбання академічної вокальної школи (виконавці оперети та мюзиклу), акторського співу, що є художньою формою побутового музикування, фольклорної традиції неєвропейських народів (блюз) та створеного на її основі нових стилів, що культивувалися в США (крунерський спів, свінгування, джазовий скет). У другій половині ХХ століття відбулося їх злиття в єдиний естетичний та

виконавсько-технологічний конгломерат, який ми сьогодні називаємо естрадним вокалом. Саме тоді розпочинається процес активної взаємодії академічного і естрадного вокального мистецтва, що призвело до появи нових течій, напрямів, стилів і жанрів.

Мистецький синтез академічної музики з неакадемічними напрямками 1950–1980-х років позначився не лише на вокальній творчості, а мав більш масштабний вимір. Він змістив жанрово-стильові орієнтири композиторів, як отримали академічну освіту, але працювали у жанрах популярної музики, вплинув виконавську практику класичних музикантів, які збагачували академічну музику прийомами та тембрами, що прийшли з джазу, року або поп-музики, та естрадних виконавців, які почали частіше звертатися до академічної музики як об'єкту інтерпретації. Однак особливе місце у мистецькому синтезі мали експериментами, які поєднували академічний та естрадний типи вокалу, створюючи підґрунтя нового гібридного жанру – класичного кросовера. В Україні синтез у вокальній естраді відбувався у творчості співаків-сумісників (Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, В. Купріна, А. Мокренко, К. Огнєвий, Л. Остапенко та ін.), які, маючи академічну вокальну школу, ставали виконавцями естрадних пісенних творів, поєднуючи традиції класичного бельканто з новими вокальними прийомами.

4. Окреслено специфічні риси класичного кросовера та визначено його місце у світовій і українській культурі. Зазначено, історія класичного кросовера розпочинається у 1990-х роках, сьогодні він є одним з репрезентативних різновидів естрадного мистецтва у світі. Менш поширений класичний кросовер в Україні, оскільки він й досі не є пріоритетним для української естради і шоу-бізнесу, для яких більш затребуваним є синтез естрадної музики з фольклором, а не академічною класикою.

Класичний кросовер як художній феномен постмодерного мистецтва є синтетичним явищем, що поєднує академічну музичну традицію з неакадемічними напрямками, передусім поп-музикою, також можливий синтез з роком або джазом. Поєднання різних неакадемічних напрямів без

академічного, як-от фольклор з рок- або поп-музикою, джаз з роком тощо, не є класичним кросовером, однак фольклор може бути додатковим компонентом у синтезі естради та музичної класики.

Для класичного кросовера характерним є синтез різних видів мистецтв – музичного, театрального, хореографічного, кінематографічного. Це пов'язано з його естрадною генезою, постмодерною ситуацією сучасного культурного простору та особливостями функціонування шоу-бізнесу з його тяжінням до видовищності.

Науковці визначаються класичний кросовер як напрям, стиль або жанр, однак у контексті естрадного мистецтва його доцільно розглядати крізь призму категорії жанру, який є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри, оскільки це відповідає специфіці естрадного мистецтва, для якого базовим є невеликий за часовим обсягом концертний номер.

Класичний кросовер є масовою музикою елітарної природи, що відповідає характерній для постмодерної доби «серединній» культурі («middle culture»), а поєднання рис академічної і естрадної музики визначає його амбівертну природу; у випадку залучення інших неакадемічних напрямів, передусім фольклору, можна також говорити про мультивертність.

Жанр класичного кросовера включає 1) естрадні адаптації вокальних та інструментальних мініатюр, що належать до музичної класики, 2) академізовані естрадні шлягери, 3) сучасні авторські композиції шлягерного типу, що мають риси академічної музики.

Отже, класичний кросовер – мистецький феномен амбівертної природи, який виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій і функціонує за законами естрадного мистецтва, у процесі еволюції класичний кросовер адаптував інші неакадемічні музичні напрями (фольклор, електронну музику тощо). Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом вокальної або інструментальної

мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва.

5. Проаналізовано доробок провідних зарубіжних представників класичного кросовера. Визначено видатних його представників, серед яких – Андреа Бочеллі, Алессандро Сафіна, Сара Брайтман, Джош Гробан, Філіппа Джордано, Хейлі Де Вестенра, Дімаш Кудайберген. Зазначено, що представники старшого покоління класичного кросовера (А. Бочеллі, А. Сафіна, С. Брайтман), маючи академічну вокальну освіту, у своїй творчості синтезували здобутки класичного бельканто з новим вокальними техніками, створивши власний індивідуальний стиль, яскраві музичні образи та ставши еталоном для виконавців класичного кросовера. Творчість Дж. Гробана та Ф. Джордано продовжує виконавські традиції, започатковані попередниками. Дж. Гробан відомий широкій публіці виконанням оригінальних композицій, тоді як Ф. Джордано – нетрадиційними інтерпретаціями найвідоміших класичних арій з опер XIX століття. Х. Вестенра та Д. Кудайберген розширюють горизонти класичного кросовера через звертання до фольклору.

6. Здійснено характеристику здобутків українських виконавців класичного кросовера та виявлено його культуротворчий потенціал. Зазначено, що в Україні перші зразки класичного кросовера з'явилися лише у 2000-х роках. У цьому контексті знаковою стала творчість академічних виконавиць Валентини Степової та Ольги Чубаревої, які у свої концерти включають академізовані естрадні шлягери. У творчому доробку скрипальки Ассії Ахат – сучасні інструментальні обробки академічної класики. Єдиною в Україні представницею вокального класичного кросовера є Аріна Домскі. У своєму масштабному проєкті «Opera Show» співачка презентувала публіці власні інтерпретації низки класичних творів, серед яких арія Мадам Батерфляй з однойменної опери Дж. Пуччіні, арія Далілі з опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, дует квітів з опери «Лакме» Л. Деліба, «O Fortuna!» з кантати К. Орфа «Carmina Burana», «Щедрик» М. Леонтовича та ін.

Основними причинами малої кількості виконавців класичного кросовера в Україні є несформованість слухацької аудиторії. В контексті трансформаційних процесів, що відбуваються в сучасній українській естраді і шоу-бізнесі, виникає потреба промоції цього популярного у світі напрямку. Для того, щоб класичний кросовер зміг зайняти достойне місце в українському культурно-мистецькому просторі, він потребує всебічної підтримки з боку різних інституцій.

Серед перспектив дослідження – розробка жанрової системи естрадної музики в контексті взаємодії академічної та неакадемічної музичної традицій; визначення перспектив розвитку українського класичного кросовера, а саме окреслення його особливого шляху через поєднання академічної, естрадної музики та фольклору; детальний розгляд творчого доробку зарубіжних представників класичного кросовера старшого та молодшого поколінь, характеристика індивідуального стилю вокалістів, що працюють у напрямі класичного кросовера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. 259 с.
3. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ: LAT & K, 2012. 191 с.
4. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. 2-ге вид. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
5. Афоніна О. С. Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2022. № 1. С. 111–116.
6. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 445 с.
7. Афоніна О. С. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2021. № 1. С. 48–52.
8. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 250 с.
9. Бежнар Г. П. Теорія масової культури: курс лекцій. Навчальний посібник [електронна версія]. Київ, 2020. 49 с.
http://www.philosophy.univ.kiev.ua/uploads/editor/Files/Kafedry/Ukrainian_philosophy/МК_Бежнар.pdf

10. Безугла Р. І. Масова та популярна культура: до проблеми співвідношення понять. *Культура і сучасність*: альманах. 2010. № 2. С. 86–91.
11. Білаш О., Луценко Д. «Осіньна пісня» (Лариса Остапенко). URL: <https://youtu.be/rsRcor8syzo> (дата звернення: 23.07.2022).
12. Білаш О., Павличко Д. «Два кольори» (Анатолій Мокренко). URL: <https://youtu.be/prxbicedYuVc> (дата звернення: 24.07.2022).
13. Білаш О., Юхимович В. «До одного не байдужа» (Діана Петриненко). URL: <https://youtu.be/faOplmIfC0U> (дата звернення: 28.07.2022).
14. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 219 с.
15. Бобул І. В. Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 1. С. 123–129.
16. Бойко А. М. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2019. 250 с.
17. Бойко А. М. Розвиток стилю classical crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2016. Вип. 1. С. 18–21.
18. Бойчук А. Естрадне мистецтво співу у виклику сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 25. С. 39–43.

19. Бокоч В. А., Кузьменко-Присяжна Л. І., Остапенко Л. В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31–34.

20. Бокоч В. А., Тринько О. І. Особливості творчого методу а саpella колективу «The swingle singers». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 268–275.

21. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2011. № 19. С. 70–77.

22. Бурда Ю. Класичний кросовер: успішна колаборація чи музичний компроміс? *Moderato*. 25.11.2018. <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/classical-crossover.html> (дата звернення: 05.06.2022).

23. Верещака А. О. Стилi та напрями естрадної музики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 260–268.

24. Верменич В., Сингаївський М. «Чорнобривці». Dimash Qudaibergen). URL: <https://youtu.be/Xlx2pmO3JzU> (дата звернення: 19.08.2022).

25. Володимир Гришко вступить з ексклюзивною програмою пісень Мусліма Магомаєва. URL: <https://kontramarka.ua/ukr/vladimir-grisko-ti-moa-melodia-47684.html> (дата звернення: 28.07.2019).

26. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ, 2001. 272 с.

27. Вратарьов І. Цей голос чують небеса й земля. *День*. 29.05.2006. С. 14–15. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/tsey-holos-chuyut-nebesa-i-zemlya> (дата звернення 02.08.2022).

28. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ – ХХІ ст.: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 378 с.

29. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1997. 319 с.

30. Горчинський А., Богачук О. «Троянди на пероні» (Валентина Купріна). URL: <https://youtu.be/Gm9qwSNJqCk> (дата звернення: 25.07.2022).
31. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2000. 370 с.
32. Денисюк Ж. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 224 с.
33. Долгіх Д. Саунд гурту «Друга ріка»: спроба усвідомлення. *Київське музикознавство*: зб. ст. 2011. Вип. 39. С. 183–187.
34. Доній Н. Є. Ціннісна динаміка масової культури: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 «Естетика». Київ, 2007. 16 с.
35. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 16 с.
36. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харк. нац. унів. мистецтв. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
37. Дрожжина Н. В. Теоретико-методологічні засади естрадно-джазового співу: навч.-метод. посіб. Харків: Естет-Принт, 2019. 148 с.
38. Жадько В. О. Музичний народний спів як основа українського фольклорного мистецтва. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2013. Вип. 37. 2013. С. 188–191.
39. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2006. 183 с.
40. Зайцева Т. Арина Домски: «Мои главные вершины еще впереди!». *ПрессОрг*. 08.02.2016. URL: <http://pressorg24.com/society/4668-arina-domski-moi-glavnye-vershiny-eshche-vperedi> (дата звернення: 30.08.2022).

41. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2011. 16 с.

42. Зосім О. Л. Концертна програма «Діва і Маестро» Наталі Шокет як постмодерний мистецький проєкт. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи*: зб. наук. праць / упор., наук. ред., відп. за вип.: С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2022. С. 37–41.

43. Зосім О. Л. Телевізійний проєкт «Колядки на Кудрявці» як форма збереження та актуалізації українського фольклору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2023. № 1. С. 222–227.

44. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 2. С. 153–158.

45. Івасюк В. М. Музичні твори (до 60-річчя від дня народження) / упоряд. О. М. Івасюк. Чернівці: Букрек, 2009. 290 с.

46. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ; Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.

47. Ке Лун. Синтез мистецтв у просторі культури кінця ХХ – ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. С. 136–141.

48. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.

49. Князєв В., Габор М. Неакадемічні інтерпретації музичної класики в просторі сучасного виконавського мистецтва. *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. 63. Том 1. С. 99–104.

50. Колодуб І. С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків: Промінь, 1995. 120 с.

51. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2014. 20 с.

52. Колубаєв О. Л. Зародження рокових тенденцій у львівській популярній пісенній культурі 1970-х років. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 29. Кн. 1. С. 204–215.

53. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2020. 328 с.

54. Кононова М. В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2009. 206 с.

55. Кравченко А. І. Арт-блокчейн в культурно-мистецьких практиках ХХІ століття. *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. 62. Том 2. С. 37–43.

56. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві ХХІ століття. *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», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111.

57. Кравченко А. І. Музичне мистецтво у дигітальних процесах культуротворення. *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. 57. Том 2. С. 65–74.

58. Кулага Т. Інноваційні ідеї викладання естрадного вокалу в контексті вирішення проблем вітчизняної вокальної педагогіки. *Гірська школа українських Карпат*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2020. Вип. 22. С. 121–125.

59. Куш В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця: дис.. ... доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2021. 200 с.

60. Левко В. І. Дихотомія індивідуального і колективного у сольному та ансамблевому естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФорма: науковий альманах*. 2020. Вип. 1. С. 367–380.

61. Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та теорія культури». Київ, 2011. 16 с.

62. Лоцман Р. О. Методичні та українознавчі засади фахової підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні та історичні науки*. 2012. Вип. 108. С. 119–126.

63. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса. Київ: Музична Україна, 1988. 138 с.

64. Лященко І. С. Соціальні функції масової музичної культури. *Актуальні проблеми духовності*. 2012. Вип. 13. С. 245–256.

65. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-ті роки): у 3 кн. Чернівці: Букрек, 2016. Кн. 1. 400 с.

66. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-ті роки): у 3 кн. Чернівці: Букрек, 2016. Кн. 2. 416 с.

67. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-ті роки): у 3 кн. Чернівці: Букрек, 2016. Кн. 3. 400 с.
68. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 175 с.
69. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посібник. Київ, 2012. 272 с.
70. Музична естрада: словник / уклад. В. М. Откидач. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
71. Муравіцька С. Вокальні стилі естрадної музики 1930–1940-х років. *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. 64. Том 1. С. 201–206.
72. Муравіцька С. С. Гурт «Les Swingele Singers» поєднання академічної та естрадної традицій. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали ІХ наук.-практ. конф. (Київ, 16–18.04.2019)* / редкол.: В. В. Корнієнко, О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко та ін.; КМАЕЦМ. Київ: НВМ НАКККиМ, 2019. С. 84–86.
73. Муравіцька С. С. Джош Гробан як провідний представник класичного кросоверу. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали Х наук.-практ. конф. (м. Київ, 08–09 квітня 2020 р.)* / редкол. О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко та ін. Київ: КМАЕЦМ, 2020. С. 191–194.
74. Муравіцька С. Естрадна діяльність Мусліма Магомаєва: вокально-виконавський аспект. *Українська музика: наук. часопис* [гол. ред. І. Пилатюк]. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2019. Ч. 2. (32) С. 64–71.
75. Муравіцька С. С. Класичний кросовер в українському культурному просторі. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність:*

зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 349–351.

76. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2021. Вип. 39. С. 179–183.

77. Муравіцька С. С. «Повна вокальна техніка» Кетрін Садолін в контексті сучасного вокального виконавства. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: зб. матеріалів XIV Міжнар. наук.-творч. дистанц. конф., 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 167–169.

78. Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 1. С. 174–179.

79. Муравіцька С. С. Синтезовані музично-художні проекти Лучано Паваротті. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект*: матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.) / редкол. О. Яковлев, Г. Овчаренко [та ін.]. Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 33–37.

80. Муравіцька С. С. Сучасні вокальні практики у мюзиклі «Доріан Грей» Матяша Варконі. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 107–108.

81. Муравіцька С. С. Творчість Аріни Домські в контексті вітчизняного музичного простору. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти і наукових досліджень*: матер. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 18.11.2021 р.) / редкол.: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]; КМАЕЦМ. Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 61–65.

82. Муравіцька С. С. Творчість Сари Брайтман в контексті розвитку класичного кросоверу. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому*

дискурсі: зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 155–157.

83. Муравіцька С. С. Classical crossover в контексті музичної культури доби постмодернізму. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 219–220.

84. Муслім Магомаєв. Концерт у Києві (1964). URL: <https://youtu.be/BhvVNJcC0mA> (дата звернення: 30.07.2022).

85. Овсянніков В. Г. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 160 с.

86. Овсяннікова Н. Ю. Сильові парадигми музично-виконавської інтерпретації у сучасному естрадному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2007. Вип. 12. С. 61–64.

87. Остапенко Л. В. Естетичні аспекти естрадно-вокального мистецтва. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 64–67.

88. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця, 2013. 368 с.

89. Павлюченко П. Г. Методологічні засади професійної підготовки виконавців народної манери співу. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Педагогіка, психологія, філософія*. 2015. Вип. 230. С. 108–114.

90. Пістунова Т. В., Постой Г. Г. Сильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 618–621.

91. Плахотнюк В. Г. Музична поп-культура України в контексті художніх практик постмодернізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць. Вип. 16. Т. 1. 2010. С. 154–157.

92. Польська І. І. Позаакадемічна музична культура ХХ століття: аспекти осягнення. *Modern issues of practice and theory. Abstracts of II International Scientific and Practical Conference*. London, 2022. P. 45–47.

93. Помпеєва А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 19 с.

94. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 416 с.

95. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ, 2001. 560 с.

96. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 203 с.

97. Сабадаш С., Ткач М. «Марічка» (Дмитро Гнатюк). URL: https://youtu.be/b9L_cKnNxOA (дата звернення: 23.07.2022).

98. Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 234–241.

99. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 50–59.

100. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 199 с.

101. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

102. Самая Т. В. Сучасне вокальне виконавство: типологія та характеристика. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 158–160.

103. Самікова Н. Масова культура та соціокультурні тенденції ХХІ століття: взаємозв'язок та реалізація (на прикладі окремих зразків поп-

музики). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 1 (50). С. 21–35.

104. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2020. 17 с.

105. Солодовник В. В. Естрада. Нариси української популярної культури. Київ: УЦКД, 1998. С. 139–161.

106. Співає Леся Боровець (фільм-концерт). URL: https://youtu.be/Z_LQxeHAMo (дата звернення: 29.07.2022).

107. Станіславська К. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. 2021. Вип. 29. С. 85–90.

108. Станіславська К. Мистецьке, художнє, візуальне, видовищне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. 2023. Вип. 32. С. 118–123.

109. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.

110. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.

111. Стецкович О. Масова музична культура ХХ – початку ХХІ ст. у дзеркалі сучасного українського музикознавства. *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. 64. Том 2. С. 114–119.

112. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс [переклад з англ. С. Савченко]. Київ: Акта, 2005. 359 с.

113. Супрун О. В. Нові реалії музичної класики у пострадянському культурному просторі. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2016. Вип. 29. С. 117–126.

114. Супрун О. В. Форми прояву сучасного напрямку «Classical crossover». *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів міжнародної науково-теоретичної конференції, 25.04.2016 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 104–107.

115. Сучасне вокальне мистецтво: колективна монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 252 с.

116. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. 219 с.

117. Токарев Ю. Человека забыли... *Дзеркало тижня*. 18.11.2005. URL: https://zn.ua/ART/cheloveka_zabyli.html (дата звернення 01.08.2022).

118. Тормахова В. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. С. 21–27.

119. Тормахова В. М. Стилеутворення в неакадемічній музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 209–212.

120. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2007. 17 с.

121. У Трускавці завершився IV Міжнародний конкурс вокалістів пам'яті Мусліма Магомаєва. *День*. 07.12.2021. URL: <https://day.kyiv.ua/news/150622-u-truskavtsi-zavershyvsya-iv-mizhnarodnyu-konkurs-vokalistiv-pamyati-muslima-mahomayeva> (дата звернення: 12.01.2022).

122. Українська народна пісня «Розпрягайте, хлопці, коні» (Клавдія Шульженко). URL: <https://youtu.be/gRPdwWOSvuA> (дата звернення: 07.07.2022).

123. Устименко-Косоріч О. А. Масова та елітарна культура: проблеми взаємодії: навч. посіб. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2015. 175 с.

124. Федорова О. В. До питання становлення комунікативно-прикладного жанру «класична музика в сучасній обробці» і функціонування академічних творів у масовій музичній культурі. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 25. С. 176–185.

125. Фоломєєва Н. А. Виконавська майстерність естрадного співака: навч-метод. посіб. Суми, 2021. 169 с.

126. Хекало Є. Особливості професійної підготовки виконавців народної пісні, її значення в історії розвитку пісенної культури сьогодення. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8 (Ч. 1). С. 234–238.

127. Хміль Я., Луценко Д. «А я шукаю» (Костянтин Огнєвий). URL: https://youtu.be/Awob_l2lT8o (дата звернення: 27.07.2022).

128. Царук С. М. Діяльність Олександра Мишуги в контексті розвитку вокального мистецтва кінця XIX – початку XX століття: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2013. 210 с.

129. Цюпа Н. П. Специфіка народного вокалу у сучасному мистецькому просторі України (на прикладі діяльності камерних вокальних ансамблів). *Молодий вчений*. 2017. № 2. С. 109–112.

130. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 21 с.

131. Шамо І., Луценко Д. «Києве мій» (Юрій Гуляєв). URL: <https://youtu.be/ld10dPBaFvs> (дата звернення: 29.07.2022).

132. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2010. 170 с.

133. Юцевич Ю. Є. Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ: ІЗМН, 1998. 160 с.

134. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 19 с.

135. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 2 (36). С. 164–168.

136. Afanasieff W., Marinangeli M. «Per te» (Josh Groban). URL: <https://youtu.be/g7EK7h1wOjs> (дата звернення: 13.08.2022).

137. Afonina O. S. The phenomenon of «double coding» in the history of art culture. *Cultural and arts studies of national academy of culture and arts management: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. P. 3–20.

138. Akst H., Lewis S. M., Young J. «Dinah» (Louis Armstrong, Bing Crosby). URL: <https://youtu.be/BhVdLd43bDI> (дата звернення: 16.07.2022).

139. Albinoni T. (Giazotto R.). «Adagio» (Dimash Qudaibergen). <https://youtu.be/JdxxTtwZ5xg> (дата звернення: 18.08.2022).

140. Alter L., Delange E. «New Orleans» (Billie Holiday, Louis Armstrong). URL: <https://youtu.be/m4jU8IQK5b0> (дата звернення: 09.07.2022).

141. Beckingham C. *Moribund Music: can classical music be saved?* Portland: Sussex Academic Press, 2009. 220 p.

142. Bellini V. «Casta Diva» (Filippa Giordano). URL: <https://youtu.be/maUGF95nufI> (дата звернення: 15.08.2022).

143. Bellini V. «Casta Diva» (Montserrat Caballé). URL: https://youtu.be/_fv66qXwBqw (дата звернення: 15.08.2022).

144. Bizet G. «Habanera» (Filippa Giordano). URL: <https://youtu.be/yHGN3WanzeU> (дата звернення: 16.08.2022).

145. Brown J., Newsome B. J. «It's A Man's Man's Man's World» (Luciano Pavarotti, James Brown). URL: <https://youtu.be/GaB9F3R9cIY> (дата звернення: 18.07.2022).
146. Caccini G. «Ave Maria» (Hayley Westenra). URL: <https://youtu.be/kQQSW35PrEY> (дата звернення: 16.08.2022).
147. «Celtic Woman» (Hayley Westenra). URL: <https://youtu.be/6tjvEW0BRgM> (дата звернення: 17.08.2022).
148. Cohen L., укр. пер. Б. Базима «Hallelujah» (Ольга Чубарева). URL: https://youtu.be/X_Ti0bIrpdE (дата звернення: 26.08.2022).
149. Dalla L. «Caruso» (Andrea Bocelli). URL: <https://youtu.be/HBvphmas9QE4> (дата звернення: 05.08.2022).
150. Diederichsen D. Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2014. 468 p.
151. Edwin R. Cross training for the voice. *Journal of Singing*. 2008. Vol. 65. Issue 1. P. 73–76.
152. Edwin R. From Classical to Pop: A Case Study. *Journal of Singing*. 2000. Vol. 56. Issue 3. P. 71–72.
153. Farrés O. «Quizas, quizas, quizas» (Ольга Чубарева). URL: <https://youtu.be/J7U5oPX3Zqo> (дата звернення: 26.08.2022).
154. Fleming-DeBerger R. Guidelines and criteria to assess singing and music training in Baccalaureate music theater programs. Doctoral thesis. Coral Gables: University Of Miami, 2011. 688 p.
155. Hammond A., Bettis J. «When You Tell Me That You Love Me». (Валентина Степова, В'ячеслав Сінчук). URL: <https://youtu.be/EJ5gJK4RQxE> (дата звернення: 23.08.2022).
156. Hollaender F. «Falling in Love Again» (Marlene Dietrich). URL: <https://youtu.be/ANqGm-MiqQs> (дата звернення: 06.07.2022).
157. Holley G. From Classical to Music Theatre: A Vocalist's Experience. Doctoral thesis. South Brisbane Queensland Conservatorium, 2016. 103 p.

158. Husson R. *Le chant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. 127 p.
159. Katok D. *The Versatile Singer: A Guide to Vibrato & Straight Tone*. Doctoral thesis. New York: The City University, 2016. 127 p.
160. Kulaha T. O. Contemporary trends of world music education in leading countries and the prospects of their implementation into the Ukrainian pop vocal pedagogy. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія: Педагогічні науки*. 2020. Вип. 2 (101). С. 16–26.
161. Lai F. «Scene D'Amour» (Валентина Степова). URL: <https://youtu.be/eunAVG-Zрес> (дата звернення: 23.08.2022).
162. Lloyd Webber A., Don Black. «Amigos para siempre (Friends for life)» (Sarah Brightman, José Carreras). URL: https://youtu.be/U6_YbSB1c1s (дата звернення: 11.08.2022).
163. Løvland R., Graham B. «You Raise Me Up» (Josh Groban). URL: <https://youtu.be/aJxrX42WcjQ> (дата звернення: 14.08.2022).
164. Monnot M., Piaf É. «J'ai Dansé avec L'amour» (Édith Piaf). URL: <https://youtu.be/bpW5tKWEd9c> (дата звернення: 04.07.2022).
165. Nincheri D., Sibaldi G. «Sognami» (Alessandro Safina). URL: <https://youtu.be/GO9I2VT40UE> (дата звернення: 09.08.2022).
166. Nye R. *Unembarassed Muse: The Popular Arts in America*. N. Y.: Dial Press, 1970. 497 p.
167. Opera Show – Arina Domski. *Кореспондент.net*. 28.10.2019. URL: <https://korrespondent.net/lifestyle/afisha/4150550-Opera-Show-Arina-Domski> (дата звернення: 29.08.2022).
168. Opera Show – одно из самых роскошных и эксклюзивных и шоу в мире. *Arina Domski*. URL: http://arinadomski.com/offers/opera_show/ (дата звернення: 28.08.2022).
169. «Opera Show» (Arina Domski). Особистий архів Аріни Домські.
170. «Overture» (Ассія Ахат). URL: <https://youtu.be/06Cm58yPfM4> (дата звернення: 27.08.2022).

171. Pintus G., Musumarra R. «Luna» (Alessandro Safina). URL: <https://youtu.be/PrXfHRYhHXk> (дата звернення: 07.08.2022).
172. Puccini G. «Nessun Dorma» (Sarah Brightman). URL: <https://youtu.be/ih5FhZvDYlk> (дата звернення: 10.08.2022).
173. Riggs S. *Singing For The Stars. A Complete Program For Training Your Voice*. USA: Alfred Music, 1992. 131 p.
174. Riva M. *Marlene Dietrich*. New York: Alfred A. Knopf, 1993. 787 p.
175. Sadolin C. *Complete Vocal Technique*. Denmark, 2000. 255 p.
176. Sarah Brightman. URL: <https://sarahbrightman.com/biography/diva-and-symphony/> (дата звернення: 10.08.2022).
177. Sartori F., Quarantotto L., укр. пер. Н. Науменко «Час казати прощай» (Фемій Мустафаєв, Самая-Т). URL: <https://youtu.be/lsNteJKeCWg> (дата звернення: 22.08.2022).
178. Schünzel R. «Viktor und Viktoria». URL: <https://youtu.be/btC3bB1euSs> (дата звернення: 02.07.2022).
179. Shils E. *Mass Society and Its Culture. Mass Culture Revisited*. 1960. Vol. 89. № 2. P. 288–314.
180. Spencer W. «Basin Street Blues» (Louis Armstrong, Bing Crosby). URL: <https://youtu.be/1EkhwikyML8> (дата звернення: 15.07.2022).
181. Warren D. «Unbreak my heart» (Ассія Ахат). URL: <https://youtu.be/rXL-uzNEt8E> (дата звернення: 27.08.2022).
182. Wars H., Tuwim J. «Miłość ci wszystko wybaczy» (Hanka Ordonówna). URL: <https://youtu.be/OYkFiUsEQ8U> (дата звернення: 30.06.2022).
183. Whiting G., Johnson J.C., Schwartz N. «Rhythm And Romance» (Ella Fitzgerald). URL: <https://youtu.be/UFa123jWNq8> (дата звернення: 16.07.2022).
184. Winnie B. *Contemporary vocal technique in the choral rehearsal: Exploratory strategies for learning*. Doctoral thesis. Washington: University of Washington, 2014. 111 p.
185. Zuccherro, Felisatti G., Nuti G. «Il mare calmo della sera» (Andrea Bocelli). URL: <https://youtu.be/UnQ2nFpsVr0> (дата звернення: 06.08.2022).

ДОДАТКИ

Додаток А

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ОСНОВНИХ ПОЛОЖЕНЬ
ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ**

**Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації**

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Муравіцька С. Естрадна діяльність Мусліма Магомаєва: вокально-виконавський аспект. *Українська музика: наук. часопис* [гол. ред. І. Пілатюк]. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2019. Ч. 2. (32) С. 64–71.
2. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2021. Вип. 39. С. 179–183. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238716>
3. Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2022. № 1. С. 174–179. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257682>
4. Муравіцька С. Вокальні стилі естрадної музики 1930–1940-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64. Том 1. С. 201–206. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-28>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Муравіцька С. С. Класичний кросовер в українському культурному просторі. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 349–351.

6. Муравіцька С. С. Гурт «Les Swingele Singers» поєднання академічної та естрадної традицій. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект*: матеріали ІХ наук.-практ. конф. (Київ, 16–18.04.2019) / редкол.: В. В. Корнієнко, О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко та ін.; КМАЕЦМ. Київ: НВМ НАКККіМ, 2019. С. 84–86.

7. Муравіцька С. С. Classical crossover в контексті музичної культури доби постмодернізму. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 219–220.

8. Муравіцька С. С. Творчість Сари Брайтман в контексті розвитку класичного кросоверу. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 155–157.

9. Муравіцька С. С. Джош Гробан як провідний представник класичного кросоверу. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект*: матеріали Х наук.-практ. конф. (м. Київ, 08–09 квітня 2020 р.) / редкол. О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко та ін. Київ: КМАЕЦМ, 2020. С. 191–194.

10. Муравіцька С. С. «Повна вокальна техніка» Кетрін Садолін в контексті сучасного вокального виконавства. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: зб. матеріалів XIV Міжнар. наук.-творч. дистанц. конф., 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 167–169.

11. Муравіцька С. С. Синтезовані музично-художні проекти Лучано Паваротті. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали XI наук.-практ. конф.* (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.) / редкол. О. Яковлев, Г. Овчаренко [та ін.]. Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 33–37.

12. Муравіцька С. С. Сучасні вокальні практики у мюзиклі «Доріан Грей» Матяша Варконі. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р.* М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 107–108.

13. Муравіцька С. С. Творчість Аріни Домські в контексті вітчизняного музичного простору. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти і наукових досліджень: матер. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції* (Київ, 18.11.2021 р.) / редкол.: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]; КМАЕЦМ. Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 61–65

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та симпозіумах, зокрема:

1) Міжнародній науково-творчій конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р., форма участі – очна);

2) IX науково-практичній конференції «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» (Київ, 16–18 квітня 2019 р., форма участі – очна);

3) I Міжнародному симпозіумі «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 6 червня 2019 р., форма участі – заочна);

4) Міжнародній дистанцій науково-практичній конференції «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р., форма участі – дистанційна);

5) X науково-практичній конференції «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» (Київ, 08–09 квітня 2020 р., форма участі – дистанційна);

6) XIV Міжнародній науково-творчій дистанційній конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 23 жовтня 2020 р., форма участі – дистанційна);

7) XI науково-практичній конференції «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект» (Київ, 15–16 квітня 2021 р., форма участі – дистанційна);

8) II Міжнародній науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2021 р. форма участі – заочна);

9) IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти і наукових досліджень» (Київ, 18 листопада 2021 р., форма участі – дистанційна).