

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Подунай Яна Артурівна

УДК 784:78.03(477)19/20

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТИЛЬОВІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

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.

Я. А. Подунай

Науковий керівник: Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства,
професор

Київ–2024

АНОТАЦІЯ

Подунай Я. А. Стильові виміри української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття. 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, 2024.

Актуальність теми дослідження обумовлена нерівномірністю вивчення української пісенної естради на всіх етапах її розвитку. Увага науковців найчастіше зосереджувалася на галицькій естрадній пісні 1930-х років, «золотій добі» української естради (1960–1970-ті роки) та пісенній творчості ХХІ століття. Інші періоди вивчені значно менше, в тому числі кінець ХХ – початок ХХІ століття, який для української естрадної музики був ознаменований відходом від радянської організаційної моделі мистецьких проєктів і зародженням українського шоу-бізнесу та стрімким злетом україномовної естради, яка орієнтувалася на актуальні музичні стилі. Цей етап, попри складнощі процесу перебудови організаційної моделі та зниження художнього рівня творів, став надзвичайно важливим для української пісенної естради, бо заклав підвалини її розвитку на майбутні десятиліття – і в інституційному, і в музично-стильовому. На сьогоднішній день немає окремого дослідження, присвяченого вивченню української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття, в тому числі її стильовій характеристиці, що утворює суттєву лакуну в естрадознавстві, яку необхідно якнайшвидше заповнити.

Метою роботи є виявлення тенденцій розвитку української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття та визначення її стильових пріоритетів в контексті трансформаційних процесів, що відбувалися в музичному мистецтві України у зазначений період.

У першому розділі окреслено теоретичні підвалини дослідження: здійснено огляд наукових праць з музичного естрадознавства, окреслено проблемне поле досліджень музичного стилю та національної ідентичності.

Встановлено, що естрадна музика кінця XX – початку XXI століття з пріоритетністю музичної творчості 1990-х років представлена в наукових працях О. Бойка, М. Мозгового, Т. Рябухи, Т. Самаї, В. Тормахової, О. Шевченко, антологіях та навчальних посібниках О. Євтушенка, М. Поплавського, О. Сапожнік як один з етапів її розвитку, проте окремі розвідки, присвячені цьому періоду як інтегральній цілісності, в українській науці відсутні. Констатовано, що в науковому середовищі немає консенсусу щодо мистецької вартості пісенного доробку кінця XX – початку XXI століття, що вплинуло на частоту звернення науковців до естрадної пісні цього періоду та вибіркковість при характеристиці течій, стилів і окремих персоналій.

Розроблено методологічні підходи вивчення стилетворчого процесу в естрадному музичному мистецтві. Встановлено, що стилі естрадної музики, аналогічно до академічної, доцільно розглядати в ієрархічній триєдності: історичний стиль – національний стиль – індивідуальний стиль, але з відповідним коригуванням. Часова стислість етапів історичного розвитку естрадного напрямку в музиці потребує смислової модифікації поняття історичного стилю, а саме його розуміння як короткого часового відрізка тривалістю одне-два десятиліття, що відзначений єдністю стильових рис. Національний стиль формується як поєднання «свого» та «чужого», де «своє» репрезентують фольклор та професійна музика академічної традиції, «чуже» – розмаїття стилів світової естрадної музики різних напрямів. На відміну від академічного музичного мистецтва, час, що відводиться на стильову адаптацію, є більш коротким, і далеко не усі стилі популярної музики встигають набути національно маркованих рис. Синтез «свого» та «чужого» в контексті адаптації мистецьких форм і стилів світової популярної музики стає особливим типом інтермедіальності в естрадній пісенній творчості. Індивідуальний стиль в естрадній музиці виявляється в

композиторській творчості та виконавській діяльності, які часто перетинаються, утворюючи інтермедіальну взаємодію композиторського та виконавського компонентів. Інтермедіальність як вияв індивідуального стилю передбачає можливість поєднання музичного, поетичного, театрального, хореографічного, кінематографічного компонентів, а також синтез мистецьких та немистецьких форм.

Запропоновано поділ естрадної музики на чотири напрями, де до трьох базових (джаз, рок, поп-музика) додано четвертий з узагальненою дефініцією «інша музика», що охоплює низку нових відгалужень (хіп-хоп, електронна танцювальна музика, world music та ін.). Наголошено, що стиль кожного напрямку естрадної музики доцільно розглядати окремо, при цьому враховуючи можливості стильових перехрещень на межі напрямів.

Виділено та охарактеризовано три базових маркери національного в українській естрадній пісні, серед яких українська мова; архетипи та культурні коди, які містяться в текстах пісень; музична мова з українськими елементами в мелодиці, гармонії та аранжуванні. Встановлено, що оновлення української естрадної музики у 1990-х роках відбувалося не лише через стильову переорієнтацію, а й через посилення її національної маркованості.

Другий розділ присвячено розгляду фестивального руху та діяльності продюсерських агенцій у контексті розвитку української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття.

У контексті активізації фестивального руху, що розпочався наприкінці 1980-х років, відзначено найбільш знакові мистецькі форуми, серед яких рок-фестивалі «Нівроку», «Тарас Бульба», «Рок-Екзистенція», фестиваль авторської музики «Оберіг», багатожанрові фестивалі «Червона рута» та «Таврійські ігри». Фестиваль «Червона рута» був спрямований на формування естрадного репертуару українською мовою, який би відповідав запитам молодого покоління щодо сучасності й новизни, але водночас був глибоко укорінений в національну музичну традицію. Однією з цілей фестивалю було відкриття нових імен, тому було обрано модель конкурсного

типу. Завдяки фестивалю «Червона рута» в Україні з'явилася молода генерація українських естрадних співаків та гуртів, які мали розмаїтий у стильовому відношенні україномовний пісенний репертуар, що відображав тогочасні актуальні музичні тренди. Фестиваль «Таврійські ігри» будувався на моделі презентаційно-звітного типу: у ньому брали участь вже відомі зарубіжні та українські виконавці з новими шлягерами, завдяки чому його концертні програми відображали усю панораму сучасної музики.

Встановлено, що важливу роль у формуванні звукового ландшафту першого десятиліття української Незалежності відігравали продюсерські агенції, які виконували дві основні функції – формування іміджу і репертуару артистів та їх медійне просування. Серед продюсерських центрів, які ставили головний акцент на медійній підтримці нової генерації українських естрадних виконавців, була агенція «Територія А», яка мала два медійних проекти – хіт-парад «Територія А» та телевізійний фестиваль «Територія ДАНС». Головним завданням агенції було просування на телебаченні українських артистів, що репрезентували різні музичні напрями та стилі.

У третьому розділі охарактеризовано пісенну творчість провідних українських співаків і гуртів та визначено стильові пріоритети української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Встановлено, що серед усіх напрямів естрадної музики найбільшої трансформації зазнала поп-музика, яка протягом півтора десятиліття здійснила перехід від моностилю української естради 1980-х років до стильового плюралізму 1990-х – початку 2000-х років. Українська поп-музика кінця ХХ – початку ХХІ століття мала такі стильові домінанти: традиційну пісенну естраду, що продовжувала культивувати музичний стиль української естрадної пісні 1970–1980-х років з мінімальною модернізацією, естрадну пісню «нової хвилі», яка наслідувала й адаптувала актуальні стилі світової популярної музики, її можна поділити на класичний та альтернативний поп, авторську пісню/співану поезію, яка на перших порах спиралася на здобутки бардівської непрофесійної пісні радянських часів та

народнопісенну традицію, а пізніше, збагатившись здобутками світової популярної музики, трансформувалася у некомерційний різновид поп-музики або року. Кожен з цих стилів при взаємодії з фольклором міг утворювати стильові міксти (поп-фолк/етно-поп).

Передвісником «нової хвилі» української естради стала творчість співачки Русі, яка на межі 1980–1990-х років першою здійснила відхід від традицій української радянської естради та запропонувала слухачеві новий саунд, що спирався на стилі диско та синті-поп. Справжнім проривом у поп-музиці стала творчість Ірини Білик, яка сформувала еталон нової української пісенної естради. У своїй музиці Ірина Білик орієнтується на денс-поп, який наприкінці 1980-х років змінив стиль диско, збагачуючи його стилістикою рок-музики, елементами синті-попу та експериментуючи з ліричними і драматичними композиціями баладного типу. Руслана на початку творчої кар'єри обрала стиль класичної поп-музики, однак найбільш успішними стали її пісенні композиції, написані у стилі етно-поп. Творчість Олександра Пономарьова тяжіє до музичного академізму, який поєднано зі здобутками західної музики у пісенно-баладних жанрах та класичної української естради, що надає його музиці позачасовий вимір та робить її менш залежною від актуальних стилів. Віктор Павлік у своїй творчості репрезентує два напрями – традиційну естрадну пісню та сучасну поп-музику, де остання представлена стилем етно-поп з орієнтирами на близькосхідний фольклор.

Представники традиційної естради – Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Павло Зібров, Оксана Білозір, Алла Кудлай, Анатолій Матвійчук та багато інших – у своїй творчості продовжували розвивати здобутки української естрадної пісні 1970–1980-х років. Творчість сестер Тельнюк є зразком авторської пісні/співаної поезії як різновиду поп-музики, яка передбачає виконання пісень не лише під гітарний супровід, а використання більш потужного музичного інструментарію, опору на низку актуальних музичних стилів та виходу за межі поп-музики у сферу джазу і року. Марія Бурмака протягом 1990-х років здійснила еволюцію від акустичної бардівської пісні до поп-

року, продемонструвавши інший шлях еволюції акустичної музики. Музичний стиль гурту «Скрябін» 1990-х – початку 2000-х років був різноманітним, при цьому мав свої стильові домінанти (синті-поп) з орієнтацією на індивідуальний стиль британського гурту «Depeche Mode», сполучаючи його зі стилями тріп-хоп, дарквейв, ембієнт, індастріал.

Рок-музика другої половини 1980-х – першої половини 1990-х років представлена блюз-роком («Друге дихання», «Доц» та ін.), джаз-роком («999», «Жаба в дирижаблі», «Цвіркунове число», тріо Олександра Любченка та ін.), бард-роком («Мертвий півень», «Будда-44» та ін.), альтернативою («Раббота Хо», «Колезький асесор» та ін.), глем-роком («Бастіон»), хеві-металом («Едем», «Інферно», «КПП», «Лазарет» та ін.), хард-роком («Ток», «Перрон» та ін.), панком («Брати Гадюкіни», Віка Врадій та ін.), а також її різноманітними поєднаннями з електронною музикою та хіп-хопом (репкор). З середини 1990-х років у зв'язку з розвитком шоу-бізнесу виділилися пріоритетні стилі рок-музики, серед яких найбільшою популярністю користувалися поп-рок («Океан Ельзи») та фолк-рок («ВВ»). Також на українській рок-сцені набули поширення стилі рокабілі/сайкобілі («Mad Heads») та альтернатива («Крихітка Цахес», «Королівські зайці»).

Окрім рок-музики, в українській естраді у 1990-х роках з'явилися нові відгалуження популярної музики, серед яких особливої популярності набули хіп-хоп та репкор. У творчості гуртів «ТНМК» та «Тартак» органічно поєднувалися українські музичні традиції з хіп-хопом та репкором, створивши національно марковані композиції, які збагатили стильову палітру української пісенної естради кінця 1990-х – середини 2000-х років.

Вагоме місце в українській естраді посідає неакадемічна електронна музика, яка в 1990-х роках поступово стає частиною її звукового ландшафту. Серед виконавців до електронного звучання звертається у своїй творчості Каті Chilly, яка поєднує електронний саунд, що спирається на стиль ембієнт, з автентичним фольклором, створюючи українській різновид world music.

Танцювальна електронна музика є окремим відгалуженням, що відноситься до напрямку «інша музика». У пісенній естраді вона представлена стилем євроденс (гурти «Аква Віта», «Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2» та ін.), який можна розглядати і як вокальний різновид танцювальної електроніки, і як електронний варіант денс-попа.

Розмаїття стилів та творчий підхід у їх використанні засвідчив, що в період з кінця 1980-х років до середини 2000-х років українська пісенна естрада пройшла великий шлях від наслідування зразків світової популярної музики до створення оригінальної та національно маркованої української естрадної пісні.

Ключові слова: постмодернізм, популярна музика, вокальна естрада, шоу-бізнес, пісенний жанр, музичний стиль, поп-музика, рок-музика, фольклор, композитор, аранжування, інтермедіальність, музичне виконавство, музичні фестивалі, продюсування та арт-менеджмент.

SUMMARY

Podunai Ya. A. Style dimensions of the Ukrainian song variety of the late 20th – early 21st centuries. 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, 2024.

The relevance of the research is the unevenness of the study of the Ukrainian song variety at all stages of its development. The attention by scientists was most often focused on the Galician variety song of the 1930s, the "golden age" of Ukrainian variety music (1960s–1970s) and song creativity of the 21st century. Other periods have been studied much less, including the end of the 20th – the beginning of the 21st century, which for Ukrainian variety music was marked by the separation from the Soviet organizational model of artistic projects and the

birth of Ukrainian show business and the rapid rise of Ukrainian-language variety music, which was oriented towards current musical styles. This stage, despite the complexity of the process of restructuring the organizational model and the decrease in the artistic level of the works, became extremely important for the Ukrainian song variety, because it founded the base of its development for the next decades – both in the institutional and musical-style aspects. For today there is no separate study dedicated to the study of Ukrainian variety song of the late 20th – early 21st century, including its style characteristics, which forms a significant gap in variety studies, which must be filled as soon as possible.

The purpose of the research is to identify the trends in the development of Ukrainian song variety of the late 20th – early 21st centuries and to determine its style priorities in the context of the transformational processes that took place in the musical art of Ukraine during the specified period.

In the first chapter, the theoretical foundations of the research are described: a review of scientific works on musical pop variety is carried out, and the problematic field of research of musical style and national identity is outlined.

It is indicated that variety music of the late 20th – early 21st centuries, with the priority of musical creativity of the 1990s, is presented in scientific works by O. Boiko, M. Mozghovyi, T. Riabukha, T. Samaia, V. Tormakhova, O. Shevchenko, anthologies and educational manuals by O. Yevtushenko, M. Poplavskiy, O. Sapozhnik as one of the stages of its development, however, there are no separate studies devoted to this period as an integral integrality in Ukrainian science. It has been stated that there is no consensus in the scientific community regarding the artistic value of the song work of the late 20th – early 21st centuries, which affected the frequency with which scientists refer to variety songs of this period and the selectivity in characterizing streams, styles and individual personalities.

Methodological approaches to the study of the style-creating process in variety music have been developed. It has been indicated that variety music styles, similar to academic ones, should be considered in a hierarchical trinity: historical

style – national style – individual style, but with appropriate adjustments. The temporal brevity of the stages of the historical development of the variety direction in music requires a semantic modification of the concept of historical style, namely its understanding as a short period of time lasting one or two decades, marked by the unity of style features. The national style is formed as a combination of "own" and "foreign", where "own" is represented by folklore and professional music of the academic tradition, "foreign" is a diversity of styles of world variety music of different directions. Unlike academic music, the time allotted for style adaptation is shorter, and not all styles of popular music have time to acquire nationally marked features. The synthesis of "own" and "foreign" in the context of adaptation of artistic forms and styles of world popular music becomes a special type of intermediality in variety song creativity. Individual style in variety music is revealed in compositional art and performing activities, which often overlap, forming an intermedial interaction of composing and performing components. Intermediality as a manifestation of individual style involves the possibility of combining musical, poetic, theatrical, choreographic, cinematographic components, as well as the synthesis of artistic and non-artistic forms.

The division of variety music into four directions is proposed, where a fourth is added to the three basic ones (jazz, rock, pop music) with a generalized definition of "another music", which includes a number of new branches (hip-hop, electronic dance music, world music, etc.). It is emphasized that it is advisable to consider the style of each direction of variety music separately, taking into account the possibility of style crossings at the border of the directions.

Three basic markers of the national in Ukrainian variety song are highlighted and characterized, including the Ukrainian language; archetypes and cultural codes contained in song lyrics; musical language with Ukrainian elements in melody, harmony and arrangement. It was indicated that the renewal of Ukrainian variety music in the 1990s occurred not only due to style reorientation, but also due to the strengthening of its national branding.

The second chapter is devoted to the examination of the festival movement and the activities of production agencies in the context of the development of the Ukrainian song variety of the late 20th – early 21st centuries.

In the context of the activation of the festival movement, which began in the late 1980s, the most significant art forums were noted, including the rock festivals "Nivroku", "Taras Bulba", "Rock-Existence", the festival of author's music "Oberih", multi-genre festivals "Chervona Ruta" and "Tavriiski Ihry". The "Chervona Ruta" festival was aimed at forming a variety repertoire in the Ukrainian language that would conform the demands of the young generation regarding modernity and novelty, but at the same time was deeply rooted in the national musical tradition. One of the goals of the festival was to discover new names, so a competition type model was chosen. Thanks to the "Chervona Ruta" festival, a young generation of Ukrainian variety singers and bands appeared in Ukraine, which had a stylistically diverse Ukrainian-language song repertoire that reflected the current musical trends of the time. The "Tavriiski Ihry" festival was founded on a presentation-report type model: already well-known foreign and Ukrainian performers with new hits took part in it, thanks to which its concert programs reflected the entire panorama of modern music.

It was indicated that an important role in the formation of the sound landscape of the first decade of Ukrainian Independence was played by production agencies, which performed two main functions – the formation of the image and repertoire of artists and their media promotion. Among the production centers that put the main emphasis on media support of the new generation of Ukrainian variety artists was the "Terytoriia A" agency, which had two media projects – the hit parade "Terytoriia A" and the television festival "Terytoriia DANS". The main task of the agency was to promote Ukrainian artists representing various musical trends and styles on television.

The third chapter describes the song creativity of leading Ukrainian singers and bands and defines the style priorities of Ukrainian variety songs of the late 20th – early 21st centuries.

It was indicated that among all the variety music trends, pop music underwent the greatest transformation, which over the course of a decade and a half made the transition from the monostyle of Ukrainian variety music in the 1980s to the style pluralism of the 1990s – early 2000s. Ukrainian pop music of the late 20th – early 21st centuries had the following style dominants: traditional song variety, which continued to cultivate the musical style of Ukrainian variety song of the 1970s – 1980s with minimal modernization, pop song of the "new wave", which imitated and adapted current styles of world popular music, it can be divided into classical and alternative pop, author's song/sung poetry, which at first based on the achievements of bardic non-professional songs of Soviet times and the folk song tradition, and later, enriched by the achievements of world popular music, transformed into a non-commercial species of pop music or rock. Each of these styles, when interacting with folklore, could form style mixes (pop-folk/ethno-pop).

The harbinger of the "new wave" of Ukrainian variety music was the work of the singer Rusia, who at the turn of the 1980s – 1990s was the first artist, who departed from the traditions of Ukrainian Soviet variety music and offered a new sound based on the styles of disco and synth-pop to the listener. A real breakthrough in pop music was the creativity by Iryna Bilyk, who formed the standard of the new Ukrainian song variety. In her music, Iryna Bilyk focuses on dance-pop, which at the end of the 1980s changed the style of disco, enriching it with the style of rock music, elements of synth-pop and experimenting with lyrical and dramatic ballad-type compositions. Ruslana chose the style of classical pop music at the beginning of her creative career, but her song compositions written in the ethno-pop style became the most successful. Oleksandr Ponomariov's creativity gravitates towards musical academicism, which is combined with the achievements of Western music in song-ballad genres and classical Ukrainian variety music, which gives his music a timeless dimension and makes it less dependent on current styles. Viktor Pavlik represents two directions in his creativity – traditional variety song and modern pop music, where the latter is presented in an ethno-pop style with references to Middle Eastern folklore.

Representatives of traditional variety music – Ivo Bobul, Liliia Sandulesa, Pavlo Zibrov, Oksana Bilozir, Alla Kudlai, Anatoly Matviichuk and many others – in their creativity continued to develop the achievements of Ukrainian variety music of the 1970s and 1980s. The creativity of the Telniuk sisters is an example of an author's song/sung poetry as a type of pop music, which involves the performance of songs not only with guitar accompaniment, but the use of more powerful musical instruments, relying on a number of current musical styles and going beyond the boundaries of pop music into the sphere of jazz and rock. During the 1990s, Maria Burmaka evolved from acoustic bard song to pop rock, demonstrating another way of evolution of acoustic music. The musical style of the band "Skriabin" in the 1990s – early 2000s was diverse, while it had its style dominants (synth-pop) with an orientation to the individual style of the British band "Depeche Mode", combining it with the styles of trip-hop, darkwave, ambient, industrial.

Rock music of the second half of the 1980s – the first half of the 1990s is represented by blues rock ("Druhe Dykhannia", "Doshch", etc.), jazz rock ("999", "Zhaba v Dyryzhabli", "Tsvirkunove Chyslo", Oleksandr Liubchenko's trio, etc.), bard rock ("Mertvyi Piven", "Buddha-44", etc.), alternative ("Rabbota Ho", "Kolezki Asesor", etc.), glam rock ("Bastion"), heavy metal ("Edem", "Inferno", "KPP", "Lazaret", etc.), hard rock ("Tok", "Perron", etc.), punk ("Braty Hadiukiny", Vika Vradii, etc.), as well as its various combinations with electronic music and hip-hop (rapcore). Since the mid-1990s, in connection with the development of show business, priority styles of rock music have emerged, among which pop rock ("Okean Elzy") and folk rock ("VV") were the most popular. Rockabilly/psychobilly ("Mad Heads") and alternative ("Krykhitka Tsakhes", "Korolivski Zaitsi") styles have also become widespread on the Ukrainian rock scene.

In addition to rock music, new branches of popular music appeared in the Ukrainian variety in the 1990s, among which hip-hop and rapcore gained particular popularity. In the creativity of the bands "TNMK" and "Tartak" Ukrainian musical traditions were organically combined with hip-hop and rapcore, creating nationally

marked compositions that enriched the style palette of the Ukrainian song variety of the late 1990s – mid-2000s.

Non-academic electronic music, which gradually became part of sound landscape in the 1990s, takes an important place in the Ukrainian variety. Among the performers, Katia Chilly turns to electronic sound in her creativity, combining electronic sound based on the ambient style with authentic folklore, creating a Ukrainian species of world music.

Dance electronic music is a separate branch belonging to the "another music" direction. In the song variety, it is represented by the Eurodance style (the bands "Aqua Vita", "Turbo-Techno-Sound", "Phantom-2", etc.), which can be considered both as a vocal species of dance electronics and as an electronic version of dance-pop.

The diversity of styles and the creative approach in their use proved that in the period from the end of the 1980s till the middle of the 2000s, the Ukrainian song variety went a long way from imitating samples of world popular music to creating an original and nationally branded Ukrainian variety song.

Keywords: postmodernism, popular music, vocal variety, show business, song genre, musical style, pop music, rock music, folklore, composer, arrangement, intermediality, musical performance, music festivals, producing and art management.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Зосім О. Л., Подунай Я. А. Євроденс як стильовий напрям української естрадної музики 1990-х років. *АРТ-платФорма*. 2023. Вип. 1(7). С. 32–54. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.32-54>

Автору належить характеристика творчості українських виконавців, які працювали у стилі євроденс.

2. Подунай Я. А. Продюсерські агенції та музичні фестивалі як чинники стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2023. № 44. С.149–154. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293940>

3. Подунай Я. А. Українська попмузика 1990-х років: стильові виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 4. С. 122–127. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293729>

4. Подунай Я. А. Маркери національного в українській естрадній пісні 1990-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. 69. Том 2. С. 108–113. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-17>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Подунай Я. А. Чинники трансформації української пісенної естради у 1990-х роках. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф.*, Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 180–181.

6. Подунай Я. А. Розвиток української пісенної естради у 1990-х роках. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали V міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 130–131.

7. Подунай Я. А. Фестиваль популярної музики «Червона рута»: регіональний аспект. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики*: матеріали IX Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції, м. Переяслав, 27–28 квітня 2022 року. Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 2022. С. 97–99.

8. Подунай Я. А. Танцювальний напрям в українській пісенній естраді 1990-х років. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 103–104.

9. Подунай Я. А. Українська бардівська пісня 1990-х років. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ: НАКККиМ, 2022. С. 200–201.

10. Подунай Я. А. Фестивалі рок-музики 1990-х років в Україні як каталізатор розвитку українського року. *Наукові та практичні дослідження розвитку естрадно-вокального мистецтва*: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 01 грудня 2022 року). Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила», 2022. С. 140–144.

11. Подунай Я. А. Українська естрадна пісня 1990-х років у розвідках науковців. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 166–167.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ПІДВАЛИНИ ДОСЛІДЖЕННЯ	26
1.1. Українська естрадна музика кінця ХХ – початку ХХІ століття в науковому дискурсі	26
1.2. Музичний стиль у розвідках українських науковців	58
1.3. Національна ідентичність в українській популярній музиці	69
Висновки до Розділу 1	81
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ТА ПРОДЮСЕРСЬКІ АГЕНЦІЇ ЯК ЧИННИКИ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	84
2.1. Фестивалі популярної музики та їх значення для оновлення української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття	84
2.2. Діяльність продюсерських агенцій у контексті розвитку української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	105
Висновки до Розділу 2	127
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	130
3.1. Стилетворення в українській поп-музиці: у пошуках національного стилю	131
3.2. Рок та інші відгалуження української пісенної естради: стильові орієнтири	163
Висновки до Розділу 3	182
ВИСНОВКИ	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	192
ДОДАТКИ	213
Додаток А. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи	213

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Естрадна пісня є одним з репрезентативних жанрів української музичної культури, а тому потребує всебічного дослідження як мистецький та соціокультурний феномен. Українське музичне естрадознавство за останні роки суттєво розширило тематику досліджень, серед яких пріоритетними залишаються праці, присвячені вивченню історії і сучасного стану української естрадної пісні та характеристиці творчості провідних українських виконавців. Увага дослідників найчастіше зосереджувалася на галицькій естраді 1930-х років, «золотій добі» української естради (1960–1970-ті роки) та на сучасному етапі її розвитку. Посилений інтерес науковців до цих періодів є цілком зрозумілим, адже на них припадає найбільша кількість пісенних шедеврів, які становлять золотий фонд української естрадної пісні. Однак історичний розвиток української пісенної естради у її музично-стильових орієнтирах неможливо уповні осягнути, допоки детально не будуть вивчені та осмислені всі її етапи.

Кінець ХХ – початок ХХІ століття для української естрадної музики є значимим з двох причин, першою з яких є зародження українського шоу-бізнесу, другою – стрімкий злет україномовної естради, що орієнтувалася на актуальні музичні стилі. Перебудова радянської організаційної моделі мистецьких проєктів у шоу-бізнес була непростю, вона часто супроводжувалася зниженням художнього рівня пісенних творів. Також давала ознаки й складна фінансова ситуація в країні, яка не дозволяла повною мірою втілити творчі задуми композиторів та виконавців. Тому популярну музику цього періоду часто оцінюють як напівпрофесійну та художньо недосконалу, і це певною мірою відповідає дійсності. Однак саме цей перехідний етап став надзвичайно важливим для української пісенної естради, бо він заклав підвалини її розвитку на майбутні десятиліття – і в інституційному, і в музично-стильовому.

Українська естрадна музика кінця XX – початку XXI століття періодично потрапляла у поле зору науковців (роботи О. Бойка, М. Мозгового, М. Поплавського, Т. Самаї, О. Сапожнік, О. Шевченко та ін.), однак на сьогоднішній день цілісного дослідження стильових рис української естрадної пісні цього періоду немає. Недостатня увага музикознавців до естрадної пісенної творчості цього періоду зумовила вибір теми дисертаційної роботи «Стильові виміри української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає дослідницькій тематиці кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теоретичний, історичний та практичний аспекти» (державний реєстраційний № 0123U105312). Тему дисертації затверджено 27 жовтня 2020 р. (протокол № 4) та уточнено 16 січня 2024 р. (протокол № 7) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мета дослідження – виявити тенденції розвитку української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття та визначити її стильові пріоритети в контексті трансформаційних процесів, що відбувалися в музичному мистецтві України зазначеного періоду.

Завдання дослідження:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження української пісенної естради в контексті стилетворчих процесів кінця XX – початку XXI століття;

- з'ясувати значення фестивалів популярної музики для оновлення української естрадної пісні кінця XX – початку XXI століття;

- розкрити роль продюсерських агенцій у трансформаційних процесах української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття;

- охарактеризувати стильові особливості української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століття;

- окреслити специфічні риси стилю українського року та інших відгалужень української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Об’єкт дослідження – українська пісенна естрада кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – стильові виміри української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Хронологічні межі дослідження. У роботі розглядається естрадна пісня кінця ХХ – початку ХХІ століття, де в центрі уваги – стильові процеси, що відбувалися в українській пісенній естраді у 1990-х роках як десятилітті, що ознаменовано найбільш активними процесами стилетворення. Огляд пісенної творчості другої половини 1980-х років дозволив виявити й охарактеризувати музичне та соціокультурне підґрунтя стильових процесів, що відбувалися у 1990-х роках, а характеристика естрадної пісні початку 2000-х років – засвідчити завершення стилетворчого процесу, що розпочався минулого десятиліття, та виявити нові тенденції розвитку пісенної естради ХХІ століття.

Методологія дослідження передбачала використання комплексного підходу із залученням методологічного інструментарію гуманітаристики та мистецтвознавства. *Історико-культурний підхід* було задіяно для характеристики особливостей розвитку української пісенної естради у період найбільш активних трансформаційних процесів в українському соціумі, що припадає на кінець ХХ – початок ХХІ століття. *Типологічний метод* дав можливість удосконалити типологію естрадної музики, розділивши все розмаїття її жанрово-стильових різновидів на чотири базових напрями. *Персонологічний підхід* дозволив виявити стильові доміанти пісенного репертуару провідних українських естрадних виконавців. *Музично-аналітичний метод* було використано для аналізу стильових особливостей естрадних пісенних творів кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Аксіологічний*

підхід дозволив з'ясувати художню цінність пісень перехідного періоду від радянської організаційної моделі мистецьких проєктів до шоу-бізнесу, коли відбувався активний та значною мірою стихійний процес адаптації актуальних музичних стилів світової популярної музики до українського культурного простору. *Метод теоретичного узагальнення* було використано для підведення підсумків проведеного дослідження.

Теоретичну базу дисертації становлять:

- роботи, присвячені загальним питанням української музичної культури ХХ – початку ХХІ століття (О. Афоніна, О. Козаренко, А. Кравченко, Б. Сюта, О. Фрайт, Ю. Чекан, В. Шульгіна та ін.);

- дослідження, присвячені масовій культурі та мистецтву (Т. Адорно, Ж. Денисюк, К. Станіславська, Дж. Сторі, О. Устименко-Косоріч та ін.);

- наукові праці з питань пісенного жанру та української вокальної естради (О. Бойко, І. Бобул, О. Зосім, О. Колубаєв, В. Куш, М. Мозговий, С. Муравіцька, В. Овсянніков, Т. Рябуха, С. Садовенко, Т. Самая, О. Сапожник, В. Тормахова, О. Шевченко, І. Шнур та ін.), у тому числі роботи з проблематики аранжування в естрадній музиці (С. Гіга, В. Грищенко, В. Козлін та ін.);

- дослідження персонологічного спрямування, присвячені видатним діячам української пісенної естради (О. Євтушенко, У. Конвалюк, М. Маслій та ін.);

- роботи з теорії музичного стилю (Н. Горюхіна, Л. Кияновська, О. Коменда, І. Коханик, О. Лігус, В. Москаленко, С. Шип та ін.), в тому числі присвячені характеристиці стильових особливостей естрадної музики (А. Бондаренко, А. Верещака, С. Манько, Т. Пістуніна, Г. Постой, Т. Рябуха, В. Тормахова та ін.);

- наукові праці, присвячені питанням національної ідентичності в музичному мистецтві, в тому числі в естрадній музиці (В. Драганчук, Л. Кияновська, О. Козаренко, Л. Корній, І. Ляшенко, М. Ярмо та ін.);

- роботи, що розглядають різні аспекти шоу-бізнесу, продюсерської діяльності та комерційного музичного телебачення (М. Дружинець, О. Зирін, О. Локтіонова-Ойцюсь, В. Откидач, М. Поплавський, О. Різник, Т. Совгира, В. Солодовник та ін.);

- дослідження з питань фестивального руху (К. Давидовський, Д. Зубенко, С. Зуєв, З. Рось, О. Сичова, М. Швед та ін.);

- наукові праці з проблематики виконавської інтерпретації, у тому числі естрадної музики (О. Катрич, В. Левко, О. Локтіонова-Ойцюсь, О. Маркова, В. Москаленко, Н. Овсяннікова та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

уперше:

- обґрунтовано єдність фундаменту теорії стилю, його тривірневої ієрархії (історичний стиль – національний стиль – індивідуальний стиль), для академічної і неакадемічної музики, зокрема для характеристики стильових процесів, що відбуваються в естрадній музиці; наголошено на доцільності окремого розгляду стильової історії кожного з напрямів естрадної музики через нетотожність їх музичних характеристик та соціокультурного контексту;

- здійснено аналіз стилетворчих процесів, що відбувалися в українській пісенній естраді кінця ХХ – початку ХХІ століття: розкрито динаміку стилетворення в поп-музиці, року та інших відгалуженнях музичної естради в контексті тенденцій подолання розриву між світовою та українською популярною музикою, що був за радянських часів; зазначено, що стилетворення в поп-музиці йшло в тісному зв'язку з політичною та соціокультурною ситуацією, а тому активні процеси стильової адаптації українськими виконавцями актуальних трендів світової музики розпочалися вже після 1991 року, рок-музика як незалежний від ідеологічних установок напрямок відрізнялася стильовим розмаїттям вже у другій половині 1980-х років, а у період становлення та розвитку шоу-бізнесу як пріоритетні розвивала стилі, що були комерційно перспективними; інші напрями

музичної естради (хіп-хоп, електронна танцювальна музика та ін.) з'явилися у 1990-х роках і швидко закріпилися на українській сцені, розвиваючись синхронно зі світовими процесами;

- з'ясовано значення продюсерських агенцій та мистецьких фестивалів у формуванні стильових обривів української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття; зазначено, що найбільш послідовними у формуванні україномовного контенту були продюсерська агенція «Територія А» (хіт-парад «Територія А», телевізійний проєкт «Територія ДАНС») та фестиваль «Червона рута», які сприяли стильовому оновленню української естради та її входженню у світовий культурний простір;

- охарактеризовано музичний стиль низки естрадних виконавців (Руся, Ірина Білик, Руслана, Олександр Пономарьов, Віктор Павлік, Оксана Білозір, сестри Тельнюк, Марія Бурмака, Катя Chilly) та гуртів («Скрябін», «Mad Heads», «ТНМК», «Тартак», «Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2», «Аква Віта»), виявлено стильові домінанти їх творчості та зазначено внесок у розвиток української пісенної естради у трансформаційний період переорієнтації від радянської організаційної моделі мистецьких проєктів до шоу-бізнесу.

Уточнено:

- базові ознаки поп-музики, до яких віднесено шлягерність як пріоритетність пісень-хітів, ліричність як домінування особистісного начала в широкому розумінні, мейнстрімний характер як орієнтація на найбільш актуальні музичні стилі та жанри без виділення пріоритетів, стильова нейтральність як максимально уніфіковане вираження стильових характеристик.

Удосконалено:

- типологію естрадної музики, зокрема розширено кількість базових напрямів естрадної музики (джаз, рок, поп) до чотирьох («інша музика»), де остання поєднує нові музичні відгалуження (хіп-хоп, електронна танцювальна музика, world music та ін.), які наразі не набули статусу окремих напрямів.

Набули подальшого розвитку:

- питання інтермедіальності, яку в естрадній музиці можна розглядати як 1) поєднання композиторської та виконавської діяльності, 2) синтез «свого» та «чужого» в контексті адаптації мистецьких форм і стилів світової популярної музики, 3) міжвидову мистецьку взаємодію, 4) синтез мистецьких та немистецьких форм в естрадній творчості;

- теорія національного стилю в естрадній музиці, яка базується на маркерах національного, серед яких виділено 1) українську мову, 2) архетипи та культурні коди, які містяться в текстах пісень, 3) музичну мову з українськими елементами в мелодиці, гармонії та аранжуванні;

- питання ціннісної характеристики пісенної естради у часи, коли відбуваються перехідні процеси, які не завжди є сприятливими для художньої творчості, що потребує соціальної та економічної стабільності.

Теоретичне значення дисертації полягає в розробці методологічного підґрунтя дослідження української пісенної естради в контексті стилетворчих процесів кінця XX – початку XXI століття із врахуванням музичного та соціокультурного контексту; виявленні стильових домінант в українській пісенній естраді різних напрямів.

Практичне значення результатів дисертаційного дослідження полягає можливості їх використання при розробці лекційних курсів з історії української музичної культури XX – XXI століть, теорії та історії естрадного мистецтва, історії фестивального руху і продюсерської діяльності, теорії та історії музичних стилів, аналізу музичних творів, а також у практичній діяльності естрадних вокалістів, композиторів та аранжувальників.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є науковим дослідженням, у якому охарактеризовано стильове розмаїття та виявлено стильові пріоритети української естрадної пісні кінця XX – початку XXI століття. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто. У публікації, написаній у співавторстві, автору належить характеристика творчості українських виконавців, які працювали у стилі євроденс.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на кафедрі вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, її результати презентувалися на *міжнародних наукових конференціях*: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 23 жовтня 2020 р.), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 03–06 травня 2021 р.), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 листопада 2021 р.), «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи» (Київ, 10 грудня 2021 р.), «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 27–28 квітня 2022 р.), «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: сфери, концепції, ефективність» (Київ, 20–21 грудня 2023 р.); *всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах*: «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 21–22 червня 2022 р.), «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2022 р.; 9 листопада 2023 р.), «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика» (Івано-Франківськ, 1 грудня 2022 р.), «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (Київ, 25 травня 2023 р.), «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 3 жовтня 2023 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 11 публікаціях: 4 статтях у наукових періодичних фахових виданнях, затверджених МОН України (3 одноосібні та 1 у співавторстві), 7 статтях у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (семи підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури (235 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 216 сторінок, з яких 191 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ПІДВАЛИНИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Українська естрадна музика кінця ХХ – початку ХХІ століття в науковому дискурсі

Українське естрадознавство за роки незалежності збагатилося роботами, які присвячені різним етапам становлення й розвитку української музичної естради від початку її формування до сьогодення. Вже накопичено багато матеріалу про виконавців, композиторів, музичні фестивалі, радіо й телебачення тощо, проте й досі є багато білих плям в історії розвитку української пісенної естради. Поза увагою дослідників залишається естрада кінця ХХ – початку ХХІ століття, передусім 1990-х років, бо, на думку багатьох, її здобутки не мали особливої художньої цінності, оскільки це був перехідний період від некомерційної радянської організаційно-інституційної системи до шоу-бізнесу. За загальнопоширеною думкою, в цей час різко знизилася її мистецька складова через скасування художніх рад, які слідували не лише за ідеологічним наповненням, а й художнім рівнем творів, а молоді представники комерційної естради не мали достатньо коштів, щоб робити якісний та конкурентоспроможний музичний продукт. Не можна з цим не погодитися в цілому, однак саме на цей період припадає трансформація української естради та її перехід на загальносвітові організаційно-інституційні моделі. Цей процес був болючим, бо далеко не всі музиканти могли робити якісний продукт через брак навичок творчої діяльності в конкурентному середовищі, а також через відсутність не просто належного, а подекуди навіть будь-якого фінансування. Однак саме пошуки музикантів, не обмежені вказівками партійних ідеологів, сформували нове музичне середовище та заклали підвалини української естради незалежної України.

Українська естрада кінця ХХ – початку ХХІ століття, в тому числі й естрадна пісня 1990-х років, не була предметом спеціального дослідження. Однак у роботах, в яких здійснено огляд історичного розвитку української естради, цей період у той чи інший спосіб було висвітлено. Здійснимо аналіз естрадознавчих праць, у тому числі публіцистичного характеру, та найвагоміших публіцистичних і навчальних видань, присвячених естрадній музиці цього періоду, які в той чи інший спосіб торкалися питань *музичного стилю* у двох базових напрямках естрадної музики – року і поп-музиці, а також таких відгалуженнях естрадної музики як бардівська пісня та хіп-хоп. Ми свідомо оминаємо джазове мистецтво, яке завдяки академізації меншою мірою впливало на трансформаційні процеси естрадної музики. Безумовно, буде приділено увагу тим роботам, що розглядали *діяльність продюсерських агенцій та фестивалів*, які підтримкою і промоцією творчості молодих виконавців доклали багато зусиль для формування нового звукового ландшафту української естради у найбільш несприятливий період її розвитку. Також до огляду естрадознавчих праць потраплять роботи, присвячені *пісенному жанру*. На завершення буде охарактеризовано джерельну базу роботи. Зазначимо, що часто в розвідках, де розглянуто українську естрадну музику 1990-х років, автори приділяють увагу і творчій складовій, і продюсерській діяльності, і конкурсно-фестивальному руху, розглядаючи їх як одну з ознак переорієнтації естради в шоу-бізнес. В огляді праць науковців ми ці питання розглядатимемо окремо, де спочатку аналізуватиметься творча складова, потім – інституційна.

У дисертації М. Мозгового [104], що була захищена 2007 року, третій розділ присвячено трансформаційним процесам української естради 1990-х років, а саме її переорієнтації на шоу-бізнес. Автор розглядає діяльність українських естрадних вокалістів в умовах ринку, будуючи свій огляд за персонологічним принципом. М. Мозговий характеризує творчість представників традиційної естради, що творили в 1990-х роках, і не лише вокалістів, а й авторів музики та пісень (нагадаємо, що часто співаки писали

пісні для власного виконання), що важливо для аналізу пісенного жанру. Серед персоналій, обраних для аналізу – Анатолій Матвійчук, Юрій Рибчинський, Степан Галябарда, Павло Дворський, Вадим Крищенко, Оксана Білозір, Алла Кудлай, Анатолій Сердюк. Багато хто з них розпочав свою діяльність раніше, але автор характеризує їх творчість саме цього періоду. Далеко не всіх він відзначає як представників традиційної естради, часто оминаючи їх приналежність до якогось стилю. Із виконавців «нової хвилі» М. Мозговий обирає для характеристики творчість Марії Бурмаки, Таїсії Повалій, Ірини Білик, Олександра Пономарьова, Наталії Могилевської, Ані Лорак.

В цілому не можна не погодитися з обраними персоналіями, які дійсно були популярними в ті роки, хоча, безумовно, М. Мозговий репрезентує далеко не всю картину української пісенної естради тих років у жанровому та стильовому відношенні, оскільки спирається на власні уподобання. Нагадаємо, що він є представником традиційної естради і має усталені музичні смаки, які багато в чому зумовлюють його оцінку тих чи інших пісенних творів. Тож М. Мозговий у висновках, де він підсумовує свої думки щодо естради 1990-х років, зазначає, що попри те, що «стрімка комерціалізація естради призводила часто до появи відверто потворних форм, вітчизняному естрадному мистецтву загалом вдалося зберегти національну самобутність і високий художній рівень, хоча порівняно з 70–80-ми роками ХХ ст. кількість нових популярних музичних шедеврів у цій галузі є надзвичайно низькою. Головною причиною цього є те, що продюсери в Україні орієнтовані передусім на те, щоб “розкрутити” за гроші навіть людину з відсутнім талантом, а не інвестувати кошти в майбутню “зірку”. Тому більшість справді талановитих авторів, виконавців і пісень залишаються в Україні невідомими широкій публіці» [104, с. 153]. З цим висновком сьогодні повністю погодитися аж ніяк не можна, однак подібна оцінка творчості 1990-х років, на жаль, і досі побутує в мистецьких та наукових колах. Якщо говорити про музичні стилі естрадної пісні, то у роботі

М. Мозгового стосовно періоду 1990-х років ці питання не підіймаються, але оскільки дослідник розмежовує традиційну естраду та естрадну пісню «нової хвилі», він трактує їх як своєрідні стильові орієнтири у пісенній творчості.

Робота О. Шевченко [221] (2010), як і М. Мозговий, розглядає естраду 1990-х років в контексті комерціалізації та розвитку в умовах шоу-бізнесу. В своїй роботі дослідниця так чи інакше торкалася питань стилю музики естрадних виконавців, хоча далеко не всі спостереження й висновки щодо естради 1990-х років є обґрунтованими та виваженими. Так, вона цілком слушно відмічає нестабільність, хаотичність української культури, яка від п'яного духу отриманої свободи на початку 1990-х років впадала в крайнощі; відзначає багатошаровість музики українських виконавців, зокрема рок-гурт «ВВ», що поєднував у творчості елементи українського фольклору зі стилями хард-рок, хеві-метал, брейк, панк, реггі, диско та ін. [221, с. 96–97]. З іншого боку, вона взагалі оминає 1990-ті роки, коли зазначає, що «на відміну від 1980-х років, коли національна естрада розвивалася ще у відносно “чистих” стилях, українська популярна музика початку третього тисячоліття ознаменована загальною тенденцією змішування стилів та напрямків» [221, с. 100], зосереджуючи увагу на творчості естрадних виконавців вже XXI століття. Однак цілком слушним є спостереження О. Шевченко щодо мовних тенденцій в розвитку естрадної пісні другої половини 1990-х років, а саме умовне розділення представників української естради на два табори, де російськомовні виконавці були представниками поп-музики, тоді як україномовні співаки репрезентують усі напрямки популярної музики, починаючи від танцювальної та поп-музики до важкого року (хеві-метал, хард-рок), панку, хіп-хопу та репу [221, с. 104].

Такий поділ можна пояснити експансією російської культури в Україні, яка тривала ще з часів СРСР і припинилася лише після 2014 року, інерцією артистів та їх продюсерів, що мислили категоріями єдності пострадянського простору з потенційною перспективою виходу на російський ринок і проєктували найбільш перспективний, на їх думку, напрямок – поп-музику.

Безумовно, були й винятки, як, наприклад, російськомовний гурт «Green Grey», що працював у напрямках та стилях як рок, фанк, тріп-хоп, дабстеп. Україномовні артисти розвивали саме українську естраду, плекали її багатогранність, внаслідок чого у стильовому відношенні вона була більш розмаїтою. Тому ми у роботі будемо аналізувати переважно україномовний контент, і не лише тому, що він має яскраво виражені українські маркери, а й тому, що у стильовому відношенні він є значно більш розмаїтим.

Відзначимо й типологію естрадної музики, якою користується О. Шевченко, оскільки стильові процеси неможливо розглядати поза різновидами естрадної музики. Вона зазначає 5 основних течій (які потім називає стилями), серед них – традиційна естрадна пісня, джаз, поп-музика, рок-музика, інші течії [221, с. 111], в рамках яких подає їх відгалуження, називаючи представників [221, с. 111–118]. На жаль, цей розділ присвячений вже музиці 2000-х років, хоча низка виконавців, зазначених там, працювали у 1990-х роках. Також не з усіма її атрибутами можна погодитися. Однак це була перша мистецтвознавча дисертаційна робота, де здійснено спробу характеристики розмаїття української естради доби Незалежності.

Т. Самая у дисертації [162], що була захищена 2017 року, вказує на негативні тенденції у розвитку української естради 1990-х років, зокрема на зниження її художнього рівня, певною мірою солідаризуючись з М. Мозговим та О. Шевченко. З іншого боку, вона зазначає, що «це був найбільш продуктивний час для самодостатнього розвитку українських артистів. Окрилені самостійною, вільною від стороннього культурного впливу творчою перспективою, вони взяли на себе відповідальність за розвиток вітчизняного ринку і подальшу долю пісенної культури України» [162, с. 112–113]. Зазначаючи провідних виконавців 1990-х років, вона констатує що їх творчість була багатожанровою та різноманітною, однак після російського дефолту 1998 року український ринок був захоплений російським шоу-бізнесом, і українські виконавці або підписували кабальні угоди з російськими агенціями та складали маргінальний фон російським

артистам, або ж ставали вільними артистами, права яких не були захищені ані юридично, ані економічно [162, с. 113–114]. У роботі Т. Самаї питання стильової приналежності музики тих чи інших виконавців не підіймалися, так само вона не дає авторської типології естрадної музики, залишаючись в межах традиційного поділу на джаз, рок та поп-музику.

Дисертаційна робота О. Бойка [11], що також була захищена 2017 року, є історично-оглядовою працею, а тому торкається й питань музики 1990-х років. Проте спочатку зупинимося на його класифікації популярної музики. Дослідник не створює власну типологію, а використовує класифікацію фестивалю «Червона рута», виділяючи 5 загальних категорій або жанрів, з яких першою є *поп-музика*, що включає «численні напрямки, які виявляються на стилістичному рівні: традиційна естрада, найпопулярніші рок-гурти й виконавці, елементи танцювальної (денсової) музики, джазу й академічної (класичної) музики», далі йдуть *рок-музика*, *сучасна танцювальна музика*, «*інша*» музика (*another music*), яка включає «різні альтернативні форми музикування – клубний джаз, фолк, музику для медитацій, а також різноманітну супровідну музику – саундтреки до фільмів, заставки («джингли») та позивні на ТБ і радіо, звукове оформлення електронних пристроїв – комп'ютерів і мобільних телефонів тощо», *акустична масова музика*, яку репрезентує «жанр авторської сольної й ансамблевої пісні, акустичного року та деякі прояви музичного авангарду, адаптовані для масової аудиторії» [11, с. 106–107].

Зазначимо, що ця класифікація є прикладною, про що говорить і сам автор, вона створена для практичних потреб конкретного фестивалю і не є універсальною хоча б тому, що там відсутній джаз, який сьогодні хоча й суттєво академізувався, однак не втратив деяких рис популярної музики. Також О. Бойко говорить про те, що кожен із зазначених жанрів має піджанри, які розділяють на підстилі та піднапрямки. Так, наприклад, рок-музику «за стилістичними ознаками можна поділити на піджанри – альтернативний рок, арт-рок (прогресив-рок), біт, глем-рок, грандж,

класичний рок (рок-мейнстрім), важкий рок (hard-rock), важкий метал (heavy metal), панк-рок, психоделічний рок (ейсід-рок), м'який рок (soft rock), готичний рок, емо, треш, гардкор, ґрайндкор» [11, с. 107]. І хоча в західній науці стиль і жанр не розрізняються, все ж таки, напевно можна говорити про види рока в категоріях жанру, оскільки наведені приклади є його стилями, про що, врешті решт, говорить і сам автор, користуючись терміном «стилістичні ознаки». Втім, класифікація О. Бойка може бути використана для подальших розробок для типологізації популярної музики.

Для нашого дослідження важливими є аналітичні нариси О. Бойка низки естрадних композицій, значна частина яких відноситься до періоду 1990-х років, серед яких «Зроби мені хіп-хоп» (1997) гурту «Танок на майдані Конго» [11, с. 145–148]; «Україна Rock'n'roll» (1995) у виконанні ЕЛ Кравчука [11, с. 151–153]; «Із полону» Едуарда Драча, записану в 1993–1995 роках [11, с. 153–155]; «Русалки in da house» (1998) Каті Chilly [11, с. 155–159]; «Купало» (1997) гурту «Радослав» [11, с. 159–161]; «Приворожи» (1991) Жанни Боднарук [11, с. 166–168]. Аналіз музичної композиції цих творів, особливостей їх стилю та аранжування є рідкісними прикладами детальної характеристики пісенної естради 1990-х років, яка оминається більшістю науковців, що обмежуються більш раннім або більш пізнім періодом її розвитку. Відзначимо однак, що більшість композицій прямо чи непрямо пов'язана з фольклором, тому дана вибірка є показовою через розмаїття напрямів музики (хіп-хоп, танцювальна музика, електроніка та ін.), але не повною мірою репрезентативна, бо «чистий» поп або «чистий» рок автор оминає.

Відзначимо й характеристику музичних стилів в кожній пісні, а саме їх змішання. Так, О. Бойко зазначає, що в композиції «Україна Rock'n'roll» у виконанні співака ЕЛ Кравчука «спостерігаються чотири різнопланові стильові джерела: поп-фанк, гітарний рок, ресторанно-кабаретковий романс та українська народна пісня. Можна зробити припущення, що в такий спосіб автори й виконавці пісні (співачка Віка, композитор, аранжувальник та

продюсер В. Бебешко, співак ЕЛ Кравчук) спробували відтворити сучасну їм дійсність у вигляді перетину різноманітних національних та іншонаціональних музичних культур» [11, с. 153]. Зазначимо, що ці аналітичні нариси є цінними, бо розглядають зразки української естрадної пісні 1990-х років, яка на сьогодні є найменш дослідженою в українській науці.

У дисертаційній роботі Т. Рябухи [159], яка була захищена 2017 року, також розглядається пісенна естрада 1990-х років. Дослідниця критично ставиться до пісенного доробку того періоду, зазначаючи «певний застій в адаптації стилів поп- і маскультури в українській естраді тих років, а також пов'язану з цим тенденцію до тиражування, “штампів”, спрощення і навіть певної “безвихідності”», у той самий час вона констатує, що у 1990-ті роки «значно розширилося жанрове “поле” української естрадної пісні, освоювалися, причому досить інтенсивно, рок- і джаз-рок стилістика». Окрім того, вона вказує, що в цей час «посилилася і навіть набула негативного вираження комерційна природа естрадно-пісенного жанру, що вилилося у величезну кількість копій, які не виділяються якістю та розповсюджуються на електронних носіях, а також через ЗМІ» [159, с. 144]. Як приклад Т. Рябуха згадує, посилаючись на журналіста А. Короїда [73], 9 гуртів 1990-х – початку 2000-х років («Вхід у змінному взутті», «Гринджоли», «Аква Віта», «Льомі Льом», «Шао? Бао!», «4kings», «Армада», «Cool before»; гурт «Нумер 482», наведений А. Короїдом, авторка не включила до своєї роботи), творчий шлях яких був недовгий, але, на думку авторки, репрезентують зведену панораму музики тих років. Т. Рябуха коментує творчість цих колективів, визначаючи їх стилістику (хіп-хоп (1, 2), європоп/євроденс (3), «бойз-бенд» (4, 5, 6), альтернативний рок (7), рок (8)) [159, с. 144–145]. Відразу ж зазначимо, що ця підбірка, здійснена журналістом, в науковій роботі мала б бути відредагована: вона хоч і достатньо розмаїта, але аж ніяк не може претендувати на повноту, а щодо термінологічної точності, то рок, як і хіп-хоп, не є стилем, на відміну від альтернативного року як одного зі стилів рок-

музики; такого стилю або стилістики як «бойз-бенд» не існує, бойз-бенд – це виконавський склад, який є дуже популярним у поп-музиці. Далі авторка відразу ж переходить до характеристики музики 2000-х років, яку оцінює вельми позитивно. Відзначимо однак доволі детальний аналіз пісень 1990-х років, а саме композиції «Весна» і «Юра» (1997) гурту «ВВ» [159, с. 149–152] та «Там, де нас нема» (1998) та «Я не здамся без бою» (2000) гурту «Океан Ельзи» [159, с. 155–157], де виявлено стильові складові, хоча, на нашу думку, не завжди точно, цих композицій.

Отже, період 1990-х років для Т. Рябухи є малоцікавим, для його загальної характеристики вона взяла лише ті джерела (стаття А. Короїда), які підтверджують малу художню цінність пісенних творів тих років. У висновках авторка спочатку взагалі пропускає 1990-ті роки в своїй періодизації української естрадної пісні (так, другий період має хронологічні межі «кінець 1970-х – 1980-х років», третій – «кінець 1990-х – 2000-х років») [159, с. 180–181]. Але потім все ж таки Т. Рябуха реабілітує 1990-ті роки і навіть говорить, що вони є проривом, бо в українській естрадній пісні «розширюється інтонаційне “поле” жанру за рахунок освоєння стилістики іноземних рок-, джаз- і поп-груп, асимільованої на українському ґрунті» [159, с. 184]. Далі авторка, характеризуючи ці роки, перераховує приклади нової стилістики, які ми вже наводили вище, при цьому позначаючи гурт «Cool before» вже як фолк-рок. Врешті решт, Т. Рябуха доходить висновку, що «основний зміст української пісенної естради цих років представлений у вигляді наступних мейнстримів: 1) фолк-рок з “вкрапленнями» елементів романсової стилістики (групи “Скрябін”, “Океан Ельзи”, “Бумбокс” та ін.); 2) лірична естрадна пісня з елементами танцювальних ритмів (групи The Вйо, Pure:Pur, Dakh Daughters і ін.); 3) різноманітні прояви стилістики R&B – (“ритмічна музика” у вигляді репу, хіп-хопу, в синтезі з роком, поп-музикою і навіть шансоном і естрадним романсом – “Воплі Водоплясова”, Онука, “Крихітка Цахес”, 5'nizza, “Грін Грей” та ін.)» [159, с. 184].

Аналіз дисертаційної роботи Т. Рябухи та неоднозначність оцінок пісенної естради 1990-х років показав, що її характеристика з точки зору стилю є надзвичайно складною і через недосконалість теоретичних розробок щодо класифікацій напрямів, видів та стилів естрадної музики, а також упередженість, яка побутує й донині, щодо її здобутків. Однак навіть прорахунки, не зовсім вірні висновки стимулюють подальший рух наукової думки щодо неупередженої і виваженої оцінки пісенної естради 1990-х років.

У дисертаційній роботі У. Конвалюк [71], що була захищена 2020 року, естрадне мистецтво 1970-х років – початку ХХІ століття розглядається відповідно до персонологічного підходу. Із виконавців, які активно працювали у 1990-ті роки, дослідниця обирає творчість Руслани Лижичко [17, с. 112–115], та Андрія Кузьменка – соліста гурту «Скрябін» [17, с. 115–129]. Однак У. Конвалюк характеризує не лише їх музичну творчість, а й особистісні риси, тому зосереджується не на різних етапах їх творчого шляху, що більш характерно для персонологічних досліджень, а звертає увагу на їх особистісні якості, риси характеру, які вплинули на їх музичний доробок, тому меншою мірою приділяє увагу стилю їх музики, хоча цей аспект також представлений у роботі.

Для характеристики естрадної музики 1990-х років вельми цінною є дисертація В. Тормахової, яка присвячена взаємодії естрадної музики та фольклору, що була захищена ще у 2007 році [207]. Усі аналізовані приклади, а це джазові композиції «Marichka», «Ivana Kupala Day» гурту «Garbooz trio», «Автентичне життя», «Інтерлюдія», «15, 16, 17, 18, 19, 20» гурту «Брати Блюзу», «Бонжур» у виконанні Е. Ізмайлова та «Біля джерела» тріо Е. Ізмайлова; рок-композиції «Весілля», «На долині туман шейк», «Рок-н-рол до рана» гурту «Брати Гадюкіни», «Гоп-ця» гурту «ВВ»; поп-пісні «Дихання океану» у виконанні Каті Chilly, «Де ти тепер» Марії Бурмаки, «Косиця квітне», «Звільнилася» гурту «DAT» [207, с. 2], відносяться до другої половини 1990-х років. Таким чином авторка через свій вибір творів для аналізу постулює цінність української естрадної музики 1990-х років,

принаймні в тих її зразках, які так чи інакше пов'язані з фольклором. Принагідно зазначимо, що дослідниця притримується традиційної класифікації естрадної музики, поділяючи її на джаз, рок та поп-музику, розглядаючи кожен з них на предмет їх взаємодії з фольклором.

Хоча В. Тормахова концентрується саме на фольклорному компоненті, вона дає оцінку усій сучасній українській естрадній музиці, спираючись на творчість другої половини 1990-х – початку 2000-х років. Тому наведемо її характеристику повністю, бо вона є найближчою до теми нашого дослідження. Отже, дослідниця виділяє такі риси сучасної естрадної музики України: «1) орієнтація на стандарти хіта, які виявляються у мелодиці, гармонії, структурі, інструментальному складі, аранжуванні та манері виконання сучасних пісень; 2) тяжіння до стильового синтезу (наприклад, проникнення джазових стилів в рок- і навпаки); 3) утворення нових стильових напрямків на базі поєднання декількох старих (як правило, з опорою на їх танцювальні функції); 4) використання архаїчного вітчизняного фольклору як основи для створення естрадних композицій, а також звернення до автентичної вокальної манери виконання, застосування народних інструментів, їх тембрів, особливостей гри на них; 5) звернення до фольклору народів світу (найбільше розповсюджене в стильовому напрямку World music), 6) широке використання електронних інструментів та сучасних комп'ютерних програм з обробки звуку, що призводить до різноманітних комбінацій акустичних та електронних тембрів, електронних обробок вокалу» [207, с. 8]. Безумовно, ця характеристика охоплює весь спектр естрадної музики, відзначаючи й ті новації, яких не було в українській естраді радянського періоду. Ще раз наголосимо на позитивному відношенні авторки до української естрадної музики 1990-х років, оскільки це не є усталеною думкою в українському естрадознавстві.

В контексті роботи В. Тормахової варто відмітити ще один момент, який дозволить уточнити типологію естрадної музики. Серед аналізованих нею творів – пісня «Де ти тепер» Марії Бурмаки, яка розглядається в

контексті поп-музики. Ми пам'ятаємо, що співачка стала лауреатом першої «Червоної рути» як виконавиця авторської пісні/співаної поезії і перші роки працювала в цьому напрямі. Потім її творчість балансувала на межі поп- та рок-музики, тому її музику більш пізнього періоду окреслюють як поп-рок. Тому, наприклад, доцільно авторську (бардівську) пісню або співану поезію розглядати в контексті або поп-музики, або рок-музики, в залежності від її музичного рішення, а не виділяти в окремий напрям.

В контексті сказаного вище звернемося до авторської (бардівської) пісні та подивимося, як її окреслюють в українській науці. Цей різновид естрадної музики має давні коріння і пов'язаний як з фольклором, так і з авторською творчістю. Новий етап її розвитку припадає на 1990-ті роки, коли вона остаточно самостверджується як один із значимих феноменів української музики. На сьогоднішній день є лише одне дисертаційне дослідження, присвячене авторській (бардівській) пісні, а саме дисертація О. Різника, захищена у 1992 році [146], а тому в ній мало представлений доробок митців, що працювали у 1990-х роках. Автор відмічає сольну-особистісну орієнтацію бардівської пісні та перевагу сольних форм виконавства, виділяючи такі типи: сольну «поетичну пісню», де в одній особі поєднуються поет, композитор і виконавець, «співану поезію», де поєднано авторство музики та виконання, «неавторське виконавство», де репертуар виконавця, який не є автором творів, складається з авторської пісні [146, с. 9].

В історичному плані О. Різник розрізняє два види авторської пісні – «міжнаціональну», яка культивувалася в СРСР у 1950–1980-х роках і була російськомовною, оскільки її адресатами були усі громадяни країни, та сучасну українську, яка виникла під впливом національного відродження, що розпочалося наприкінці 1980-х років, та мала яскраво виражений національний струмінь. Дослідник зазначає, що перший центром української авторської пісні став естрадний театр «Не журись!», потім нові осередки з'явилися у Києві, Харкові, Хмельницькому, Луганську, Боярці та інших українських містах [146, с. 11–12].

Серед особливостей розвитку авторської пісні на сучасному етапі О. Різник визначає репрезентативну спрямованість явища, тобто переважання в ній естрадно-концертних засад з відповідним типом інституалізації, де важливу роль відіграють фестивалі, зокрема луцький фестиваль «Оберіг». Також дослідник відмічає багат шаровість та багатовимірність цього явища в Україні, яке увібрало в себе традиції побутової лірики XVII століття, сучасну аматорську «гітарно-фольклорну» творчість, «міжнаціональну» авторську пісню з посиленими українськими елементами, національну поп-музику, в якій автором і виконавцем є одна особа. О. Різник пропонує типологію бардівської (авторської) пісні на основі її жанрово-стильових ознак: неокобзарство, де синтезовано кобзарські традиції, концертно-шансонне та поп-музичне мистецтво; епіко-монологічний струмінь, в якому поєднувалися елементи стародавньої української пісні та рок-музики; бард-хіт, розгалуженнями якого стали бард-рок, бард-поп, бард-джаз, ексцентричний стиль; романсово-шансонний струмінь, який репрезентовано ліричною та лірико-монологічною пісенністю [146, с. 12–13]. Тож відзначимо, що автор розглядає авторську пісню в контексті естрадного мистецтва, передусім поп-музики, одночасно відмічаючи її зв'язок з джазом і роком.

І хоча робота О. Різника на сьогодні є єдиною працею, в якій системно досліджено це явище, а тому стала своєрідними каноном для української науки. Виконавську та жанрово-стильову типологію було використано в навчальному посібнику О. Сапожнік, яка доповнила її новими іменами, передусім виконавцями 1990-х років [164; 166], а пізніше, в дещо видозміненому вигляді – в роботі О. Шевченко [221, с. 117–118], яка вже відштовхувалася від версії О. Сапожнік.

А. Калениченко в енциклопедичній статті «Авторська пісня» розширює та модифікує класифікацію авторської пісні, виділяючи такі її лінії: поп-бард, рок-бард, гротескно-пародійну, імпресіоністську, соціально-критичну та політично-сатиричну, національно-патріотичну, у т. ч. її неокобзарське відгалуження, дитячу, джаз-бард, панк-бард, грандж-бард [57, с. 28]. У

дисертаційній роботі О. Бойка [11] бардівська пісня згадується в контексті розвитку української масової музики, він розглядає її як різновид акустичної масової музики. Дослідник зазначає, що «акустична музика найбільше з усіх наближається до художньо-естетичних явищ, функціонуючи як феномен мистецтва, але поза сферою академічної культури» [11, с. 115], тим виділяючи її з комерційного шару масової культури. У типології він спирається на класифікацію А. Калениченка, але модифікує її, виділяючи поп-бард, рок-бард, гротескно-пародійний, соціально-критичний і політико-сатиричний, національно-патріотичний напрями, неокобзарське відгалуження. Також О. Бойко зазначає, що в останні роки авторська пісня відходить від традицій романсовості й тяжіє до академічного авангарду та архаїчного фольклору [11, с. 117]. Сучасні автори, які звертаються до авторської пісні, серед яких О. Горожанкіна [21], П. Картавий [59], Ю. Крупа [79], не розробляють її теоретичні аспекти, однак вводять в науковий обіг новий матеріал або синтезують напрацювання дослідників минулих років.

Як бачимо, класифікації А. Калениченка та О. Бойка розширюють види бардівської пісні через деталізацію тематики пісень та їх музичного стилю. І хоча О. Бойко вказує на спрямування авторської пісні до музичного академізму, вона, на нашу думку, є некомерційним відгалуженням рок- або поп-музики, тобто окремим їх різновидом. На зв'язки бардівської пісні та року наголошують вищевказані дослідники, які визначаючи такі стилі як бард-рок. На зв'язки року з мистецтвом бардів наголошує й Н. Ліва [86], яка розглядає рок в контексті романтичної традиції. Тому в роботі ми розглядатимемо авторську пісню в контексті поп- або рок- музики.

У дослідженнях пісенної естради, в тому числі й 1990-х років, не можна оминати праці публіцистичного характеру, а саме антології української естрадної музики чи окремих її напрямів, які мають на меті ознайомити пересічного читача з провідними персоналіями естрадного олімпу та їх здобутками. Ці видання побудовані переважно за персонологічним принципом, де в центрі уваги – співак або музичний гурт,

хоча нерідкими є й звертання до постатей композиторів та поетів-піснярів. Такі праці є системними, оскільки виконавців й авторів пісень систематизовано за принципом приналежності до того чи іншого напрямку. Для цих видань характерний публіцистичний стиль викладу, іноді з елементами стилю «жовтої преси», уникання складної термінології, акцент на подіях та здобутках, ніж на детальному аналізі творчості, в тому числі характеристиці стилю, хоча ці аспекти так чи інакше також розкриваються. Якщо йдеться про праці науково-методичного спрямування (підручники та навчальні посібники), то в таких виданнях інформація є більш виваженою та науково коректною.

Тритомник М. Маслія, присвячений українській естраді 1960–1980-х років (2016) [101; 102; 103], побудований за персонологічним принципом, де усі персоналії розташовані за абеткою, що є зручним для читача для пошуку того чи іншого виконавця, композитора або поета-пісняка. В його основі – інтерв'ю автора з діячами української естради. У цій книзі ми не знайдемо багато матеріалу для розкриття теми музики 1990-х років, оскільки автор обмежився традиційним для українського естрадознавства періодом її розвитку, що отримав назву «золотого віку». Однак в ній є матеріал, присвячений переважно виконавцям, які почали свою діяльність у 1970-х та 1980-х роках, а в 1990-х роках репрезентували стиль, який отримав назву традиційної естради (Іво Бобул, Алла Кудлай, Оксана Білозір, Павло Дворський та ін.). В контексті оновлення естрадної пісні цікавим є розділ, присвячений співачці Русі – першій поп-виконавиці, яка на межі 1980–1990-х років, фактично паралельно з фестивалем «Червона рута» (1989), представляла новий молодіжний репертуар, розпочавши трансформаційні процеси оновлення української естради.

Більш дотичні до нашого дослідження дві антології української естради, що вийшли на початку 2000-х років – О. Сапожник [165; 166] (книга має перевидання 2023 року [163; 164], на яке ми спираємося, бо обидва видання практично ідентичні за змістом) та М. Поплавського (остання мала

кілька видань [141; 142; 143], ми аналізуємо цю працю за першим виданням). У цих роботах увагу зосереджено передусім на естрадних виконавцях, проте є й згадки про композиторів та інших учасників процесу творення музичного продукту.

Антологія М. Поплавського побудована за персонологічним принципом, однак виконавці та гурти згруповані у 3 базові групи – представники поп-музики, або, відповідно за авторською дефініцією, «традиційної попси» (співаки та автори музики й текстів пісень), рок-музики та шансону. Відзначимо нерівномірність наповнення інформацією цих розділів, де «попса» превалує, тоді як шансон описаний усього на 10 сторінках. Тут відсутній джаз та багато інших напрямів, які були актуальними у 1990-х роках та на межі тисячоліть. Ймовірно, М. Поплавський виключає джаз як найбільш інтелектуальний напрям, хіп-хоп, реп, електроніку як експериментальні, зосереджуючись на естрадному мейнстрімі – поп- та рок-музиці. Також у книзі представлені виконавці та митці не лише 1990-х років, а й більш раннього періоду. Антологія М. Поплавського розрахована на широкого читача, а тому інформація в ній подана максимально привабливо для любителів біографій зірок. Втім, яскраві заголовки на кшталт «Віка Врадій – конотопська відьма виїхала до Нью-Йорка» чи «Лілія Сандулеса – еротика в традиційній естраді» слугують лише приманкою для читача, бо в цілому творчість виконавців і творців пісень викладено доволі об'єктивно та інформативно. Не з усіма оцінками автора можна погодитися (наприклад, «Група “Іграшки” – українська “АВВА”?» або «Табула Раса – це наше “U-2”»), однак такі праці слугують допоміжним джерелом щодо творчості виконавців, особливо тих, які працювали на естраді недовго, а про їх творчість сьогодні вже мало хто пам'ятає. Якщо говорити про музичний стиль пісень 1990-х років, то автор уникає аналізів конкретних творів, але доволі часто вказує на стиль, який обирає виконавець.

Антологія О. Сапожнік є навчальним посібником, а тому стиль викладу є академічним. Якщо говорити про його структуру, то він подібний до книги

М. Поплавського, однак охоплює дещо інші напрями естрадної музики. У першому томі антології розглянуто творчість джазових та рок-виконавців, другий том присвячено традиційній естраді, поп-музиці та бардівській пісні. Структура кожного розділу є подібною: він розпочинається теоретико-історичним нарисом щодо кожного з напрямів та різновидів естрадної музики, де авторка зазначає в тому числі їх різні стильові відгалуження, які представлені в західній музиці, потім йдуть нариси творчості провідних українських виконавців та гуртів, причому не лише 1990-х та початку 2000-х років, а й більш раннього періоду. В цих персоніологічних нарисах превалюють біографічні дані та творчі здобутки артистів і колективів. При характеристиці тих чи інших виконавців підіймаються питання їх стильових орієнтирів, бо часто це є специфічна риса, «родзинка» творчості, однак системно питання музичного стилю 1990-х – початку 2000-х років у роботі не підіймалися.

Окрім антологій, що охоплюють різні види естрадної музики, є й праці публіцистичного характеру, присвячені окремим течіям естрадної музики, передусім року. Важливими для української рокології є дві книги О. Євтушенка – «Легенди химерного краю: Українська рок-антологія» (2004) [41] та «Україна In Rock» (2011) [42]. Перша монографія присвячена українському року від його витоків у 1960-х роках і до моменту видання книги, тобто початку 2000-х років. У книзі представлені регіональні осередки української рок-музики, зазначено найбільш важливі мистецькі акції, однак в центрі уваги – характеристика («портрети в інтер'єрі») провідних українських рок-гуртів, поданих відповідно до хронології, і серед них багато колективів, що працювали у 1990-х роках. І хоча виклад книги є публіцистичним і спрямований на широке коло читачів, у цьому виданні приваблює й прагнення автора максимально повно розкрити специфіку того чи іншого гурту, в тому числі окреслити його стильові орієнтири, і охопити явище українського року в цілому у його динаміці. Тому це видання, попри певні недоліки, є одним з важливих джерел української рок-музики 1990-х

років. Дещо інша структура другої монографії О. Євтушенка «Україна In Rock». Автор відмовляється від персонологічного принципу висвітлення творчості гуртів, що репрезентують рок-музику, а концентрується на її різних стилях – поп-року, металі, панк-року, фолк-року та ін. До поля зору автора потрапили й інші явища української естрадної музики, як-от електроніка, хіп-хоп, співана поезія. Розширення меж викликано тим, що у XXI столітті багато українських рок-колективів відходять від «чистого» року, змішуючи його з іншими напрямками. Більшість явищ, розглянутим в книзі, вже відноситься до XXI століття, а тому ця праця є менш дотична до генеральної лінії нашого дослідження. Зазначимо, автор-публіцист цілком слушно прагне висвітлити найактуальніші явища української музичної культури, а саме музику 2000-х років, однак, на жаль, переважно оминає творчість 1990-х років, як і значна частина науковців.

Продовжуючи тему рок-музики, не можемо не згадати видання Ю. Перетятко «Львівський рок: півстоліття боротьби» (2006) [129]. Автор послідовно висвітлює історію українського рока у його регіональних координатах, а саме у Львові. Автор дотримується хронологічного принципу, розділяючи історію львівського року на 5 етапів: 1962–1975, 1975–1980, 1980–1989, 1989–1999 роки та з 2000 року. Отже, 1990-ті роки виділені в окремий період, і йому присвячено доволі багато сторінок. В розділі окреслено діяльність колективів, що розпочали своє творче життя у Львові. Серед відомих гуртів, таких як «Плач Єремії», «Мертвий півень», «Брати Гадюкіни», «Океан Ельзи», у книзі згадано й багато колективів, які мали коротке творче життя («Джефф», «Авогадро», «Манускрипт», «Годо», «Вафф», «Гостер» та ін.). Творчість кожного з гуртів окреслена максимально коротко, але із зазначенням їх музичного стилю. Цей матеріал також може стати в нагоді при характеристиці рок-музики 1990-х років.

Не можна оминати цікаву книгу «Зірки “Червоної руги”» (1993) [44], в якій подано творчі портрети лауреатів першого та другого фестивалів «Червона руга», що відбулися відповідно у 1989 та 1991 роках. Автор з усіх

лауреатів обирає переможців у номінаціях «рок-музика» та «співана поезія», а саме Віктора Морозова, Андрія Панчишина, Василя Жданкіна, Марію Бурмаку, Едуарда Драча, Андрія Миколайчука, Тризубого Стаса, сестер Тельнюк, Вікторію Врадій, гурти «Кому вниз», «Зимовий сад», «ВВ», «Брати Гадюкіни», «Гроно», «Табула Раса», «Плач Єремії». Такий вибір обумовлений яскравою націєтворчою спрямованістю даних виконавців, що було надзвичайно актуально у перші роки Незалежності. Книга складається з інтерв'ю та нарисів, які окреслюють творчі інтенції музикантів, в тому числі і стильові орієнтири. Тому це видання також є вагомим для характеристики естрадної музики 1990-х років.

Для наукових досліджень в царині естрадознавства зазначені антології та посібники є цінними передусім через їх системний характер та багатий фактологічний матеріал. Вагоме значення мають і висловлювання (цитати, інтерв'ю) артистів, які дозволяють зрозуміти творче кредо митця, до яких відносяться і стильові пріоритети.

На завершення огляду праць з позицій висвітлення в них стилю естрадної музики 1990-х років зупинимося на *типології музичної естради*, оскільки стильові процеси доцільно розглядати в межах окремих напрямів. Нагадаємо, що Т. Самая та В. Тормахова притримуються традиційного поділу естрадної музики на джаз, рок та поп-музику. О. Сапожнік виділяє в естрадній музиці джаз, рок, традиційну естраду, поп-музику, бардівську пісню, присвячуючи їм окремі розділи. М. Поплавський не дає класифікації, однак зосереджується на поп-музиці, називаючи її «традиційна попса», шансоні та рок-музиці. О. Шевченко поділяє музичну естраду на традиційну естрадну пісню, джаз, поп-музику, рок-музику, інші течії, О. Бойко – на поп-музику, рок-музику, сучасну танцювальну музику, «іншу» музику, акустичну масову музику. Зазначимо, що О. Сапожнік, О. Шевченко та О. Бойко намагаються розширити традиційний поділ естрадної музики на джаз, рок і поп-музику, враховуючи її розмаїття. Попри певну усталеність української наукової думки стосовно класифікацій та типологій естрадної музики, які

спираються на традиційне тлумачення, кожен дослідник працює над її уточненням.

Кожна оновлена типологія, на жаль, є недосконалою і має свої вади. Щодо класифікації О. Сапожнік та О. Шевченко, то в них подаються як різні явища поп-музика і традиційна естрадна пісня, які відносяться до єдиного напрямку – поп-музики, але репрезентують його різні *стилі* – традиційний та новий. В цьому контексті підхід М. Мозгового, який не розділяє ці явища, характеризуючи їх як естрадну пісню – традиційну та «нової хвилі», та О. Бойка, який вважає, що в Україні поп-музика має два різновиди – актуальна поп-музика та традиційна музична естрада як варіант для людей старшого покоління [11, с. 118], є більш коректним. З цим солідарні й інші українські науковці. Так, в статті О. Зосім, присвяченій традиційній українській естраді зазначає, що «з 1990-х рр. розпочинається виокремлення традиційної естрадної пісні як специфічного, консервативного за своєю спрямованістю стильового напрямку, що орієнтувався на здобутки класичної української естрадної пісні та протистояв впливам тогочасних західних течій популярної музики, прагнучи зберегти самобутність української музичної естради» [47, с. 157–158]. Отже, критерієм розділу традиційної та нової естрадної пісні є стильовий, а не жанровий, вони належать до одного напрямку – поп-музики, однак розвиваються в різних стильових координатах. Безумовно, традиційна та нова естрадна пісня у 1990-х роках різко контрастували, що спонукало багатьох науковців розглядати ці два стильових різновиди поп-музики як щось окреме, часто протиставляючи їх як музику «модну» та «немодну», молодіжну та для старшого покоління. Сьогодні це протиставлення знято, і «модні» виконавці (Оля Полякова, Ірина Федішин та ін.) працюють у стилістиці, яка притаманна традиційній естраді або наближена до неї. Тому наголошуємо, що поп-музика 1990-х років – це і традиційна естрада (сам термін є цілком коректним, бо вказує на стильові орієнтири), і пісні інших, більш актуальних стильових напрямів, тому в

роботі, де розглядатимемо поп-музику 1990-х років у її стильовому розмаїтті, одним зі стильових відгалужень стане традиційна естрадна пісня.

Джаз і рок вже давно є усталеними напрямками естрадної музики, інші ж різновиди естрадної музики – хіп-хоп, фолк, бардівська пісня, електронна музика тощо – не мають чіткого статусу і позиціонуються як альтернативні або «інші» напрями. Статус цих відгалужень естрадної музики й досі невизначений, і навряд чи він може бути чітко окреслений, особливо в ситуації постмодерну. Наприклад, бардівська пісня, як ми вже зазначали, це некомерційна поп- або рок-музика, під фолком можуть розумітися поп-фолк, фолк-рок, фолк-джаз, електро-фолк. Тому цілком слушною є позиція тих авторів, які їх об'єднують у таку категорію як «інші течії» або «інші напрями». Оскільки в нашій роботі в центрі уваги музичний стиль, ми солідаризуємося з українськими дослідниками, які низку нових течій поєднують в єдине ціле, називаючи їх «інша музика», до отримання ними повноцінного статусу напрямку, як джаз, рок та поп-музика.

Не можемо обійти увагою ще одне питання, а саме зміст поняття «поп-музика». Нагадаємо, що в українській науці загальноновизнаним є поділ музичної естради на три напрями – джаз, рок і поп-музику, однак якщо перші два є достатньо детально розроблені і не потребують уточнення, то поп-музика, попри свою поширеність та популярність, й досі не має чіткого визначення. Єдина робота, де здійснено спробу характеристики поп-музики – дисертаційне дослідження О. Бойка «Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості» [11]. Зосередимося на деяких положеннях його роботи. Дослідник зазначає, що термін «поп-музика» з'являється у 1950-х роках як похідний від дефініції «популярна музика», ним позначали різножанрову та різностильову музику розважального змісту. В радянському музикознавстві цей термін набув ідеологічно забарвленого звучання: поп-музику в СРСР розглядали як комерційний продукт буржуазного суспільства, що був спрямований на маніпуляцію суспільної свідомості [11, с. 14]. О. Бойко, розглядаючи українську масову музику з

1990-х років до сьогодні, виділяє п'ять її видів (він називає їх жанрами, що невірно), серед яких – поп-музика, рок-музика, сучасна танцювальна музика, «інша» музика, акустична масова музика [11, с. 106–107].

Поп-музику дослідник характеризує в категоріях стилю. На його думку, поп-музика включає різні напрямки, які виявляються на стилістичному рівні, до них відносяться «традиційна естрада, найпопулярніші рок-гурти й виконавці, елементи танцювальної (денсової) музики, джазу й академічної (класичної) музики» [11, с. 106]. Термін «поп-музика» в сучасних мас-медіа закріпився у значенні сукупності стилів та жанрів розважального спрямування, що розраховані на комерційний успіх. Стиль поп-музики відзначається надзвичайним розмаїттям, але її стилістичні елементи є невизначеними та розмитими, оскільки її завданням є звернення до музичного досвіду якнайширшого кола слухачів. Українська поп-музика поділяється на актуальну та традиційну музичну естраду [11, с. 117–118].

О. Бойко визначає специфіку поп-музики, виділяючи такі її риси: провідним виконавцем у поп-музиці є соліст-вокаліст, менш поширеними є вокальні ансамблі; поп-музика відзначається яскраво вираженим мелодичним началом; любовна лірика є її центральною образною сферою; у поп-музиці посилено елементи театралізації; провідною соціокультурною функцією є масово-гедоністична [11, с. 118]. Далеко не з усіма положеннями О. Бойка щодо поп-музики можна погодитися. Так, у певні періоди розвитку естради у поп-музиці актуальності набувають гурти (згадаймо американські бойз-бенди «Backstreet Boys» та «'N Sync» або жіночий британський поп-гурт «Spice Girls», що були популярними наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років); далеко не всі поп-виконавці є любителями театралізованих виступів з елементами епатажу; не кожна поп-пісня є ліричною композицією з розвиненою мелодикою. Однак, дійсно, поп-музика – це творчість, що спрямована на найбільш широку аудиторію, а тому вона присвячена переважно вічно актуальній темі кохання.

Виділимо ще один момент, який не зазначено автором: саме поп-музика, найчастіше за усі інші напрями, орієнтується на шлягери (для джазу, наприклад, важливішою є імпровізація, для року – соціальний посил), хоча, безумовно, далеко не усі пісні поп-виконавців є шлягерами. Шлягерність є більш вірною ознакою поп-музики, ніж комерційність, і хоча ці поняття часто пов'язані, бо далеко не вся поп-музика є комерційно успішною, а добре монетизується не лише музика поп-виконавців, а представників інших напрямів.

Спробуємо дати визначення поп-музики, яке стане базовим для розгляду української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття. Поп-музика – це кількісно найбільший напрям музичної естради; її провідними рисами є шлягерність, ліричність, мейнстрімний характер, стильова нейтральність. Шлягерність передбачає орієнтацію на хітові композиції з метою комерціалізації, проте комерційність не є ознакою поп-музики, а риса, притаманна усім напрямам шоу-бізнесу. Ліричність розглядається як категорія тематична (особистісна лірика у всіх її проявах, а не лише любовна тематика, хоча вона превалює), так і музичному; при цьому йдеться не лише про пісні-балади, а й танцювальні пісні з яскравою мелодикою. Мейнстрімний характер – орієнтація на найбільш актуальні музичні стилі та жанри без виділення пріоритетів. Із мейнстрімним характером поп-музики пов'язана стильова нейтральність, яка означає не відсутність стилю, а його максимально уніфіковане вираження, що, з одного боку, дозволяє охопити велику аудиторію, з іншого, дає можливості поєднувати поп-музику з іншими музичним напрямом та стилями (поп-рок, поп-фолк, електро-поп тощо).

Отже, констатуємо, що більшість дослідників, говорячи про естрадну музику та пісню 1990-х років відмічають її багатозаровість у стильовому відношенні, тенденції її оновлення відповідно до трендів світової музики, національне коріння, продуктивність україномовного репертуару для розвитку естрадної пісні. З іншого боку, її оцінка в цілому не завжди є

високою або автори уникають однозначного ставлення до неї (М. Мозговий, Т. Рябуха, О. Шевченко). Однак якщо загальна характеристика тенденцій розвитку естрадної музики 1990-х років в роботах науковців в цілому описані вірно, стильові аспекти розкриті недостатньо, хоча кожен дослідник так чи інакше розглядає питання музичного стилю виконавців або музичних композицій та пісень.

Щодо розробленої типології естрадної музики, то ми, спираючись на напрацювання зазначених вище дослідників, пропонуємо власну, яка допоможе аналізувати стильові процеси в українській естраді 1990-х років. До традиційних джазу, рок та поп-музики ми додаємо категорію «інша музика», куди входять хіп-хоп та його відгалуження, електронна музика, танцювальна музика як різновид електронної тощо. Традиційна естрада є стильовим відгалуженням поп-музики, про що вже говорилося вище, авторська пісня/співана поезія – стильовий різновид поп- або рок-музики. У роботі ми аналізуватимемо стильові процеси, що відбувалися у поп-музиці, рок-музиці та «іншій музиці», джазове мистецтво, яке у 1990-х роках меншою мірою впливало на оновлення ландшафту естрадної музики через його елітарність, ми не розглядатимемо.

Важливим аспектом вивчення пісенної естради 1990-х років – це її репрезентація і промоція, а, отже, для її дослідження необхідно залучати праці з музичного продюсування та фестивально-конкурсного руху. Відзначимо, що продюсування як форма роботи з культурно-мистецькими проєктами розпочинається після розпаду СРСР, коли на зміну планової економіки прийшли інші форми економічної діяльності, в тому числі й у мистецько-розважальну сферу. Продюсування в мистецькій діяльності знайшло відбиття і в науковій думці. Так, від 2010 року розпочинає виходити збірка наукових праць, присвячених діяльності продюсера та продюсуванню мистецьких проєктів на основі матеріалів міжнародної конференції, що проводить Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв з 2010 року. Наразі вийшло вже 11 збірок, в яких підіймаються питання

продюсування у сфері шоу-бізнесу [25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35]. В цих збірках є багато цікавих матеріалів (див. статті О. Зиріна [43], В. Солодовника [178] та ін.), однак в них відсутні розвідки історичного плану, присвячені першим етапам становлення українського шоу-бізнесу, оскільки перевага віддавалася сучасному етапу та актуальним проблемам музичного продюсування.

В наукових роботах М. Мозгового, О. Шевченко та Т. Самаї, які ми згадували вище, естрада 1990-х років розглядається у зв'язку із зародженням інституту продюсування. В контексті становлення шоу-бізнесу згадуються й інші його аспекти, як комерційне музичне телебачення, преса, премії тощо, а також конкурсно-фестивальний рух.

М. Мозговий вважає, що становлення українського шоу-бізнесу припадає на 1994–1997 роки [104, с. 122], хоча ця хронологія автором не коментується. Він вказує, що у 1990-ті роки закладався фундамент шоу-бізнесу, куди входили, окрім фірм звукозапису, мистецькі агенції та продюсерські центри, серед яких найпотужнішими стали «мистецька агенція “Територія „А”, продюсерська агенція “NOVA”, компанія звукозапису “Нова Рекордз”, “Музична біржа”, Національна аудіокомпанія (НАС), українсько-британське СП “Комора”, корпорація “Єврошоу”, фірма звукозапису “Караван CD”, Студія Лева, “Зінтеко” та ін. [104, с. 123]. Щодо конкурсів та фестивалів, то М. Мозговий зазначає, що такі мистецькі акції як “Червона рута”, “Таврійські ігри”, “Пісенний вернісаж”, “Мелодія”, “Надія”, “Весела”, “Боромля”, “Оберіг”, “Море друзів” та ін. стали частиною тогочасного українського медіа-простору [104, с. 124].

З деякими положеннями роботи М. Мозгового складно повністю погодитися, як-от такими ствердженнями, що у 1990-х роках «у вітчизняному пісенному шоу-бізнесі впевнено домінують Софія Ротару, Верка Сердючка (Андрій Данилко) й Михайло Поплавський» та «у сфері шоу-бізнесу у М. Поплавському на сьогоднішній день практично немає конкурентів» [104, с. 132]. Однак цілком слушними є його спостереження про засилля російської

естради, псевдоетнографізм в українській естрадній пісні, актуальність творчості не музикантів-професіоналів, а самодіяльних авторів, що розуміються на сучасних трендах [104, с. 133–135]. Не втратила актуальності й теза автора, що «збереження багатожанровості нашої естради, гармонізація розвитку усіх її елементів вбачається у поєднанні моделей функціонування комерційного й неприбуткового секторів сучасного мистецтва» [104, с. 135]. Зазначимо, що дисертація М. Мозгового – перша мистецтвознавча праця, де питання продюсування в музичному шоу-бізнесі було поставлено в науковій, а не практичній площині, а тому певні прорахунки та неточності пов'язані з тим, що такого роду дослідження ще не проводилися в Україні.

Робота О. Шевченко [221] також приділяє увагу інституту продюсування та конкурсно-фестивальному руху 1990-х років в контексті розвитку українського шоу-бізнесу. Вона зокрема подає періодизацію становлення українського шоу-бізнесу, де перший період, коли було зроблено перші кроки в бік комерційних відносин, припадає на другу половину 1980-х – початок 1990-х років; у другий період (середина 1990-х років) відбувається становлення українського шоу-бізнесу, зокрема йде первинне накопичення капіталу; третій період (кінець 1990-х років по сьогодні) – «період самоствердження та розвитку української популярної музики в контексті шоу-бізнесу у напрямку національної самодостатності та самобутності, а також певні позитивні моменти щодо систематизації та конкретизації поля діяльності різнопланових музичних та шоу-бізнесових організацій» [221, с. 72]. Детально розглядаючи усі три етапи розвитку шоу-бізнесу, в тому числі згадуючи діяльність продюсерів та конкурсно-фестивальний рух, авторка цілком позитивно оцінює шоу-бізнес, вважаючи, що процес комерціалізації української естради дозволив їй вийти на новий рівень та розширив її перспективи не лише в контексті української, а й світової культури [221, с. 81]. Цікавими є й результати опитування діячів шоу-бізнесу 1990-х – 2000-х років, проведені О. Шевченко, щодо їх ставлення до ринкових відносин в українській естраді, які, попри певні

застереження, в цілому ставляться до нього прихильно. І хоча авторка не аналізує діяльність продюсерських центрів, в її роботі можна знайти цікаві спостереження щодо напрямками естрадної музики та продюсерською діяльністю. Так, вона відмічає, що молодіжна поп-музика розпочинає свій розвиток у 1989–1990 роках, а пізніше з'являються комерційні структури, яка задовольняють цей попит [221, с. 75]. Такого роду спостереження відкривають перспективу досліджень, де діяльність продюсерських агенцій, що просувають той чи інший музичний напрям або стиль, розглядалася в контексті стильових змін в естрадній музиці.

Т. Самая у дисертації констатує перехід естради до ринкових відносин й формування шоу-бізнесу, дає його ознаки, при цьому вона зазначає, що оперували новим поняттями технології виробництва «виступали все ті ж артистичні кадри, представники базової школи естрадного мистецтва» [162, с. 112]. В цілому дослідниця доволі критично ставиться до шоу-бізнесу, зазначаючи, що якщо «держава не піклується про свій культурний простір, передає мистецьку спадщину у приватні руки, вона просто знищує свій культурний генофонд, оскільки приватний сектор, лобіюючи свої інтереси, обмежує конкуренцію в середовищі дієздатної і талановитої молоді» [162, с. 119]. Однак дослідниця аж ніяк не критикує шоу-бізнес як такий, а вважає, що в Україні його й досі немає у тому розумінні, яким він є на Заході, і виступає за державну підтримку естрадного мистецтва.

Також і в інших роботах, що розглядають українську естраду 1990-х років, питання продюсування в контексті становлення шоу-бізнесу так чи інакше торкаються, однак меншою мірою. При цьому питання зв'язку продюсерської діяльності та її вплив на стильове розмаїття естрадної пісні у 1900-х роках не ставилося, хоча певні спостереження науковців ми знаходимо на сторінках їхніх робіт.

В українській науці питання мистецьких фестивалів неодноразово розглядалося, зокрема в статтях К. Давидовського [23], Д. Зубенко [49], дисертаціях С. Зуєва [50], О. Сичової [171], монографії М. Шведа [220].

Однак в їх роботах фестивальний рух розглядався в контексті розвитку академічної музики. Джазовим фестивалям присвячена дисертація З. Рось [148], яка здійснила огляд джазового фестивального руху у всіх регіонах України. Системних праць, де було б розглянуто фестивалі популярної музики, рок-фестивалі, немає, хоча в багатьох роботах автори торкаються цих питань.

У дисертації О. Бойка особливу увагу приділено фестивалю «Червона рута», перший з яких відбувся у Чернівцях 1989 року. Дослідник відмічає його роль в оновленні стилю популярної музики та становленні нової української естради. Він детально розкриває передумови виникнення фестивалю, зазначає його творців, аналізує їх ідею та програму, характеризує особливості проведення, відзначає категорії виконавців, підкреслює значення фестивалю як першої продюсерської агенції західного зразка [11, с. 122–131]. Також О. Бойко окреслює й інші фестивалі, зокрема рок-музики та поп-музики, які з'явилися після набуття Україною незалежності, розкриває питання, пов'язані зі становленням української шоу-індустрії [11, с. 131–133].

Зазначимо, що практично в кожній роботі, що торкається розвитку української естради 1980–1990-х років, розкривається значення фестивалю «Червона рута», який здійснив прорив в історії української естради (роботи О. Євтушенка, М. Маслія, Т. Рябухи, О. Сапожнік, О. Шевченко та ін.), однак найбільш детально цю мистецьку акцію в науковій літературі охарактеризовано в роботі О. Бойка.

Якщо говорити про рок-фестивалі, то вперше вони висвітлені в книзі О. Євтушенка «Легенди химерного краю: Українська рок-антологія» [41], де окремий розділ подає інформацію про перші фестивалі 1990-х років, в яких брали участь українські рокери. Проте ця книга є публіцистичною, а не науковою, про що вже зазначалося вище, а тому вона не претендує на точність. Наприклад, в ній подекуди відсутня інформація щодо місця і часу проведення фестивалів, які аналізуються, бо пересічному читачеві такі

подробиці не потрібні. Втім, у книзі створено відчуття певної цілісності у змалюванні фестивального руху в процесі оновлення українського року у 1990-х роках. О. Євтушенко обирає для огляду фестивалі «Червона рута», перший з яких відбувся у Чернівцях у 1989 році, далі проводився ще два роки в інших містах України, «Вернісаж – нова українська хвиля» (Львів, 1992), «Альтернатива» (Львів, 1994), «Рок-Екзистенція» (1996–2000), «Перлини сезону» та «Майбутнє України» [41, с. 190–206]. Однак варто зазначити, що з усіх названих О. Євтушенком музичних імпрез лише «Рок-Екзистенція» була спеціалізованим рок-фестивалем, в інших рок представлений як один з напрямів естрадної музики. Проте авторська характеристика рок-виконавців, що виступали на цих фестивалях, попри публіцистичність викладу, стала важливим свідченням значимості цих мистецьких акцій для розвитку української рок-музики. У наступній книзі О. Євтушенка «Україна In Rock» [42], що вийшла у 2011 р., окремого розділу, присвяченого рок-фестивалю, немає, оскільки вона має іншу концепцію, і, відповідно, будову.

Про рок-фестивалі 1990-х років згадує у дисертації О. Бойко. Він зазначає, що досвід «Червоної рути» суттєво вплинув на фестивалі рок- та поп-музики того періоду, зокрема «Альтернатива», «Рок-Екзистенція», «Тарас Бульба», «Нівроку», «Мазепа-Фест», «Перлини сезону», «Таврійські ігри», «Країна мрій» та ін., які концептуально були близькі до «Червоної рути» [11, с. 131–132]. Дослідник наводить критерії для відбору учасників фестивалю «Рок-Екзистенція» (проводився з 1995 по 2005 роки у Києві), і ми наведемо розлогу цитату з його роботи як зразок значимості націєтворчого чинника для його учасників: «Важливою умовою участі груп у фестивалі є зв'язок їх творчості з національною культурою. Цей зв'язок має бути виражений не тільки у виконанні пісень українською мовою, а й передбачає більш глибоке використання художньо-виражальних засобів, естетичних моделей притаманних творчості української нації. Це поширюється і на поетичний текст, його стильові особливості, темпо-ритм, тематику, образність, також це має вираження і у мелодиці, вокальній манері,

гармонічних послідовностях, ритмічних структурах, тембральній палітрі та манері подачі музичного матеріалу» [11, с. 132].

Також і в працях інших дослідників, які описують розвитку української естрадної музики 1990-х років, згадуються не лише «Червона рута», а й інші фестивалі, які формували український культурний простір після отримання Україною Незалежності. Однак при цьому, як і при характеристиці продюсерської діяльності та зокрема продюсерських центрів, науковці приділяють мало уваги зв'язку фестивального руху зі стильовими пріоритетами української естрадної пісні 1990-х років. Єдиним винятком є дисертація О. Бойка, який свою типологію естрадної (у його роботі – масової) музики побудував відповідно до категорій виконавців на фестивалі «Червона рута».

Отже, питання продюсування та фестивального руху в українській науці розглядалися неодноразово, однак зв'язки між стильовими орієнтирами естрадних виконавців та діяльністю продюсерських центрів та фестивалі не проводилися. Відмітимо, що ці інституції як стимули суттєво впливали на формування звукового ландшафту незалежної України, тому такого роду дослідження є важливими для розуміння стимулів розвитку нової української естради.

Для дослідження української естрадної пісні 1990-х років важливими є роботи з теорії пісенного жанру, передусім естрадної пісні. Серед вже згаданих роботи – це дисертації М. Мозгового та Т. Рябухи, які присвячені саме дослідженню естрадної пісні як жанру. М. Мозговий вперше в українській науці розробляє проблематику шлягеру, що потім було продовжено в роботах І. Шнур [223] та В. Куц [81]. У дисертації І. Шнур на основі естрадної пісні пострадянської доби здійснено спробу створити теорію шлягеру та окреслити його базові компоненти. Деякі аспекти теорії шлягеру знайшло продовження в дисертації В. Куц, присвяченій пісенній творчості І. Карабиця, яка розглядала риси шлягерності у піснях композитора 1970–1980-х років.

Вельми значимим є дослідження В. Тормахової, передусім дисертація [207] та стаття «Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці» [205], де виявлено ознаки хітових композицій та окреслено структури естрадних пісень-шлягерів, що надзвичайно важливо при аналізі пісенного доробку українських авторів. Також не можна оминати статті О. Зосім, що розглядаються різні аспекти пісенного жанру, як загального змісту [46], так і естрадознавчі теоретичного плану, присвячені традиційній естрадній пісні [47], та євроденсу як стилю європейської естрадної музики середини 1990-х років [48]. Зазначимо, що в українській науці цей стиль лише згадувався, і у статті О. Зосім вперше в українській науці визначила особливості стилю євроденс на основі аналізу творчості його європейських представників, що дало можливість автору дисертації здійснити аналіз пісень українських виконавців євроденсу.

Не можна обійти увагою джерельну базу дослідження естрадної музики 1990-х – початку 2000-х років, яка складається з текстового та аудіо- і відеоконтенту. Література, оглянута в підрозділі, є частиною інформаційної бази щодо пісенної естради, проте багато джерел щодо естрадної музики цих років є в мережі Інтернет, зокрема на сайтах виконавців, музичних фестивалів, музичних агенцій. Однак варто пам'ятати, що ця інформація є далеко не повна, іноді фрагментарна, тому що йдеться про період, коли мережа Інтернет не була загальнодоступною для широких верств населення, а тому далеко не всі фестивалі мали свою сторінку в Інтернеті, а якщо мали, то у випадку припинення існування фестивалю або продюсерської агенції, а також творчої діяльності того чи іншого виконавця, сайт переставав функціонувати або ж його інформаційне наповнення зупинялося.

Офіційний сайт фестивалю «Червона рута» [219] працює, оскільки фестиваль продовжує свою діяльність. Сайт є доволі інформативним, він достатньо регулярно оновлює інформацію, містить багато відеоматеріалів, перелік лауреатів усіх років, а тому є вагомим джерелом дослідження історії фестивалю.

«Таврійські ігри» – другий за значимістю фестиваль 1990–2000-х років, який проводився з 1992 по 2008 роки. Оскільки фестиваль припинив свою роботу, його колишній офіційний сайт [183] висвітлює діяльність компанії «Таврійські ігри», в тому числі дитячий фестиваль «Чорноморські ігри». Оскільки сьогодні компанія займається переважно бізнес-діяльністю, в тому числі організації шоу, історія фестивалю «Таврійські ігри» на сайті відсутня як неактуальна, тому інформацію про нього треба брати з інших джерел.

Продюсерська агенція «Територія А» також не має свого сайту, а тому інформацію про її діяльність треба брати з інших джерел, а відеоматеріали – з офіційного каналу YouTube [199], який містить багато відео, які виходили на телебаченні як частини хіт-параду або інших проєктів.

Важливою для аналізу музики естрадних виконавців кінця ХХ – початку ХХІ століття є їх відеокліпи та виступи на концертах, які розміщені як на YouTube-каналах самих артистів, а також на інших інтернет-ресурсах. Одним з потужних джерел відео є YouTube-канал «Українська естрада» [213], де зібрано величезний масив аудіо та відео української пісенної естради, в тому числі зазначеного періоду. Втім, попри багатий музичний матеріал, далеко не все розміщено у мережі, що подекуди ускладнює аналіз.

Таким чином констатуємо, що естрадна музика кінця ХХ – початку ХХІ століття з пріоритетністю музичної творчості 1990-х років представлена в наукових працях, антологіях та навчальних посібниках як один з етапів її розвитку, при цьому окремі дослідження цього періоду в українській науці відсутні. Загальна характеристика пісенної естради останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століття є усталеною: усі науковці відмічають її стильову багатосаровість, трансформацію інституцій та функціонування в умовах шоу-бізнесу, однак при цьому в них немає консенсусу щодо трактування української естрадної музики зазначеного періоду як такої, що має безумовну художню вартість. Саме тому сьогодні естрадознавці у виборі об'єктів дослідження віддають перевагу ретро-музиці 1930-х років, класичній естраді 1960–1980-х років або її сучасному етапу. Непріоритетність цього періоду

розвитку української естради вплинула на частоту звернення науковців до музичної творчості естрадних виконавців кінця ХХ – початку ХХІ століття, а також вибірковість у вивченні тих чи інших напрямів. В роботах О. Бойка, Т. Рябухи, В. Тормахової проаналізовані музичні зразки естрадних композицій 1990-х років, однак практично усі вони відображають фольклорну лінію в українській естраді; нефольклорні композиції в наукових працях зазвичай лише згадуються в загальних описах. Стильові процеси, що відбувалися в інших відгалуженнях естрадної музики, в роботах науковців розглядалися узагальнено, не завжди точно або не розглядалися взагалі.

1.2. Музичний стиль у розвідках українських науковців

Теорія стилю в музикознавстві – одна з найбільш розроблених, але одночасно одна з найбільш складних сфер. Теорія музичного стилю розроблялася в радянській науці, в тому числі українськими музикологами, багато положень з яких не застаріли і стали основою сучасного українського музикознавства. В сучасній українській музикології теорії стилю в академічній музиці присвячені роботи Л. Кияновської [63], О. Коменди [70], І. Коханик [74; 75], О. Лігус [87], В. Москаленка [105] та ін. Базовим для українського музикознавства є робота С. Шипа 1998 року [222], який на основі академічної музики, але зважаючи і на традицію музики масової, створив своєрідний компендіум теорії стилю, де узагальнив теорію музичного стилю ХХ століття, яка склалася в музикознавчій науці, одночасно відкривши браму у музику ХХІ століття. Тому ми зупинимося на цій праці більш детально.

За С. Шипом, «музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [222, с. 323], Основами виникнення стилів є цілісність особистості, єдність етносу та історична спільність людей, тому автор виділяє три види музичних стилів – персональний, етнічний та

історичний [222, с. 324]. Зазначимо, що ця типологія є усталеною в науці, хоча назви в різних авторів можуть варіюватися: так, персональний стиль може називатися індивідуальним, етнічний – національним; у першому випадку йдеться про синонімічний ряд, у другому – вже про зміщення акцентів з етнічного на національне.

Розглянемо кожен з цих стилів у проєкції на тему нашого дослідження. Персональний стиль – це «стиль музичної діяльності (або, в синонімічному значенні, музичної творчості, музичного мислення), властивий окремій людській особистості» [222, с. 325]. С. Шип розкриває зв'язки персональних музичних стилів з певними якостями особистості, серед яких відмічає нахили та здібності людини, її мотиваційну сферу та систему цінностей, різноманітні потреби, навички, знання та вміння, індивідуально-типологічні особливості, наприклад, характер людини [222, с. 325–328]. Зазначимо, що в даному випадку автор, розкриваючи кожний аспект індивідуального стилю, спирається на композиторську творчість, виключаючи персональний стиль музиканта-виконавця. Виконавський стиль – це окрема сфера теорії стилю (в українській науці теорія виконавського стилю представлена у працях О. Катрич [61]), яка розробляється паралельно з композиторським. Однак в роботі, присвяченій музичному твору та його аналізу, цей аспект не знайшов висвітлення.

Наголосимо, що в естрадному мистецтві, де виконавський аспект є не менш важливим, ніж авторський, а подекуди навіть більший, аналіз виконавського стилю має важливе значення. В контексті цього варто назвати роботу О. Локтіонової-Ойцюсь [88], яка розробила теорію виконавського образу на основі базової дефініції «художній образ», тим самим підкресливши виконавський аспект в реалізації художнього образу в естрадному мистецтві. Дослідниця виділяє чотирикомпонентну структуру виконавського образу естрадного співака, яка має такі складові: індивідуальні якості вокаліста, професійну мистецьку підготовку співака, інтерпретований пісенний твір та продюсерське рішення музичного номеру

[88, с. 27]. Отже, ми бачимо, що низка параметрів, визначені дослідницею, пов'язані з тими характеристиками персонального стилю, що їх описав С. Шип, а тому виконавський образ можна розглядати як елемент індивідуального виконавського стилю естрадного виконавця.

Втім, індивідуальні якості у композиторській творчості та виконавстві реалізуються в різний спосіб, що передбачає окремий підхід для характеристики персонального стилю композитора чи виконавця. Щодо естрадного мистецтва, то можливий підхід одночасної характеристики індивідуального стилю виконавця та композитора в одній особі, якщо естрадний співак є автором пісні. Таке явище є типовим для рок-музики та авторської пісні як її відгалуження, меншою мірою для поп-музики чи джазу. Характеристика стилю автора-виконавця може розглядатися з позиції інтермедіальності.

Інтермедіальність – категорія, що нині активно розробляється українським музикознавством, проте її тлумачення є доволі різними. Так, О. Фрайт зазначає, що інтермедіальність «має вужчі й ширші тлумачення: від типу міжтекстових зв'язків у одному творі на основі синтезу різнорідних мистецько-мовних кодів, від методології порівняльного аналізу художнього твору – до означення всього художньо-полісеміотичного дискурсу в системі культури» [217, с. 61]. А. Кравченко розглядає інтермедіальність як «артистичне поєднання різновидових модусів як музичної, так і екстрамузичної семіотико-комунікативної природи в загальному контексті творення художньо-естетичної цілісності гібридних текстів культури» [76, с. 108]. У 2022 році цілий випуск Наукового вісника національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (№ 133) [111] було присвячено питанням інтермедіальності, а саме взаємодії літератури і музики, музики з іншими видами мистецтв. І хоча пріоритетність віддавалася музиці академічної традиції, дві статті було присвячено рок-музиці, що говорить про те, що інтермедіальність – категорія, актуальна для музичного мистецтва будь-яких напрямів.

В естрадознавстві ця категорія лише почала розроблятися, однак можна констатувати, що цей напрям є перспективним, бо естрада як синтетичний вид мистецтва є інтермедіальною за своєю природою. В даному випадку ми говоримо про інтермедіальність як міжмистецьку взаємодію, однак цілком можливо говорити і про перспективи екстрамузичної взаємодії в естрадному мистецтві. А. Кравченко, говорячи про академічні музичні проекти «ЗвукоІзоляція – I» (2011) та «ЗвукоІзоляція – II: outside» (2012), зазначає, що реалізація «багатокомпонентних і поліфункціональних із композиційно-семіотичного та техніко-виконавського поглядів макропросторових проєктів виводить їх авторів-виконавців на більш високий рівень розкриття як полімодальних артистичних, так і режисерсько-організаційних проявів виконавської інтермедіальності», а «динамізація процесів знаково-символічної, інтермедіальної взаємодії мистецтва і цифрових технологій, гібридне поєднання музичних та екстрамузичних семіотико-комунікативних модусів виконавського мовлення окреслюють новий ступінь художньо-технологічного універсалізму в музично-виконавському мистецтві постмодерної доби» [76, с. 110]. Звернімо увагу на такий момент. Якщо для академічної музики, зокрема проаналізованих А. Кравченко проєктів «ЗвукоІзоляція – I» та «ЗвукоІзоляція – II: outside», поєднання авторів і виконавців, що взагалі характерно для академічної музики, є нечастим, то для естрадних виконавців вона є типовою. Тож якщо говорити про індивідуальний стиль виконавця-автора, то можемо його розглядати як композиторсько-виконавську інтермедіальність як частину індивідуального стилю естрадного артиста, де і композиторська, і виконавська складові є частиною інтермедіальної цілості. Відповідно до специфіки естрадного мистецтва, інтермедіальність в естрадній музиці може мати форму міжмистецької взаємодії, поєднуючи музичний, поетичний, театральний, хореографічний, кінематографічний компоненти. В контексті розвитку мистецьких технологій актуальним стає синтез мистецьких та немистецьких

форм в естрадній творчості. Усі ці інтермедіальні параметри формують індивідуальний стиль естрадного виконавця.

У нашій роботі ми меншою мірою будемо розглядати індивідуальний стиль естрадного артиста – як композиторський, так і виконавський, оскільки завданням роботи є показати стильові процеси, що відбувалися в українській естрадній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття як певної цілісності, однак якщо авторський стиль естрадного виконавця набуватиме значення символу епохи, цей момент буде відзначено.

Другим в ієрархії стилів є стиль, пов'язаний з етнічно-національними ознаками. С. Шип зазначає, що «етнічні мистецькі стилі – це художні системи, зумовлені етнічними спільностями: расами, націями, народностями, племенами» [222, с. 329]. Відразу ж зазначимо, що в українському музикознавстві частіше цей стильовий рівень визначають як національний (наприклад, в роботі Н. Горюхіної [22]), при цьому відмічаючи в ньому етнічний компонент. С. Шип вказує, що найбільш послідовно етнічний стиль виявляється у фольклорі, хоча фольклорний стиль не є єдиним виразником духовної спільності етносу, оскільки через фольклор завдяки його інертності інонаціональні впливи здійснюються дуже повільно, натомість в професійній композиторській творчості вони йдуть більш інтенсивно [222, с. 330–331]. Цікавим для нашої роботи є спостереження автора, що «сьогодні масова музична свідомість українців “адаптує” інтернаціональну стилістику поп-музики» [222, с. 331]. З цим твердженням ми погоджуємося, однак відзначимо, що адаптація масової музики відбувалася протягом усього ХХ століття, однак, безумовно, в 1990-х роках вона значно інтенсифікувалася. Стильову адаптацію як форму взаємодії різних культурних кодів також можна розглядати в категоріях інтермедіальності. Питання національної ідентифікації популярної музики – одне з найскладніших, його ми також розглядатимемо в нашій роботі.

Рухаючись далі по стильовій ієрархії, С. Шип зазначає, що «третьою основою для утворення художніх стилів служать історичні спільноти. Під

впливом обставин суспільного історичного буття в людей формуються схожі духовні якості (установки, цінності, характер світосприймання тощо), які відрізняють їх від представників інших історичних епох, інших соціальних систем» [222, с. 331–332]. Історичний стиль може охоплювати великі проміжки часу («примітивний стиль», «античний стиль»), так і більш короткий («літературно-поетичний стиль шістдесятників») [222, с. 332]. Отже, ми можемо говорити про стиль естрадної музики 1990-х років в категоріях історичного стилю, хоча цей історичний проміжок дуже короткий і зазвичай розглядається в контексті постмодернізму.

Щодо стилю епохи, то С. Шип наголошує, що він є своєрідною сумарною проєкцією всіх уживаних стилів, де їх загальні риси посилені, а відмінності пом'якшені, або ж один із соціально детермінованих стилів грає роль повноважного представника своєї епохи як репрезентативний [222, с. 332]. Отже, історичні стилі є соціально детермінованими, і для цього теоретики мистецтва використовують поняття «напрямок» та «течія», які є стильовими системами, що «існують певний історичний час на основі духовної спільності всього конкретного соціуму або конкретних спільних єдностей» [222, с. 333]. Історичні стилі мають ієрархічну будову, де більш масштабні стильові єдності визначають як напрямки, а підпорядковані їм стилі як течії [222, с. 334]. Однак є й непідпорядковані стильові напрямки, які співіснують в тому ж самому суспільстві в один історичний час. Так, «у радянській культурі 70–80 років відносно автономно існували стиль патріотичних пісень-гімнів, напрямок неофольклоризму у професійній концертній музиці, різноманітні течії авангардизму, джаз, рок-музика, танцювальний стиль “диско” та цілий ряд інших. Усі вони, напевно, виражали різні духовні тенденції й потенції певних верств суспільства й були різні за своїми масштабами, мірою оформленості, стійкості. Разом такі стилі не утворюють цілісності, а складають конгломерат. Проте в надрах подібних конгломератів, можливо, криються деякі споріднені для всіх елементи

духовності, які власне й дають підстави для роздумів про художній стиль саме цього суспільства саме в цей історичний період» [222, с. 334–335].

Наведена цитата допомагає розкрити базові інтенції нашого дослідження. В нашій роботі акцент зроблено на конгломераті, тобто певній автономності стилів української естрадної музики, коли усі вони формували звуковий простір у перші роки Незалежності і є його маркерами. Однак в них усіх є певна якщо не єдність, то цілісність, яка створює звуковий образ української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття у її основних стильових пріоритетах. Йдеться не про перелік стилів, а саме стильові домінанти, які є формою вираження світогляду українського суспільства тих років у сфері масового мистецтва. Духовним стрижнем, що формує єдність, ми обираємо категорію ідентичності, яка буде розглянута у наступному підрозділі.

Завершуючи огляд роботи С. Шипа, зазначимо, що він зазначає, що усі три ієрархічні стилі – персональний, етнічний та історичний – перехрещуються в конкретних музичних творах [222, с. 338]. Саме це дає підстави на основі аналізу окремих композицій, які будуть проаналізовані у роботі, узагальнювати стильові процеси, що відбувалися в українській естраді кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Як вже зазначалося, теорія музичного стилю формувалася як складова академічного музикознавства, а тому роботи українських науковців, зокрема Н. Горюхіної, Л. Кияновської, І. Коханик, О. Лігус, В. Москаленка, С. Шипа та ін., базувалися на музиці академічної традиції.

Розробка теорії стилю на прикладі лише академічної музики ускладнює вивчення її неакадемічних напрямів, про що неодноразово писали естрадознавці. Так, Н. Дрожжина зазначає, що українська музикологія традиційно віддає пріоритетність академічній музиці, «однак критерії, запозичені з академічної музики, виявляються непридатними для аналізу феноменів музичного естрадного мистецтва» [37, с. 1]. В. Куш також констатує, що теорія стилю в музиці розроблялася на зразках академічної

класики, і «сьогодні бракує праць, де питання стилю розроблялися широко, без виділення академічних та неакадемічних напрямків музичного мистецтва. Це б значно розширило методологічне підґрунтя для аналізу творчості тих митців, які працювали або працюють на перетині обох напрямків музичної творчості» [81, с. 38]. В цілому ми погоджуємося з тим, що теорія стилю була сформована в рамках академічної музики і не завжди враховує специфіку естрадної та інших неакадемічних напрямків, однак, як ми бачили, загальна типологія, що заснована на ієрархічному принципі, актуальна для музики не лише академічної, хоча й потребує модифікації. Проблема, на нашу думку, полягає в тому, що дослідники естрадної музики не пропонують жодної типології, залишаючи теоретичні питання поза увагою.

Нечисельні праці українських науковців, де розгляд стилів естрадної музики зазначений як центральна проблематика, зазвичай обмежуються описом тих чи інших явищ, стильовим аналізом конкретних артефактів, зазначенням складнощів, що чекає на дослідника при спробі вирішити питання стильової типології. У статті А. Верещаки «Стили та напрями естрадної музики» [14] подано короткі характеристики стильових відгалужень джазу, року та поп-музики у їх історичному розвитку. Стаття С. Манько «Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку XXI ст. (на прикладі українських сучасних артистів)» [93] визначає стильові параметри низки популярних українських естрадних вокалістів та гуртів, доходячи висновку, що багато з них звертаються до стильових прийомів та поєднують їх у різний спосіб, і «такі незвичні стилістичні комбінації допомагають молодим виконавцям знайти своє місце на музичному олімпі й зацікавити масового глядача незвичним полістилістичним звучанням, що є особливо популярним явищем у музичній культурі, як світовій, так і українській» [93, с. 237–238].

У розвідці В. Тормахової «Стилеутворення в неакадемічній музиці» [206] вказано на динаміку розвитку музичних стилів, яка презентована у таких положеннях: «1) синтезування тих явищ, які існували відокремлено та

незалежно одне від іншого; 2) відродження певних стилів шляхом їх оновлення, що призводить до появи нових» [206, с. 210]. Тож дослідниця зосереджується на стильовому синтезі в неакадемічній музиці та формуванні нових стилів. Т. Пістунова та Г. Постой в статті «Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці» [130] наводять два приклади стильового синтезу: академічної і неакадемічної музики у напрямку classical crossover та рок-музики різних напрямків і фольклору. Дослідники доходять висновку, що «синтез різних стильових напрямків вважається закономірним явищем, що стимулює творче переродження старих стилів та їх нове втілення у майбутній практиці» [130, с. 620]. А. Бондаренко у статті «До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками» [12] відзначає складність стильової характеристики естрадної музики та констатує, що не завжди правомірним є розгляд різних явищ популярної музики крізь призму категорії стилю, так само, як і жанру, бо «такі терміни як “жанр” і “стиль” є вкрай невдалими і здебільшого неприйнятними для категоризації сучасної популярної музики. Натомість, типологізуючий термін мав би бути якомога нейтральнішим і передбачати можливість включення різних чинників класифікації – і жанрових, і стилістичних, і будь-яких інших, як наприклад комерційних» [12, с. 76].

Питання стилів естрадної музики як часткове підіймається в дисертаційних естрадознавчих працях, частину з яких ми вже розглядали. Питання стилю естрадних пісень підіймає в дисертації Т. Рябуха, розглядаючи їх в контексті жанрового стилю. Вона зокрема зазначає, що «головним критерієм розпізнавання жанрового стилю пісні (пісенності в широкому сенсі цього слова) є її лірична основа, яка виступає як жанрово-стильова константа» [159, с. 31]. Родовий архетип пісенності пов'язаний з її ритуальною основою, в естрадній він модифікується і виступає як драйв, який дослідниця розуміє як особливу манеру співу та інструментальної гри в рок-музиці [159, с. 33]. Кожна національна культура має свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль, який проходить стадії становлення,

формування та оновлення. Поп-музику, джаз і рок Т. Рябуха визначає як жанрові стилі, які мають між собою суттєві відмінності, в рамках кожного з них «виникають найрізноманітніші варіанти, які визначаються зазвичай як “стиль” (стилі джазу, стилі рок-музики, стилі поп-музики)» [159, с. 36]. Серед жанрових стилів української естрадної пісні, що мають свою достатньо стійку аудиторію, вона виділяє естрадну ліричну пісню концертного типу, яка є зразком жанрового стилю; авторську пісню, створену поетом-музикантом-виконавцем; пісню, що виконується в стилістиці рок-музики; а також «спеціальні нові молодіжні варіанти естрадно-пісенного жанрового стилю, засновані на електронному інструментарії в його поєднанні з “живим” вокалом, стилі диско, хіп-хоп, інші варіанти загального стилю R&B, включаючи реп, а також такі, що допускають різні конгломерати» [159, с. 37]. При цьому Т. Рябуха зазначає, що цей перелік не є вичерпним, бо, починаючи з другої половини ХХ століття, нові музичні стилі змінюються кожне десятиліття і навіть частіше, формуючи стилістичну домінанту, навколо якої групуються естрадно-пісенні жанри [159, с. 37].

Зазначимо, що у Т. Рябухи є цікаві спостереження, які важливі для нашої роботи, що стосуються стилів естрадної пісні, а саме їх часті зміни та наявність стрижневих стилів або стилістичних домінант, які формують єдність в рамках пісенного жанру. Також підкреслимо, що її типологія підтверджує, що і традиційна естрада, і авторська пісня, і «спеціальні нові молодіжні варіанти естрадно-пісенного жанрового стилю» – це стильові відгалуження поп-музики.

Говорячи про стиль естрадної музики та пісні зокрема, констатуємо, що ці питання системно не розглядалися в українській науці, хоча проблематика музичного стилю доволі часто потрапляє в поле зору науковців. У роботі ми обираємо дослідницьку стратегію вивчення стилю естрадної музики кінця ХХ – початку ХХІ століття з пріоритетністю 1990-х років як десятиліття, що змінило обличчя української естради, описану нижче.

1. Стилї естрадної музики, аналогічно до академічної, необхідно розглядати в ієрархічній триєдності: історичний стиль – національний стиль – індивідуальний стиль, але з відповідним коригуванням. Часова стислість розвитку естрадного напрямку в музиці потребує смислової модифікації поняття історичного стилю, а саме його розуміння як більш короткого часового відрізка, а саме одного-двох десятиліть, що відзначені єдністю стильових рис в одному або кількох напрямках естрадної музики. Національний стиль формується як органічне поєднання «свого» та «чужого», де «своє» репрезентують фольклор та професійна музика академічної традиції, «чуже» – розмаїття стилів світової естрадної музики різних напрямів. На відміну від професійної академічної музики, час, що відводиться на стильову адаптацію, є більш коротким, тому далеко не усі стилі естрадної музики набувають національно маркованих рис. Синтез «свого» та «чужого» в контексті адаптації мистецьких форм і стилів світової популярної музики стає особливим типом інтермедіальності в естрадній пісенній творчості. Індивідуальний стиль в естрадній музиці виявляється в композиторській творчості та виконавській діяльності, які часто перетинаються, утворюючи інтермедіальну взаємодію композиторського та виконавського компонентів. Інтермедіальність як вияв індивідуального стилю передбачає можливість поєднання музичного, поетичного, театрального, хореографічного, кінематографічного компонентів, а також синтез мистецьких та немистецьких форм.

2. Стиль кожного напрямку естрадної музики – джазу, року та поп-музики – доцільно розглядати окремо (стильові напрями джазу, стильові напрями року тощо), оскільки вони розвивалися незалежно, хоча й часто перетиналися. Так, історія джазових стилів є нетотожною стилям академічної музики, поп-музики та року, те ж саме ми бачимо і в інших напрямках естрадної музики. При цьому треба враховувати можливості стильових перехрещень на межі напрямів (джазовий або роковий стиль в поп-музиці),

або взаємодію різних напрямів естрадної музики з фольклором на рівні стилю/стилістики (етно-джаз, джаз-рок, поп-фолк тощо).

3. Сильові доміанти формуються на рівні історичного стилю (наприклад, стиль диско 1970–1980-х років), національні стилі репрезентують національний варіант історичного стилю (наприклад, італійське диско), індивідуальний стиль виконавця або пісенного твору базується на історичному та національному стилях, однак на рівні стилістики може включати елементи інших стилів як свого базового напрямку (наприклад, поєднувати панк-рок та фолк-рок), так й інших (поп-музика з елементами етно-джазу або рок-н-ролу).

Отже, музику кінця XX – початку XXI століття ми розглядатимемо як історичний стиль, що тривав близько двох десятиліть, де 1990-ті роки є центральним періодом. Вона буде розглядатися в класичних напрямках пісенної естради – поп-музиці та рок-музиці як найбільш значимих для кінця XX – початку XXI століття, а також на прикладі «іншої музики» (електронна танцювальна музика, хіп-хоп та його відгалуження), які були актуальними в цей період. Буде виявлено стильові доміанти, які формували базовий ландшафт української естрадної пісні кінця XX – початку XXI століття.

1.3. Національна ідентичність в українській популярній музиці

Масова культура з її тяжінням до уніфікації та змістового спрощення зазвичай мало орієнтована на створення мистецького продукту, який має виразні національні риси. Безумовно, пісенна естрада не відноситься виключно до масової культури, але вона має з нею багато спільних рис. Оскільки естрадна пісня через радіо та телебачення, тобто засоби масової інформації, має найбільший вплив на життя сучасної людини, важливо, щоб вона була максимально національно маркованою, особливо, коли йдеться про країни, що тривалий час не були незалежними і розвивалися в орбіті інших культур. Щодо української пісенної естради, то не лише в радянській

період, а й у часи незалежності, а саме у перші півтора десятиліття ХХІ століття, через шалену промоцію російськомовного контенту вона була на межі втрати національної маркованості. Сьогодні, як і в 1990-х роках, ситуація є іншою, бо саме на ці періоди припадає збільшення україномовного контенту та його активна промоція, а тому важливо виявити маркери національного в українській естрадній музиці, зокрема в один з найпродуктивніших періодів у її націєтворчому спрямуванні – у 1990-ті роки.

Питання національних маркерів в естрадній музиці не було предметом окремого дослідження, однак сьогодні поступово актуальності набувають праці, де підіймаються питання національної ідентичності в музиці (відзначимо роботи В. Драганчук [36], Л. Кияновської [63], О. Козаренка [65], Л. Корній [72], І. Ляшенка [89], М. Ярکو [226]). Так, Л. Корній [72] розглядає питання етнонаціональної ідентичності в українській музиці від її витоків до початку ХХ століття. Дослідниця оперує терміном «етнонаціональна ідентичність», а не «національна ідентичність», особливу увагу звертаючи на фольклорний компонент. Л. Корній зазначає, що етнонаціональна ідентичність може бути виявлена як у фольклорі, так і професійній музиці. Фольклор є чинником творення і етнічної, і національної ідентичності, щодо професійної музики, то якщо вона розвивається у діалозі з фольклором, її автори досягають рівня творчого узагальнення, що базується на етнонаціональній ідентичності. У професійній музиці етнонаціональна ідентичність є створенням «самобутності в музичному мистецтві шляхом інтерпретацій народнопісенних цінностей і поява таких емоційно-образних, змістових та виразових ознак, які відрізняють “своє” національне від іншого – “чужого”. Складовими етнонаціональної ідентичності професійної музичної творчості є національна ментальність, національний характер, національна свідомість, національна самобутність музичної мови, національний стиль, національна модель історичних стилів» [72, с. 7]. Етнонаціональна ідентичність пов’язана не лише з фольклоризмом, а включає діалог «свого» та «чужого» у творчості професійного композитора

або стилю епохи, коли формується «своє», яке відмінне від «чужого», тим самим надаючи музиці ознак національної ідентичності. Л. Корній, відмічаючи кордоцентризм української культури, наголошує, що музика як мистецтво з домінантою емоційної чуттєвості найяскравіше втілює цю рису національної ментальності [72, с. 7–8]. Вона відмічає тривалість процесу формування етнонаціональної ідентичності в професійній українській музиці, зазначаючи, що у XVII–XVIII століттях відбувалося активне запозичення та адаптація здобутків інонаціональних культур, але з часом увиразнювалося «своє», формуючи ознаки української національної ідентичності. Щодо XIX століття, то найважливішу роль у становленні національної ідентифікації музики відіграла творчість М. Лисенка, у творчості якого сформувалася українська національна модель романтичного стилю [72, с. 11–12].

Питання національної ідентичності в музиці приваблює молодих науковців, серед яких М. Сидір та Х. Охітва. М. Сидір, здійснюючи огляд праць гуманітарного та мистецтвознавчого спрямування, зазначає актуальність цього напрямку, оскільки війна в Україні «стала маркером для багатьох внутрішніх і зовнішніх суспільних проблем, однією із найбільш вагомих з яких є формування національної ідентичності громадянами держави», а музика як дієвий засіб формування національно-ментальних установок потребує особливої уваги як в теоретичній, так і практичній площині [170, с. 101]. Х. Охітва підіймає питання співвідношення понять «національна ментальність» та «національна ідентичність» в музичному мистецтві. Більш широким поняттям є музична ментальність, яка способом музичного мислення, через який йде трансляція національної самосвідомості та пов'язані з нею риси культури. Отже, «музична ментальність є музичним виразом національної психіки, її логічних, емоційних та інших особливостей, переданих за посередництвом «колективно-несвідомих змістів», виражених у «споконвічних загальних образах» (К. Г. Юнг) – архетипів», тоді як «національна музична ідентичність є формою ідентифікації етнічного елемента в музиці ототожнення себе із власною нацією, вираженим у

музичній тканині, що передається сукупністю певних жанрових, лексичних, стилістичних та інших елементів, які вказують на належність саме до того чи іншого народу» [126, с. 103].

Виділимо два моменти, що пов'язані з питанням національної ідентичності в музиці, які були розкриті в працях зазначених науковців. По-перше, у професійній музичній творчості вона формується через запозичення «чужого», яке в процесі адаптації на національному ґрунті стає «своїм». По-друге, адаптація відбувається на рівні елементів музичної мови, в тому числі й стильових. Отже, стиль, як і будь-який інший компонент музичної мови, може стати маркером національного. І хоча питання національної ідентичності в музиці розроблялося на базі академічної традиції, ці положення цілком можливо екстраполювати на музику естрадну.

Естрадознавці також звертаються до цієї проблематики національної ідентичності в естрадній музиці. Питання національного в українській естраді розглядалося в дисертації О. Шевченко [221]. Дослідниця виділяє два основних компоненти національного – мова та збереження кращих пісенних традицій, без яких важко уявити розвиток української популярної музики [221, с. 102]. У монографії В. Овсяннікова, присвяченій поп-року, носіями українського культурного коду виступають українська мова; національна музична мова (О. Козаренко); український музичний інструментарій, який посилює національне начало в музичній мові; тематика пісень [112, с. 84]. Х. Охїтва розглядає питання національної ідентичності у творчості Богдана Весоловського, зазначаючи, що композитор «у модні танцювальні жанри танго, фокстроту, легкого вальсу привніс питомо-українську співочість, що надало звучанню рис національної музичної ідентичності, поряд із важливим україномовним вербальним чинником» [125, с. 36]. Окрім цього, вона вказує на наявність в текстах пісень Богдана Весоловського національно-ментальних архетипів – Природи-Землі, Серця, Слова [125, с. 36–37]. Як бачимо, погляди науковців на форми вираження національного в естрадній музиці, зокрема в пісенному жанрі, є близькими, вони розглядають їх як у

вербальному тексті, так і в музиці. На основі розробок зазначених науковців, а також враховуючи напрацювання в царині академічної музики, виділимо три базових маркери національного в українській пісенній естраді, а саме 1) українську мову; 2) архетипи та культурні коди, які містяться в українських текстах естрадних пісень; 3) музичну мову, що має яскраво марковані українські елементи як в стилістиці, мелодиці та гармонії твору, так і в аранжуванні, що передбачає використання українських народних інструментів або створення алюзій на народно-інструментальне музикування. Розглянемо їх більш детально у проєкції на українську пісенну естраду кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Українська мова є головним маркером національного. Це є очевидним і не підлягає сумніву, бо важко уявити, щоб у ХХ і тим більше у ХХІ столітті польська культура, наприклад, формувалася не на основі польської мови, а німецької. Однак якщо говорити про українські реалії, а саме домінантність колоніального та постколоніального мислення, особливо у царині масової культури, ситуація є іншою – значення мови як головного національного маркера в Україні тривалий час нівелювалося. Пам'ятаємо і той факт, що в радянські часи найкращі естрадні співаки з усіх республік СРСР їхали у Москву для продовження своєї кар'єри, бо це у рази збільшувало слухацьку аудиторію, але у цьому випадку вони вимушені були у своїй творчості переходити на російську мову. Показовою у цьому плані є кар'єра Софії Ротару, яка у 1970-х роках співала переважно українські пісні, в тому числі твори геніального Володимира Івасюка, а у 1980-х роках радикально змінила орієнтири, віддаючи перевагу російськомовним пісням. Ті естрадні виконавці, що залишалися в Україні і продовжували співати українською, автоматично або ставали андеграундом, або відходили на узбіччя мейнстрімної лінії розвитку радянської естради. Маргіналізацію української естрадної пісні гостро відчувала національно орієнтована мистецька еліта, яка прагнула зробити україномовну естрадну пісню популярною серед усіх верств населення, а особливо серед молоді. Серед тих, хто знав про нагальні

потреби української естради, були майбутні організатори фестивалю «Червона рута» – музиканти Тарас Мельник, Анатолій Калениченко, Олег Репецький та поет Іван Малкович. Вони, яка зазначає О. Бойко, розуміли застарілість підходів, які прирівнювали національне та етнографічне, бачили розрив між популярною музикою та суспільним життям, усвідомлювали «обмежений характер і традиціоналізм української популярної музики», які «сприймалися як її питомі риси, що у свою чергу призводило до думки, що саме такою є і вся українська культура» [11, с. 123]. Саме тому вони для радикальної зміни ситуації розробили концепцію фестивалю естрадної пісні «Червона рута», де, окрім професіоналізму, серед додаткових критеріїв оцінки були не лише оригінальність, самобутність і молодіжність, а й українська національна визначеність музики, а до участі в конкурсі допускалися тільки пісні українською мовою [11, с. 124–125].

Після набуття Україною незалежності, передусім завдяки промоційній діяльності організаторів фестивалю «Червона рута» та продюсерській агенції «Територія А», у 1990-х роках спостерігається активний розвиток україномовної естрадної пісні, зростає кількість співаків та гуртів, які свідомо культивують пісенний репертуар українською мовою. Охоплення широких верств населення завдяки радіо та телебаченню, створення українського фону буття людини стали підґрунтям процесу «лагідної» українізації та національного маркування українського простору. І попри те, що у 1990-ті роки з'явилися багато російськомовних естрадних проєктів, а низка українських виконавців співали обома мовами, не можна не відзначити стрімкий ривок естради у бік українізації завдяки суттєвому збільшенню україномовного пісенного контенту.

Отже, ще до отримання Україною незалежності, але особливо в 1990-ті роки відбувається повернення естрадної музики до національних витоків завдяки переорієнтації її на українську мову. Одночасно варто зауважити кілька моментів в контексті дослідження стильової палітри естрадної музики з позицій ідентичності. Музичний стиль та мова пісенних творів не є

взаємозамінними та взаємовиключними поняттями, особливо якщо йдеться про музику комерційну. Так, для презентації на Євробаченні учасники багатьох країн, особливо зі слов'янських, перекладають пісні англійською мовою, при цьому в музиці яскраво виражене національне начало. В радянські часи українські артисти часто співали російською мовою, проте в музиці, написаній українськими авторами, українські маркери були цілком очевидними. Однак перший приклад є зразком промоції національної культури, другий – способом мімікрії та виживання в період знецінення й нищення усього національно маркованого. Якщо говорити про розвиток естради у вільному суспільстві та не на експорт, то в ній превалює національна мова, і не лише як мова комунікації, а й маркер. Вочевидь, при перекладі інша мова прямо не впливає на стиль, однак написання музики на українські тексти підсвідомо налаштовує авторів на використання мелодичних зворотів, які характерні саме для національно маркованої музичної мови. Окрім того, завдяки мові в текстах пісень актуалізуються культурні коди, про що говоритимемо далі. Тому ми в роботі віддаватимемо пріоритет україномовні пісні як маркеру національної ідентичності, при цьому розуміючи, що той чи інший стиль притаманний творчості українських виконавців, що співають російською мовою.

Окрім мови, маркерами національного в пісенній естраді стає зміст пісень, зокрема їх генетичний зв'язок з пісенною поезією – фольклорною та авторською. Йдеться про звертання до архетипів та культурних кодів, серед яких – рідна земля, родина, дім, жінка, храм тощо. Звертання до архетипових образів національно маркує естрадні твори. Також маркерами стають не лише теми та образи, а й поетична мова, зокрема лексичні звороти, метафори, порівняння, які є усталеними для української поезії. Звісно, архетипові символи й образи, лексика та поетична мова, які потрапляють в масову культуру, можуть стати тиражованими штампами і кліше, перетворившись у кіч. Однак якщо говорити про естраду 1990-х років, то навіть кліше відігравали важливу роль у маркуванні національного українського простору,

бо створення україномовної масової культури у всіх її різновидах та відгалуженнях, в тому числі пісенних творів не завжди високого гатунку, також є потребою буття нації.

Якщо звернутися до прикладів з пісенного доробку українських виконавців, то в першому альбомі Олександра Пономарьова «З ранку до ночі» (1996) важливого значення набуває архетиповий образ очей. Три перші композиції альбому – «З ранку до ночі», «Відкриваю очі», «Сірооке кохання» – розкривають образ кохання через символіку очей, що стає ознакою його чистоти та щирості. З усіх трьох пісень найбільшої популярності набула перша, яка була створена самим співаком і дала назву альбому. Текст пісні завдяки епітетам і порівнянням насичений яскравою образністю, що близька до архетипової: «Очі твої, як волошки в житах, / Як дві вечірні зорі», «Я лиш один своє кохання / На крилах ночі тобі донесу, / Тільки побачу я твої очі, / Їх загадкову красу». Поєднання образів природи та кохання через символіку очей робить текст куплетів пісні змістовно насиченим та національно маркованим. Риси кліше має приспів пісні, де двічі повторюється фраза: «З ранку до ночі бачу твої очі, / З ранку до ночі очі твої». Для тексту приспіву, де головне навантаження йде на музику, таке спрощення є неминучим, але в даному випадку ця фраза-кліше міцно укорінилося в народній свідомості, ставши своєрідним знаком і творчості Олександра Пономарьова, й естрадної музики 1990-х років.

Текст іншої пісні Олександра Пономарьова – «Серденько» – з альбому «Перша і остання любов» (1997) також насичений архетиповою образністю. У ньому антиномія у поєднанні з віршуванням та римою близькі до народнопісенних («Біла хмара наступає, / Чорну хмару проганяє»), а в назві пісні використано ключовий український архетип – серце. Важливо відзначити, що в пісні «З ранку до ночі» архетипова образність суголосна музичному рішенню, яке є близьким до українського солоспіву, пісня «Серденько» є танцювальною, хоча і з мелодикою пісенного типу, де танцювальність створюється за рахунок аранжування, що вступає у певне

протириччя з текстом (автором тексту є Олександра Пономарьова, музики – Олександр Роніс). Втім, в цілому ця шлягерна композиція є доволі гармонічною, але національна маркованість йде передусім через її текст, меншою мірою через мелодику, а аранжування та гармонія створюють «модний» саунд, що відповідав західним музичним трендам того часу.

Альбом Каті Chilly «Русалки in da House» (1996) апелює до фольклорної образності, бо спирається на народнопісенну традицію, зокрема пісні, зібрані нею в експедиціях на Полтавщині та Поліссі. Адаптуючи фольклор до нового стилю, співачка «демонструє й характерне для народнопісенного виконавства розчинення індивідуальності митця, котрий уособлює колективну національну спільноту, у звуковому просторі, що втілює нерозривний зв'язок часів і просторів самореалізації національної культури» [60, с. 53]. Маркером національного тут стає не лише народна пісня, а й сам глибинний дух українського фольклору, який відтворено в нових умовах і в новій музичній стилістиці.

Як і у випадку з мовою як маркером національного, прямого зв'язку текстів пісень з обраними музичними стилями, передусім запозиченими, немає. Однак пісенні тексти, особливо ті, що базуються на національних архетипах, відбиваються на музичній мові будь-якого стилю, національно маркуючи її та сприяючи формування «свого» на основі «чужого».

Безумовно, центральним маркером національного в українській естраді має бути музична мова творів. З часів романтизму засобом маркування є звертання композиторів до фольклору. В цьому контексті згадаємо дисертаційну роботу В. Тормахової, яка детально дослідила фольклорний компонент української естради, розглядаючи його у джазовій, роковій та поп-музиці, в тому числі й 1990-х років. Дослідниця виділяє базові форми взаємозв'язків фольклору з джазом, рок- і поп-музикою, серед яких «1) обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери

виконання з інофольклорною (застосовується в джазі, поп-музиці)» [207, с. 10]. Зазначимо, що розроблена нею типологія може бути використана для аналізу всієї естрадної фолкорієнтованої музики, зокрема творчості бардів-співців, фолк-року, поп-фолку тощо. Однак при аналізі естрадної музики 1990-х років, передусім поп-музики, стає очевидним, що фольклоризм не був провідним її напрямом, принаймні в тому напрямі, який визначають як нову хвилю української естради.

Безумовно, українські виконавці і джазу, і року, і поп-музики, як це показано в аналізі музичних композицій у дисертації В. Тормахової, в 1990-х роках зверталися до фольклору, однак в цілому палітра естрадної музики цього періоду відзначена меншим інтересом до народнопісенної музики, оскільки увага українських виконавців була спрямована на адаптацію нових музичних стилів, причому напряму, а не через московських артистів. Найбільш відомі композиції фольклорного спрямування, як-от «Весна» та «Були на селі» гурту «ВВ» – це вже кінець 1990-х років, і вони не є «чистим» фолком, а скоріше творами, які орієнтуються на фольклор.

Наприкінці 1990-х років спостерігається поступове збільшення інтересу до народнопісенної музики. Альбом Каті Chilly «Русалки in da House» (1998) – нове слово в українській естрадній музиці, перша серйозна спроба повернути увагу до фольклору в його автентичному вимірі. Варто зауважити, що в музиці альбому акцент було зроблено на новому саунді, де фольклорне начало «розчиняється» в електронному звучанні ембієнт-музики. Однак саме автентичний народний вокал, поєднаний з архаїчною мелодикою обрядових пісень, стає маркером національного в композиціях Каті Chilly в альбомі «Русалки in da House».

Творчість гурту «ВВ» та Каті Chilly не є поп-музикою, саме тому в їх творчості кінця 1990-х років фольклорний компонент більш виразний. Якщо говорити про Руслану як представницю поп-фолку, то її альбом «Дикі танці» з однойменною піснею, яка принесла співачці перемогу на Євробаченні, вийшов у 2003 році, а в 1990-ті роки це була поп-співачка, яка періодично

зверталася до етніки, зокрема в альбомі «Останнє Різдво 90-х» (1999), але її оригінальний репертуар у той період був доволі далекий від фольклору. Використання народного інструментарію також стало трендом лише наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років, що ми бачимо у згаданих піснях гурту «ВВ» та альбомі «Дикі танці» Руслани. Зменшення інтересу до фольклору в українській естраді, особливо у першій половині 1990-х років, на нашу думку, було пов'язано не лише з прагненням адаптувати нові стилі світової естрадної музики, а й реакцією на шароварний фольклоризм радянських часів. Також не можна не враховувати і складну фінансову ситуацію, коли дешевше було зробити аранжування на простому синтезаторі, ніж звертатися до музикантів, що грають на «живих» інструментах.

Попри доволі невелику кількість естрадних співаків та гуртів, що розвивали фольклорний напрям у 1990-х роках, їх творчість стала провісником сплеску естрадних фольклорно орієнтованих проєктів наступних десятиліть, що задали тренди не лише в українській, а й світовій музиці.

Найскладнішим питанням національного маркування є поп-музика, музична мова якої орієнтується на актуальні у світі музичні стилі й далека від фольклору. На жаль, в суспільній свідомості відсутність фольклорних елементів та орієнтація на стилі західної музики однозначно свідчить про національну немаркованість української поп-музики. Очевидно, що визначення національного в музичній естраді поза її фолкорієнтованими різновидами є непростим. Подібне завдання вирішував В. Овсянніков, коли виявляв національні культурні коди в поп-року, який багато в чому є близьким до поп-музики. Дослідник наголошує на близькості поп-року з його розвиненою кантиленною мелодикою до українських солоспівів, вказуючи на мелодизм як культурний код української музики [112, с. 88–89].

Національні маркери, безумовно, є і в «чистій» поп-музиці, хоча побачити їх складніше.

Українська співачка Наталія Могилевська у 1990-х роках випустила три альбоми («Ла-ла-ла» (1997), «Подснежник» (1998), «Только я» (1999)), де переважна більшість пісень була російськомовними, однак одна з композицій, а саме «Місяць» з останнього альбому, музику якої написала сама співачка на вірші Юрія Рибчинського, стала найкращою піснею 1999 року. Ця композиція радикально відрізняється від її танцювальних пісень того періоду, у жанровому відношенні її можна визначити як поп-баладу, що характеризується розвиненою мелодикою. Якщо проаналізувати мелодію пісні «Місяць», то в ній чергуються поступеневі ходи зі стрибками вгору, які урівноважуються низхідним рухом. Однак окрім окремих мелодичних зворотів та фраз, сама мелодія не може бути однозначно маркована як українська, якщо до неї підходити з позицій класичного фольклоризму. Більшу роль у її національному маркуванні відіграє гармонія, яка спирається на ладову перемінність, яка характерна не лише для фольклору, а й класичної української музики. Наголосимо, що пісня «Місяць» не є поп-фолком, а репрезентує «чисту» поп-музику, однак поєднання української мови, архетипового образу місяця як символу кохання, мелодико-гармонічних зворотів, що близькі до національного мелосу, роблять цей твір національно маркованим. Пісня Олександра Пономарьова «З ранку до ночі» також відноситься до жанру поп-балади, однак її музичний компонент є менш національно маркованим, оскільки орієнтується на західні пісенні зразки, що підкреслює у своєму виконанні співак. Однак у приспіві музика мелодика наближається до української пісні-солоспіву, тим самим національно маркуючи цю композицію.

Якщо говорити про танцювальні поп-композиції, то вони представлені у творчості Ірини Білик. Співачка у 1990-х роках випустила шість альбомів («Кувала зозуля» (1990), «Я розкажу» (1994), «Нова» (1995), «Так просто» (1996), «Фарби» (1997), «ОМА» (2000)), в яких представлені як ліричні пісні, так і танцювальні. Пісня «Дорога в нікуди» з альбому «Нова» (1995) є танцювальною композицією, вона орієнтується на денсовий саунд з

електронним звучанням, актуальний в той час, однак у приспіві гармонічне рішення є подібним до української пісенності, зокрема через використання модалізмів (натуральний мінор), а мелодика почасти нагадує українські танцювальні пісні. І хоча в цій пісні відсутні фольклорні алюзії, елементи мелодики та гармонії роблять її національно маркованою.

Таким чином констатуємо, що українська естрадна пісня має три базових маркери національного, серед яких українська мова; архетипи та культурні коди, які містяться в текстах пісень; музична мова з українськими елементами в мелодиці, гармонії та аранжуванні. Оновлення української естрадної музики у 1990-х роках відбувалося не лише через стильову переорієнтацію, а й через посилення її національної маркованості. У цей час з'явилося багато україномовних виконавців, тексти пісень яких містили найбільш знакові українські архетипи, і при загальній орієнтації на актуальні західні стилі ці пісні мали в музичній мові елементи, які пов'язували їх творчість з українською національною музичною традицією.

Висновки до Розділу 1

Естрадна музика кінця XX – початку XXI століття з пріоритетністю музичної творчості 1990-х років представлена в наукових працях О. Бойка, М. Мозгового, Т. Рябухи, Т. Самаї, В. Тормахової, О. Шевченко, антологіях та навчальних посібниках О. Євтушенка, М. Поплавського, О. Сапожнік як один з етапів її розвитку, проте окремі розвідки, присвячені цьому періоду як інтегральній цілісності, в українській науці відсутні. Характеристика пісенної естради останнього десятиліття XX – початку XXI століття є достатньо усталеною: усі науковці відмічають її стильову багатозаровість, функціонування в умовах шоу-бізнесу, однак при цьому в них немає консенсусу щодо мистецької вартості пісенного доробку кінця XX – початку XXI століття. Відсутність усталеної оцінки української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття вплинула на частоту звернення науковців

до естрадної пісні цього періоду, а також зумовила вибірковість вивчення тих чи інших музичних напрямів. В своїх роботах науковці, зокрема О. Бойко, Т. Рябуха, В. Тормахова, віддають перевагу фольклорній лінії, нефольклорні композиції зазвичай отримують узагальнену характеристику, в тому числі й стильову.

Розроблено методологічні підходи вивчення стилетворчого процесу в естрадному музичному мистецтві. Стилї естрадної музики, аналогічно до академічної, доцільно розглядати в ієрархічній триєдності: історичний стиль – національний стиль – індивідуальний стиль, але з відповідним коригуванням. Часова стислість етапів історичного розвитку естрадного напрямку в музиці потребує смислової модифікації поняття історичного стилю, а саме його розуміння як короткого часового відрізка тривалістю одне-два десятиліття, що відзначений єдністю стильових рис. Національний стиль формується як поєднання «свого» та «чужого», де «своє» репрезентують фольклор та професійна музика академічної традиції, «чуже» – розмаїття стилів світової естрадної музики різних напрямів. На відміну від академічного музичного мистецтва, час, що відводиться на стильову адаптацію, є більш коротким, і далеко не усі стилї популярної музики встигають набути національно маркованих рис. Синтез «свого» та «чужого» в контексті адаптації мистецьких форм і стилів світової популярної музики стає особливим типом інтермедіальності в естрадній пісенній творчості. Індивідуальний стиль в естрадній музиці виявляється в композиторській творчості та виконавській діяльності, які часто перетинаються, утворюючи інтермедіальну взаємодію композиторського та виконавського компонентів. Інтермедіальність як вияв індивідуального стилю передбачає можливість поєднання музичного, поетичного, театрального, хореографічного, кінематографічного компонентів, а також синтез мистецьких та немистецьких форм.

Стиль кожного напрямку естрадної музики – джазу, року та поп-музики – доцільно розглядати окремо, оскільки вони розвивалися незалежно, однак

при цьому треба враховувати можливості стильових перехрещень на межі напрямів (джазовий або роковий стиль в поп-музиці), або взаємодію різних напрямів естрадної музики з фольклором на рівні стилю/стилістики (етно-джаз, джаз-рок, поп-фолк тощо).

Стильові домінанти формуються на рівні історичного стилю (наприклад, стиль диско 1970–1980-х років), національні стилі репрезентують національний варіант історичного стилю (наприклад, італійське диско), індивідуальний стиль виконавця або пісенного твору базується на історичному та національному стилях, однак на рівні стилістики може включати елементи інших стилів як свого базового напрямку (наприклад, поєднувати панк-рок та фолк-рок), так й інших (поп-музика з елементами етно-джазу або рок-н-ролу).

Українська естрадна пісня має три базових маркери національного, серед яких українська мова; архетипи та культурні коди, які містяться в текстах пісень; музична мова з українськими елементами в мелодиці, гармонії та аранжуванні. Оновлення української естрадної музики у 1990-х роках відбувалося не лише через стильову переорієнтацію, а й через посилення її національної маркованості. У цей час з'явилося багато виконавців, що віддавали пріоритет українській мові, а тексти їх пісень містили найбільш знакові українські символи, знаки та архетипи. При загальній орієнтації на актуальні західні стилі ці пісенні твори мали в музичній мові елементи, які пов'язували їх з українською національною музичною традицією.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ТА ПРОДЮСЕРСЬКІ АГЕНЦІЇ ЯК ЧИННИКИ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Фестивалі популярної музики та їх значення для оновлення української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття

У розвитку пісенної естради важливу роль грає конкурсно-фестивальний рух. І в часи стабільності, і в період трансформацій мистецькі фестивалі стають формою підсумків здобутків в царині естрадної музики, а конкурси відкривають для слухачів нові імена, нових зірок. Із появою шоу-бізнесу в Україні комерційна складова не оминула конкурсно-фестивальний рух, при цьому його базові функції не зазнали суттєвих змін. Розглянемо діяльність мистецьких фестивалів та конкурсів естрадної музики періоду кінця ХХ – початку ХХІ століття крізь призму стильового оновлення пісенної естради, акцентуючи увагу на підтримці виконавців та гуртів, які відзначалися україноцентричністю у своїй творчості та орієнтувалися на нові музичні стилі.

Фестивальний рух кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні ознаменований посиленням націєтворчо-просвітницької функції. Орієнтація на україномовний контент була притаманна більшості українських фестивалів естрадної музики. Відзначимо й розмаїття такого роду мистецьких акцій, які почали активно виникати у 1990-ті роки. Найбільшої популярності через універсальність набули багатопрофільні фестивалі, що поєднували різні напрями популярної музики. серед яких безумовними лідерами стали «Червона рута» та «Таврійські ігри». Не менш значимими були й фестивалі, які були орієнтовані на один напрям або відгалуження естрадної музики, як, наприклад, рок-фестивалі «Рок-н-рол Таврійський», «Нівроку». «Тарас Бульба», «Рок-Екзистенція» та ін., фестиваль авторської

пісні та співаної поезії «Оберіг» тощо. Усі вони сприяли оновленню ландшафту української естради, в тому числі підтримки різних виконавців, які працювали в актуальних на той час у світі музичних стилях.

Серед фестивалів, що формували нові музичні тренди української естради, безумовним лідером стала **«Червона рута»**. Він був вперше проведений у 1989 році у Чернівцях, але його ідеї і діяльність живили всю українську естраду у період 1990-х років. Її засновниками стали музиканти Тарас Мельник, Анатолій Калениченко, Олег Репецький, а пізніше до них приєднався поет Іван Малкович [11, с. 122]. На відміну від інших фестивалів популярної музики, таких як «Таврійські ігри», він був орієнтований на розвиток україномовного музичного контенту, що було надзвичайно актуальним у 1990-х роках. На «Червоній руті» не можна було побачити світових зірок поп- та рок-музики, з іншого боку, на них не могли виступати російські зірки, які сприймали українських слухачів як частину своєї базової аудиторії.

Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» [219] уперше відбувся в м. Чернівці з 17 по 24 вересня 1989 року. Його значення важко переоцінити, оскільки саме він створив та викристалізував нову концепцію української популярної музики, яка є актуальною донині. За її основу було взято поєднання переосмисленого фольклору, який мав внести розмаїття та оригінальність в українську масову музику, зі здобутками сучасної західної музичної індустрії. Такий підхід, на думку засновників «Червоної рuti», не тільки дав би можливість «подолати провінціалізм і відсталість тогочасної української популярної музики, а й сфокусував творчі пошуки в національній сфері, що спричинило б створення сучасного національного стилю, конкурентоспроможного на міжнародному ринку» [11, с. 124]. Додатковими критеріями для виконавців, які претендували на статус нових облич популярної української музики, мали стати «а) глибинна українська національна визначеність музики й виконання;

б) їх оригінальність, неповторність та самобутність, в) новизна, сучасність та молодіжність» [11, с. 124].

Умовою участі на «Червоній руті» стало виконання пісень українською мовою, а ось у стильовому відношенні не було жодних обмежень. На першому фестивалі було заявлено три номінації: популярна музика, акустична музика (авторська пісня/співана поезія), рок-музика. У подальшому їх перелік було збільшено. Враховуючи широкий суспільний резонанс фестивалю «Червона рута», можемо відзначити, що з усіма завданнями організатори впоралися, і протягом наступних десяти років цей фестиваль дав путівку в життя багатьом українським естрадним виконавцям різних напрямів популярної музики.

Перший фестиваль «Червона рута» пройшов у регіоні, де українська ідентичність не була зруйнована радянською владою. Проте проблема національної ідентифікації була виявлена завдяки аналізу кількості представників фестивалю з різних регіонів. Всього у першій «Червоній руті» взяли участь 116 учасників, але при цьому «79 конкурсантів, або 68% учасників прибули з чотирьох областей. Донецька, Дніпропетровська, Рівненська, Тернопільська, Миколаївська, Черкаська та Волинська області прислали від трьох до дев'яти конкурсантів. Найгірше було представлено Ворошиловградську (тепер Луганську), Кіровоградську, Чернігівську та Полтавську області, від яких було відібрано по одному учаснику від кожної» [11, с. 128–129]. Проте були й винятки. На першій «Червоній руті» у 1989 році в категорії «співці» другу премію отримала харків'янка Марія Бурмака, творчість якої й донині є взірцевою щодо промоції української пісні. Таким чином, регіональний зріз учасників унаочнив проблему відсутності україномовних виконавців у більшості центральних та східних регіонів України. Саме це підштовхнуло організаторів до ідеї зробити фестиваль мандрівним, і проводити його передусім у найбільш зросійщених регіонах.

Підкреслимо особливу місію фестивалю «Червона рута» у промоції україномовного пісенного контенту. Другий фестиваль проходив у 1991 році

у Запоріжжі, але в планах його організаторів було повернення до Чернівців. Однак ідея лагідної українізації суспільства перемогла, і наступні фестивалі проводилися у східних або південних українських регіонах: у 1993 році – в Донецьку, у 1995 – у Сімферополі та Севастополі, у 1997 – в Харкові, у 1999 – в Дніпропетровську. У першому десятилітті «Червона рута» чотири рази проходила в Києві (2001, 2003, 2005, 2007), а на своє двадцятиріччя фестиваль повернувся знов до Чернівців (2009). Однак в 1990-ті роки, коли основним його завданням було ознайомлення мешканців південних та східних регіонів, передусім молоді, з українською культурою у найбільш сприятливий спосіб – через масову та молодіжну музику, «Червона рута» проходила в найбільш зросійщених частинах України. Багато українських виконавців з українських Сходу та Півдня через бажання взяти участь у фестивалі почали виконувати україномовний репертуар. «Червона рута» мала й промоційну функцію: його переможцям організатори надавали можливість гастролей, що давало поштовх для подальшого творчого росту. Проте аналізуючи переможців фестивалів «Червона рута» 1991–1999 років, відзначимо, що вони походили переважно з тих частин України, де українська культура зазнавала менших утисків.

Серед переможців 1989 року (повний перелік переможців можна знайти на офіційному сайті «Червоної рути» [219]) фестивалю назвемо володаря Гран-прі фестивалю – українського барда Василя Жданкіна, представника акустичної музики. Зазначимо, що на першій «Червоній руті» найбільш потужними були музиканти, які представляли напрями та течії, пов'язані зі словом. Серед лауреатів та дипломантів акустичної музики – Едуард Драч, Віктор Морозов, Андрій Панчишин, Марія Бурмака, Леся Горова, Станіслав Щербатих (Тризубий Стас), які зробили внесок у розвиток української естрадної музики. Не менш знаковими для української естради стали рок-виконавці, що репрезентували різні стилі, але з пріоритетністю панк-року. Серед них виділимо Сестричку Віку (Вікторію Врадій), гурти «Кому вниз», «Брати Гадюкіни», «Зимовий сад», «ВВ». Ці дві номінації були

близькими через логоцентризм та соціальну й політичну значимість текстів. Змістовно акустична музика на першій «Червоній руті» була близька до рокового напрямку, але, безумовно, відрізнялася від нього стильовими орієнтирами.

Менш яскраво була представлена поп-музика. Перше місце не було присуджено, серед найбільш відомих лауреатів та дипломантів – Павло Дворський, популярний у 1990-ті роки співак Тарас Курчик, автор пісень «Піду втоплюся» та «Підпільник Кіндрат» Андрій Миколайчук, який через кілька років припинив свою творчу діяльність. Серед найбільш знакових переможців першої «Червоної руті» у поп-музиці став дует сестер Галини й Лесі Тельнюк, який виступає і сьогодні та має широку аудиторію. Зазначимо однак, що й виконавці, що репрезентували поп-музику, тяжіли до логоцентризму у своїй творчості. Це було пов'язано і з вимогами до учасників, і відчуттям змін, що мали скоро трапитися в Україні, а саме проголошення Незалежності, а, отже, свободою у використанні української мови, затребуваність лірико-філософської та соціальної тематики. «Чистий» поп розважального спрямування нових стилів, хоча і був представлений на фестивалі, на той момент не був актуальним, хоча організатори прагнули оновлення і в царині поп-музики. Так, у першій «Червоній руті» брала участь поп-співачка Ірина Білик, але, за її словами, виступ був невдалий через стан здоров'я. Також не взяла участь у фестивалі дуже популярна тоді поп-співачка Руся, яка працювали у стилі євродиско.

Таким чином констатуємо, що фестиваль «Червона рута» задав тренд української пісенної естради наступних років, яка стала україномовною та національно маркованою, відзначалася багатожарновістю та стильовим розмаїттям. Стосовно стильового оновлення поп-музики, то на межі 1980–1990-х років воно відбувалося більш повільно.

Другий фестиваль «Червона рута» проходив у Запоріжжі з 2 по 7 червня 1991 року, тобто ще до дати проголошення Україною Незалежності, і це не могло не вплинути на його конфігурацію. Його конкурсна частина

зберегла ті ж самі номінації, що були на першому фестивалі, смислові акценти не змінилися, адже історичні умови залишалися тими ж самими. Як і на першій «Червоній руті», пісенна творчість відзначена логоцентризмом, тобто пріоритетністю проголошеного слова. В ньому брали участь співці-барди і рок-музиканти, оскільки соціальна та національно-патріотична проблематика були найзатребуванішою. Серед виконавців виділимо гурт «Мертвий півень», який посів перше місце у номінації акустична музика, бо в той час музиканти грали на акустичних інструментах і лише пізніше перейшли на електронні. Також вони в репертуарі мали пісні на поезії як українських класиків – Тараса Шевченка, Максима Рильського, так і сучасних – Олександра Ірванця, Юрія Андруховича, Сергія Жадана, що наближає їх творчість до співаної поезії як відгалуження рок- та поп-музики. У номінації рок-музики лауреатами та дипломантами стали гурти «Табула Раса», «Плач Єремії», «Жаба в дирижаблі», «Вій», які в 1990-ті роки працювали в різних стилях рок-музики – від альтернативи до блюз- та джаз-року.

Поступово формуються й нові параметри поп-музики. Зазначимо однак, що у 1991 році на фестивалі так і не був представлений «чистий» поп, тобто ті стильові пласти, які М. Мозговий називав «новою хвилею». Серед переможців та лауреатів – Жанна Боднарук, В'ячеслав Хурсенко, сестри Тельнюк, Інеса Братущик і Орест Хома, Алла Попова, які зробили потужний внесок в українську естраду. Наголосимо однак, що ці виконавці, за винятком сестер Тельнюк, тяжіють до традиційної естради, яка в ті роки лише почала усвідомлюватися як окремий стильовий напрям, що базувався на осучасненій естрадній пісні радянських часів. Отже, з різних причин оновлення стилів поп-музики на фестивалі «Червона рута» йшло із запізненням, на відміну від рок-музики, хоча на той час були в Україні поп-проекти, що орієнтувалися на нові музичні стилі. Такий стан ми пояснюємо колоніальним статусом України. Поп-музика у СРСР була частиною потужної ідеологічної системи, тому на виконання музики потрібно було мати дозвіл, особливо коли йшлося

про виступи на фестивалях, а використання музичних стилів суворо регламентувалося. Тож поп-музика, на відміну від року, була більш конформістським напрямом. Необхідність лояльності до влади, що виявлялася в орієнтації на «дозволені» музичні стилі, усвідомлювався виконавцями кінця 1980-х – початку 1990-х років, які розпочинали свою діяльність в часи перебудови, коли ідеологічний тиск був ослаблений, але не зник. Тому до проголошення Незалежності України поп-виконавці, щоб не провокувати конфлікти, прагнули не експериментувати, оновлюючи стиль музики відповідно до світових трендів, а орієнтувалися на стильові параметри української пісенної естради 1970–1980-х років.

Картина змінилася на третій «Червоній руті», яка проходила у Донецьку з 2 по 7 червня 1993 року. Спостерігається зменшення ваги акустичної музики та року, натомість кількісно і якісно зростає поп-музика. Серед лауреатів та дипломантів – ціла алея естрадних зірок, які розпочинали свою кар'єру – Ірина Шинкарук, Олександр Пономарьов, гурт «Анна-Марія», солістом якого був Віктор Павлік, Юрко Юрченко (Юрій Нечистяк), гурт «Нічлава блюз» (соліст – Андрій Підлужний), Руслана Лижичко. Усі ці артисти так чи інакше спиралися на здобутки естради минулих десятиліть, однак в їх саунді вже було доволі мало від її звучання, а музиканти намагалися рухатися в дусі часу і орієнтувалися на нові музичні стилі. Найбільш радикальною відмінністю відзначився виступ гурту «Турбо-Техно-Саунд», який посів друге місце в номінації поп-музика. Цей колектив працював у модному в Європі стилі євроденс, і його саунд різко відрізнявся від естради, що базувалася на музиці вокального типу. Цей виступ змусив керівництво фестивалю «Червона рута» розширити конкурсні номінації та зробити ще одну, а саме танцювальну музику. Якщо говорити про новизну, а не про якість саунду гурту «Турбо-Техно-Саунд», що був далеко не досконалим, то, дійсно, це був справжній прорив, який змінив уявлення про українську естраду як пісенну або пісенно-танцювальну. Ще відмітимо й актуальність цього стилю в Європі, а, отже, українська естрада почала

долучатися до актуальних музичних трендів, адаптуючи нові стилі, які вже не заборонялися, як це було в радянські часи, а навпаки – заохочувалися. Тому саме третя «Червона рута», яка проходила вже у незалежній Україні, відзначена справжнім й повноцінним оновленням стильових трендів, задавши вектор її розвитку на наступне десятиліття.

Четверта «Червона рута» проходила з 17 травня по 4 червня 1995 року в Криму – Севастополі та Сімферополі. Виступи виконавців проводилися вже в 4 номінаціях – акустична, популярна, танцювальна та рок-музика. На цьому фестивалі продовжується зменшуватися вага акустичної музики. Цей момент відзначено у виданні П. Картавого, присвяченого авторській пісні: «під час проведення IV Всеукраїнського фестивалю “Червона рута” в Криму, творче змагання бардів уже не викличе великого інтересу ні у музикознавців, ні у слухачів. Більше того, усі переможці, а це були переважно бард-гурти, досить швидко залишать авторську пісню і перейдуть у естрадний жанр» [59, с. 22]. Нагадаємо, що авторська пісня є естрадним жанром, а саме відгалуженням року та поп-музики, і йдеться про стильове оновлення бардівської пісні, посилення його музичного компоненту і подолання логоцентризму, який на середину 1990-х років був менш актуальним для української естрадної музики.

Серед лауреатів та дипломантів в номінації рок-музика – колективи, які у подальшому розвивали цей напрям у 1990-х роках і пізніше. Серед них назвемо гурти «Актус» (з 2001 року – «Гайдамаки»), «Армада», «Мотор’Ролла», «Драглайн» (з 1997 року – «Королівські зайці»). Усі колективи репрезентували різні стилі рок-музики – від хеві-металу до панку і фолку, а також еволюціонували у своїй творчості. Отже, після певного зменшення обертів у номінації рок-музики на третій «Червоній руті», четвертий фестиваль продемонстрував повернення цього напрямку до його основних трендів – максимальне стильове розмаїття відповідно до актуальних тенденцій розвитку сучасної популярної музики.

Найбільш плідною у відкритті нових імен виявилася нова номінація танцювальної музики. Серед лауреатів та дипломантів – ЕЛ Кравчук (Андрій Остапенко), Наталя Могилевська, гурти «Шао Бао», «Формула води», «Вхід у змінному взутті», «Аква віта», «The Вйо», які яскраво представляли українську естраду 1990-х років, а дехто працює й понині. Зазначимо, що ми спостерігаємо смислового розмиття такого явища як танцювальна музика, під якою організатори скоріше розуміли не електронну танцювальну музику, що використовувалася для нічних клубів або різного роду рейвів, а поп-музику танцювального типу, іноді з елементами танцювальної електроніки в аранжуванні. Серед переможців лише гурт «Аква віта» і частково «Формула води» можна віднести до власне танцювальної музики, усі інші виконавці – це типова поп-музика, а саме танцювальні поп-пісні. Безумовно, сьогодні ми можемо трактувати як певного роду помилку організаторів (хоча гурт «Турбо-Техно-Саунд» цілком був вірно віднесений саме до танцювальної музики), однак її можна пояснити різким стильовим оновленням української естрадної пісні у середині 1990-х років. Так, виконавці, які працювали в стилі, наближеному до традиційної естради (саме так можна ідентифікувати тогорічну лауреатку I премії у номінації поп-музика Марину Одольську), визначалися як представники поп-музики, представники оновленої естради – як танцювальної. Саме нетрадиційність у стильовому (і не лише) відношенні, але аж ніяк не танцювальність, дозволили отримати дипломи фестивалю гурту «The Вйо», що працював у стилі реггі, а в 1993 році став лауреатом у номінації рок-музика, при цьому не будучи ані рок-гуртом, ані танцювальним колективом. Гурт «Вхід у змінному взутті» («ВУЗВ») – це один з перших в Україні реп-колективів, який ще з кінця 1989 років працював в цьому напрямі. Оскільки реп не був поширений на офіційній українській сцені, а ритмічна пульсація створювала близький до танцювальної музики саунд, цей колектив віднесли до танцювальної музики. Отже, на четвертій «Червоній руті», тобто лише в середині 1990-х років остаточно увійшли в офіційний музичний простір нові стилі та відгалуження естрадної музики, які суттєво

відрізнялися від класичної естради радянських часів. Саме за принципом новизни, а не танцювальності, вони були виділені в категорію танцювальної музики, але реально не відносилися до неї. Ці класифікаційні помилки були виправлені пізніше, однак на той час уникнути їх було неможливо, бо естрадна музика розвивалася швидше, ніж уявлення про неї як виконавців, так і організаторів мистецьких акцій.

П'ята «Червона рута», що проходила 27 квітня – 11 травня 1997 року в Харкові, в цілому продовжила рух, намічений в попередніх двох фестивалях, і одночасно виявила нові тенденції в розвитку естрадної музики. Найслабкішою виявилася акустична музика, яка втратилася за ці роки свій потенціал (не було присуджено I та II премії і дипломи, учасники отримали лише дві III премії), лауреати та дипломанти в номінації рок-музика також представлені невеликою кількістю гуртів, однак серед них цікаві виконавці – гурти «ДАТ», «Мотор'Ролла», «Фактично самі». Прорив відбувся в номінації поп-музики, де лауреатками стали Катя Chilly та Юлія Лорд, творчість яких аж ніяк не нагадувала традиційну естраду: Катя Chilly поєднувала фолк та електроніку, Юлія Лорд тяжіла до року та альтернативи.

Список лауреати та дипломанти в номінації танцювальна музика, як і в попередній «Червоні руті», також не є представниками денсового напрямку, а виконавцями, що не вкладалися в категорії поп-музики і в традиційному, і в оновленому розумінні. Якщо гурт «Спалахнув шифер» тяжіє до танцювального напрямку, то гурти «Танок на майдані Конго» («ТНМК») та «Тартак» – ні, оскільки відносяться до репкору. Однак не можна не зауважити, що танцювальне начало завдяки ритмічній пульсації характеризує творчість цих колективів. Отже, організатори продовжували під вивіскою танцювальності окремо оцінювати музикантів, які представляються собою «іншу музику», а саме ті її різновиди, які не вкладалися в традиційні напрями естради як поп, рок та джаз, але ще не набули статусу окремого напрямку через доволі короткий час свого розвитку.

Відзначимо ще такий момент. До проведення фестивалю «Червона рута» гурт «Танок на майдані Конго» мав у репертуарі лише одну україномовну пісню. Оскільки за умовами відбору їх мало бути три, і треба було швидко створити ще дві. Їх знаменитий хіт «Зроби мені хіп-хоп», що «розірвав» публіку п'ятої «Червоної рути», був написаний протягом години за дві дні до початку конкурсу. Тож саме завдяки фестивалю гурт «ТНМК», який створив україномовну пісню, що стала хітом, повністю переорієнтувався у своїй творчості, поповнивши когорту україномовних виконавців.

Отже, п'ята «Червона рута» остаточно закріпила і статус української мови як такої, що стала органічною для різних напрямів естрадної музики, її стилів та жанрів, а також про її бурхливий розвиток, який не обмежувався лише стилями, а й новими відгалуженнями. Проте усвідомлення відмінностей між стилями і новими напрямками у цей час лише розпочалося, тому часто виникала плутанина, передусім у номінації танцювальної музики, куди потрапляли музиканти, які до неї мали вельми далеке відношення.

«Червона рута», що проходила 10–15 травня 1999 року у Дніпропетровську (нині Дніпро), відзначилася тим, що було введено нову номінацію – експериментальна музика. Організатори усвідомили, що було помилкою усі нетрадиційні різновиди музики та нові стилі трактувати як танцювальну музику. У номінації поп-музика, як продовження попереднього фестивалю, де премію отримала Катя Chilly, лауреатом стає Росава, яка у своїй творчості орієнтується на фольклор. В цілому рівень фестивалю виявився доволі слабким, бо окрім поп-музики, в жодній з номінацій не було присуджено першої премії, а в акустичній музиці не було лауреатів, лише дипломанти. Також новостворена номінація експериментальної музики на принесла жодного яскравого імені. Різкий обвал можна пояснити фінансовим станом в країні після кризи 1998 року, однак причини були більш глибокими. Фестиваль виконав свою функцію лагідної українізації пострадянського суспільства через промоцію нових україномовних зірок, які репрезентували

нові музичні стилі. Даний висновок підтверджують три наступні фестивалі, що проводилися в Києві – 14–25 червня 2001 року, 26–30 вересня 2003 року, 21–26 червня 2005 року. Серед лауреатів та дипломантів київських фестивалів, що мали продовження своєї естрадної кар’єри, назвемо гурт «Крихітка Цахес» (II премія в номінації рок-музика, III премія в номінації експериментальна музика, 2001), Олена Кучер (Alyosha, Олена Тополя) (II премія в номінації поп-музика, 2003), Надія Дорофєєва (дипломант в номінації поп-музика, 2005).

Пізніше кількість номінацій було розширено, і нині конкурсна програма «Червоної рути» має шість номінацій, які відповідають різним музичним напрямам: український автентичний фольклор, популярна музика, танцювальна музика, акустична музика, експериментальна музика, рок-музика. І хоча фестиваль продовжує свою діяльність, однак статус провідного заходу, що робив українських зірок естради, «Червона рута» втратила на межі XX та XXI століть. Розвиток української естради продовжувався, в тому числі її стильове оновлення, однак фестиваль вже не був лідером в цьому процесі, як у 1990-х роках. Як зазначає журналістка О. Мамченкова, у 2000-х роках “без виходу на телебачення та інших ресурсів для просування артистів, конкурс не міг давати потужного поштовху для розвитку їхніх шоу-бізнесових кар’єр. Тож тепер “Червона рута” радше береже статус культової події минулого» [90].

Коротко підсумуємо значення фестивалю «Червона рута» в період з моменту його організації до середини 2000-х років в контексті стилетворення української естрадної пісні. З 1989 по 1993 роки відбувається етап накопичення стилетворчого потенціалу, де найбільшого розмаїття досягла рок-музика з її відгалуженням авторської пісні/співаної поезії. Певною мірою відставала естрадна музика, яка орієнтувалася на здобутки української естради радянського періоду і лише розпочала стильове оновлення. У 1995–1997 роках відбувається зсув, і пріоритетності набуває поп-музика та інші напрями (хіп-хоп, репкор), які помилково об’єднуються в номінації

танцювальної музики. Неправильна атрибуція засвідчила складність розуміння стильових процесів в естрадній музиці тих років, коли поп-музика активно залучала та адаптувала нові музичні стилі, відходячи від канонів традиційної естради. На цей час припадає активний сплеск стильової адаптації світового досвіду популярної музики. У цей період практично занепадає співана поезія, щодо рок-музики, то він активно розвивається на інших фестивалях, в тому числі спеціалізованих. З 1999 року по 2005 роки, коли процес повної синхронізації української та світової популярної музики завершився, ми констатуємо зменшення ваги фестивалю «Червона рута» як інституції, оскільки вона не використовувала інструменти шоу-бізнесу у своїй діяльності, в тому числі у підтримці та просуванні переможців. Однак є беззаперечним фактом, що саме «Червона рута» відіграла важливу роль у стилетворенні української естради в найскладніший період її розвитку – у 1990-ті роки.

Другий за значенням фестиваль популярної музики – **«Таврійські ігри»** – також зіграв важливу роль у формуванні звукового ландшафту естрадної музики кінця ХХ – початку ХХІ століття. Він проводився щорічно у травні з 1992 по 2008 рік у м. Нова Каховка Херсонської області (у 2007 році його було проведено у Києві), а потім припинив свою діяльність, оскільки, на думку його засновника Миколи Баргаєва, він свою історичну місію виконав.

Фестиваль розпочинався як пострадянський проєкт, де домінували російські артисти, а гостями були світові зірки. Проте з часом концепція фестивалю змінювалася, і на сцені стали активно виступати українські поп- та рок-зірки. Серед важливих аспектів функціонування фестивалю – трансляція концертів на телебаченні, що розширювало його аудиторію. Також «Таврійські ігри» відразу орієнтувалися на шоу-бізнес, чим відрізнялися від «Червоної руті», хоча сам фестиваль задумувався як благодійний (вхід на нього, наприклад, був безкоштовний), а гроші на нього виділяв засновник Микола Баграєв та спонсори, яких він залучав. «Таврійські

ігри» не мали конкурсної програми, його метою було ознайомлення слухачів з найпопулярнішими виконавцями та стилями, що були у світі. Однак дух змагання на фестивалі все ж таки був, оскільки на ньому вручали національну музичну премію «Золота жар-птиця». Враховуючи широку аудиторію та телевізійний формат, на «Таврійських іграх» були представлені найбільш мейнстрімні напрями естрадної музики – поп-музика, рок та сучасна танцювальна музика.

Як вже було сказано, на перших фестивалях переважали західні зірки та російські виконавці. Однак на нього від самого початку запрошувалися українські артисти з україномовними композиціями. Так, на фестивалях у 1992–1995 роках на сцені виступили Олександр Пономарьов з піснею «Зіронька» та Ірина Білик з композицією «Ти мій». Далі на сцені «Таврійських ігор» українських виконавців ставало все більше. У 1996 році виступали як артисти з україномовними композиціями («Птахи» гурту «Скрябін», «Врятуй мене» Каріни Плай, «Вона підійшла до вікна» гурту «Океан Ельзи», «Врятуй мене» Каріни Плай, «Я знаю» Євгенії Власової та ін.) та піснями російською мовою («Девчонка» Наталії Могилевської, «Белый кадиллак» Олександра Пономарьова та ін.). У 1997 році виступило багато українських виконавців зі своїми хітами, серед яких були й російськомовні пісні («Ла-ла-ла» Наталії Могилевської, «Я сошёл с ума» гурту «Табула раса» та ін.), але більшість пісенних композицій виконувалися українською мовою («Весна» гурту «ВВ», «Світанок» Руслани, «Я йду» Юрка Юрченка, «Русалки in da House» Каті Chilly, «Шикидим» Віктора Павліка та ін.). Серед класиків української естради виступив Тарас Петриненко з його геніальною піснею «Україна».

На фестивалі 1998 року серед представників традиційної естради виступила Надія Шестак з піснею «Я починаю все з початку». Українську програму представляли найпопулярніші українські співаки та гурти: Олександр Пономарьов з піснею «Зіронька», Ірина Білик з композицією «А я пливу», гурти «Скрябін» («Танець пінгвіна») та «ВВ» («Любов») та ін., в

тому числі російськомовні виконавці – гурти «Green Grey» («Депрессивный листопад»), «Cool Before» («Бенгальские бабушки») та ін. Безумовним відкриттям «Таврійських ігор» став гурт «Океан Ельзи» з піснею «Там, де нас нема». Попри те, що «Океан Ельзи» виступав на ньому й раніше, про що ми писали вище, однак популярність він отримав саме з цієї композицією і з цього стартового майданчика.

В наступні роки на сцені «Таврійських ігор» виступали найвідоміші українські артисти з піснями, які були популярними в той рік. Для промоції артистів у 1990-х роках і пізніше випускали касету й диск з піснями творами українських виконавців, що давало можливість популяризувати їх творчі здобутки. Аналіз змісту цих видань показав, що доля україномовних композицій була більшою, ніж російськомовних, що дозволяє говорити і про «Таврійські ігри» як інструмент лагідної українізації українського суспільства, хоча в інший спосіб, ніж це робила «Червона рута».

Ми вже відзначали, що на фестивалі були представлені мейнстрімні напрями естрадної музики – поп та рок. Сама ж концепція «Таврійських ігор» була близька до концертів звітів на кшталт радянської «Пісні року», але без ідеологічного компоненту. Безумовними перевагами фестивалю в стилетворенні української естрадної пісні 1990-х – початку 2000-х років стало виступи на одному музичному просторі українських та світових зірок, і не лише тих, чия популярність вже була в минулому, а саме актуальних виконавців. Цей чинник стимулював українських артистів слідувати трендам сучасної музики та оновлювати свій саунд.

Аналізуючи музику українських виконавців з 1996 року до середини 2000-х років ми спостерігаємо актуальність їх музичної мови та стильове розмаїття. Іноді джерелом оновлення ставали кавер-версії світових хітів, як от «Шикидим» Віктора Павліка, хоча в цілому українські виконавці віддавали перевагу оригінальному репертуару. Якщо говорити про рок-виконавців, що виступали на фестивалі, то їх стильові орієнтири відзначалися розмаїттям, однак в межах мейнстрімних напрямів (фолк, поп-

рок, альтернатива). Цілком органічним виглядає формування на фестивалі у другій половині 1990-х років такого потужного у 2000-х роках напряму як поп-рок (про значення 2000-х років для розвитку українського поп-року розкрито в роботі В. Овсяннікова [112]), а тому не дивує старт популярності гурту «Океан Ельзи» саме зі сцени «Таврійських ігор». Якщо говорити про поп-музику, то переважна кількість виконавців є представниками «нової хвилі» української естради, які оновили свій саунд відповідно до сучасних трендів. Серед пісень українських артистів переважали танцювальні хіти, хоча нерідкими були й ліричні композиції. Їх аранжування та саунд засвідчили, що українські виконавці створювали музику, орієнтуючись на загальносвітові тенденції без часового відставання, яке було в радянські часи.

Отже, значення фестивалю «Таврійські ігри» для стилетворення української естрадної пісні є не менш вагомим, ніж «Червоної рути». Взявши за основу іншу модель, а саме міжнародний фестиваль з телевізійною трансляцією, вони могли швидше просувати нову українську музику, формуючи новий звуковий ландшафт українського культурного простору. Серед переваг такого формату – швидкість донесення нових композицій до слухача, можливість співставлення актуальних стилів світової музики з доробком українських артистів, орієнтація на хіти, якісний відбір учасників. Серед негативних моментів – просування російськомовного контенту, звуження палітри напрямів (меншою мірою був представлений фолк, хіп-хоп тощо), і, відповідно, стилів, що було пов'язано з часом і специфікою фестивалю, які був розрахований на широку публіку. Щодо першого моменту, то ми спостерігаємо в його розвитку еволюцію, а саме зростання україномовного контенту. Зібрання хітових композицій українських учасників дозволила створити цілісну картину популярної музики 1990-х років, і її аналіз показав, що українська естрада, попри складі часи, успішно пройшла етап адаптації музичних стилів і вийшла на світовий рівень, що засвідчила перша перемога України на Євробаченні у 2004 році.

Окрім фестивалів, які об'єднували різні напрями музики, в 1990-х роках відбувалися й спеціалізовані музичні форуми. Серед них вагоме місце посіли фестивалі рок-музики.

Перший на теренах України рок-фестиваль, що мав назву «Рок-Серпень», було проведено у серпні 1986 року у м. Нова Каховка Херсонської області. Нагадаємо, що на той час це було незвично і сміливо, оскільки в СРСР зовсім недавно, а саме у 1983–1985 роках, пройшла потужна антирокова кампанія. У 1990 році назву фестивалю було змінено на «Рок-н-рол Таврійський». Оскільки 1991 року його було проведено 30–31 серпня, часто цей мистецький форум називають першим рок-фестивалем незалежної України. Через протидію місцевої влади фестиваль у 1995 році припинив свою діяльність. Пізніше фестивалі було проведено двічі у Херсоні (2005, 2006) та Новій Каховці (2011, 2012), але набути колишнього значення цей мистецький форум вже не зміг. Проте варто відмітити, що він інспірував появу такого потужного фестивалю популярної музики як «Таврійські ігри», перший з яких було проведено у партнерстві з «Рок-н-ролом Таврійським» у 1992 році [91].

Фестиваль «Рок-н-рол Таврійський», на нашу думку, в історії українського року відіграє роль своєрідного містка між радянським та українським роком, оскільки переважна кількість гуртів з України, що виступали на фестивалі протягом його існування, були російськомовними, що пояснюється і часом, і місцем проведення. Тому його значення є важливим для розвитку рок-музики в Україні як напрямку, що має яскраво виражену соціальну спрямованість, але дещо меншим, якщо говорити про розвиток національно орієнтованого українського рока.

Першим національно орієнтованим спеціалізованим рок-фестивалем в Україні став «Нівроку». Хоча офіційно його було започатковано у Тернополі у червні 1992 року, вже після проголошення Україною Незалежності, свого роду його генеральною репетицією став виступ учасників Тернопільського рок-клубу на сцені Палацу культури «Ватра», який відбувся 7 травня

1991 року. Цю дату його члени нині вважають днем народження фестивалю. Мистецький форум проводився щорічно (з перервами) до 2008 року. Завдяки принциповій некомерційності, відсутності конкурсної основи, орієнтації на актуальні стилі музики та підтримку україномовних виконавців фестиваль «Нівроку» сприяв розвитку рок-музики, що формувала, передусім для молоді, україноцентричний культурний простір. Якщо говорити про стильові відгалуження рок-музики, репрезентовані учасниками на його сцені, то на ньому виступають представники усіх мейнстрімних стилів («Плач Єремії», «От Вінта!», «Мотор'ролла», «Мертвий Півень», «Океан Ельзи», «Фактично Самі» та ін.), а також колективи, які не відносяться до рокового напрямку (репкорові гурти «Танок на Майдані Конго», «Тартак»). Спостерігаючи зменшення ваги рок-колективів на фестивалях, де були різні напрями естрадної музики, бачимо, що рок-музика у 1990-х роках активно розвивалася у всіх стильових напрямках, однак найбільш цьому сприяли спеціалізовані фестивалі рок-музики.

Рок-фестиваль «Тарас Бульба» уперше було проведено на вихідні дні після 12 липня 1991 року в м. Дубно Рівненської області. Отже, він лише на два місяці молодший фестивалю «Нівроку», якщо вважати датою народження останнього концерт колективів Тернопільського рок-клубу, що відбувся 7 травня 1991 року. Фестиваль «Тарас Бульба» спочатку мав міжнародний статус, але пізніше переорієнтувався на україномовний рок. Цей мистецький форум, що існує й донині, мав перерви в своїй історії: фестиваль проводився у 1991–1994, 2002–2013, 2017–2021 роки. Як і фестиваль «Нівроку», «Тарас Бульба» підтримував розвиток україномовного року, який у 1990-ті роки активно та плідно розвивався.

Варто відмітити, що як спеціалізований фестиваль рок-музики він підтримував його різні відгалуження. Серед переможців конкурсу – рок-гурти «Жаба в дирижаблі» (1992), «Нічлава Блюз» (1993), «Драглайн» (1994), а також багато різних виконавців, зокрема Марія Бурмака (1993), що репрезентували широкий спектр музичних стилів – від металу до акустичної

музики. Однак серед переможців назвемо і артистів, що є представниками поп-музики – Жанна Боднарук (1993), Лері Вінн (1994), Каріна Плай (1994), гурт «Анна-Марія» (1994). Ймовірно, при малій кількості фестивалів на початку 1990-х років та відсутності розвиненого музичного телебачення українські виконавці намагалися брати участь в якомога більшій кількості фестивалів та конкурсів для промоції своєї творчості.

Київський фестиваль «Рок-Екзистенція», який було започатковано 1995 року, проіснував до 2005 року. Він мав некомерційний характер і підтримував рок-колективи, які на високому професійному рівні грали оригінальну, цікаву та національно орієнтовану музику. На фестивалі у другій половині 1990-х – початку 2000-х років представлено різні рок-гурти практично усіх актуальних стильових напрямів. Серед учасників фестивалю – «ВВ», «Плач Єремії», «Брати блюзу», «Вій», «Фактично самі», «Актус», «Океан Ельзи», «Кому вниз», «Мертвий півень», «Крихітка Цахес», «DAT» та багато інших. Не можна не сказати про соціальну та політичну значущість цього проєкту: у 2004 році учасники фестивалю виступали у Києві на сцені Майдану Незалежності, у такий спосіб виявивши свою підтримку учасникам Помаранчевої революції.

Серед рок-фестивалів більш «вузької» спрямованості назвемо як приклад вінницький «Terroraiser Fest», який проводиться серед гуртів, які виконують важкий рок. Фестиваль започатковано 1994 року, у 1997–2000 роках він припинив свою діяльність, 2001 року мистецький форум відновив свою роботу, яка тривала до 2014 року. І хоча важкий рок в Україні не користується широкою популярністю, а їх виконавці беруть участь переважно у спеціалізованих рок-фестивалях широкої та вузької спрямованості, для розвитку українського року важливо, щоб у фестивальному просторі був представлений весь його стильовий спектр.

Згадаємо ще один рок-фестиваль – «PROSTO ROCK», який проводився у 1997, 1999–2002 роках у Києві та 2012 року в Одесі. Попри цікаві концертні програми та участь в них у 2012 році всесвітньовідомих гуртів «Linkin Park»

та «Garbage» як хедлайнерів, в історичній перспективі він був приречений на провал, оскільки за основу організатори взяли російську модель (фестиваль «Максидром» від радіостанції «Максимум») та запрошували для участі популярні російські рок-гурти. Причиною перерви роботи фестивалю спочатку став російський дефолт 1998 року, а продовження співпраці українських та російських рокерів стало неможливим після 2014 року. Однак це лише зовнішні причини, бо сама модель «єдиного (пост)радянського культурного простору», яку намагалися відродити такі імпрези, була безнадійно застарілою і не відповідала історичним реаліям кінця другого тисячоліття.

Завдяки спеціалізованим рок-фестивалю «Нівроку», «Тарас Бульба», а також фестивалю популярної музики «Червона рута» та ін., де рок-музика була частиною фестивально-конкурсної програми, йшло формування українського року, який остаточно відділився від російсько-радянського і орієнтувався, а пізніше став частиною світового рок-мистецтва. Якщо говорити про стильові процеси, то саме на спеціалізованих рок-фестивалю був представлений його повний спектр – від металу та акустики до фолку і поп-року. Рок-фестивалі кінця ХХ – початку ХХІ століття стали лабораторією для формування широкого стильового спектру рок-музики.

Не можна не згадати фестивалі авторської пісні, які є важливими щодо розуміння генези та еволюції цього відгалуження популярної музики. Нагадаємо, що пік розвитку авторської пісні та співаної поезії припадає на кінець 1980-х років – першу половину 1990-х років, після чого йде різкий спад інтересу до нього. Це було пов'язано з націєтворчими процесами та антирадянською спрямованістю діяльності українських співців-бардів, які говорили про актуальні для українського суспільства теми і у творчості віддавала перевагу слову, а не музиці (логоцентризм).

Серед найбільш потужних мистецьких акцій назвемо фестиваль співаної поезії та авторської пісні «Оберіг», який було започатковано 1989 року в Луцьку. Цей мистецький форум мав важливе значення для

відродження національної пам'яті України та духовності пострадянського суспільства. «Оберіг» проводився щорічно з 1989 по 1994 рік, а після більш ніж двадцятирічної перерви відродився (2017–2020 роки). У першому фестивалі взяли участь 30 учасників з Івано-Франківська, Львова, Одеси, Рівного, Тернополя, у другому їх кількість збільшилася до 100, у третьому заявки надіслали близько 200 учасників, що дало підстави створити відбіркові прослуховування [80, с. 330–331]. Як зазначає О. Лапчук, другий фестиваль, що проводився 1990 року, стає міжнародним, адже в ньому взяли участь виконавці з Німеччини, Югославії, ЧСФР, а 1991 року було запроваджено його телевізійний формат (він отримав назву «Всеукраїнський телевізійний фестиваль співаної поезії та авторської пісні») [83, с. 90]. Учасник фестивалю Едуард Драч у своїх спогадах зазначає, що «перший “Оберіг” став дійсно фестивалем-провісником змін і очищення, фестивалем-предтечею інших фестивалів (в тому числі і першої “Червоної рути” в Чернівцях у вересні 1989 року)» [59, с. 18].

Попри важливе націєтворче значення фестивалю та залучення телевізійного формату, 1994 рік став для нього останнім. Причиною була трансформація концепції фестивалю у напрямі наближення до елітарної музики. Риси елітарної імпрези авангардної спрямованості надав фестивалю арт-проект «Лабіринт» волинського художника М. Кумановського, демонстрація в записі ораторії М. Кузана «Неофіти» на шевченкові тексти, виконання двох сонат В. Сильвестрова. В контекст цього нагадаємо, що авторська пісня як акустична музика з тенденцією до логоцентризму була на межі популярної музики, як некомерційне відгалуження рок та поп-музики. Специфіка такого роду творчості дозволила їй трансформуватися ще в один бік, а саме наблизитися до академічного авангарду, передусім через співіснування з ним в одному фестивальному просторі. Однак в силу специфіки акустичної пісенної творчості вона лише у певні моменти може перетинатися з авангардом, на рівні смислів текстів, але не музики, а тому такого роду експерименти можуть бути лише як одиничні акції. Враховуючи

цей факт, а також неактуальність «чистої» акустичної пісні у середині 1990-х років (можливо, організатори це відчували і вирішили спрямувати фестиваль в русло елітарної музики), зазначимо, що припинення діяльності «Оберегу» було пов'язано з неактуальністю співаної поезії для широких верств населення в цей період.

Спробу відродження фестивалі співаної поезії здійснили організатори фестивалю авторської пісні та співаної поезії «Срібна Підкова», що була започаткована у Львові у 1995 році на основі однойменного мистецького центру та львівського Товариства автентичної музики. Цей фестиваль спочатку проводився щорічно як фінальний конкурс його учасників, пізніше почали проводитися відбіркові тури в різних містах України. Виступи учасників фестивалю пізніше були випущені на касетах та компакт-дисках. Проте формат фестивалю передбачав не лише акустичну музику, а й рок-виконавців, адже їх музика багато в чому можна назвати авторською піснею. Так, у фестивалі брали участь не лише тоді акустичні рокери «Мертвий півень», а й, наприклад, класичні рокери – гурт «Драглайн».

Завершуючи огляд діяльності фестивалів підсумуємо, що вони відігравали важливу роль у промоції української пісні у всьому її розмаїтті, і тому сприяли стилетворенню української естради та її розвитку в синергії зі світовою популярною музикою.

2.2. Діяльність продюсерських агенцій у контексті розвитку української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття

Сьогодні важко уявити естрадних виконавців, які б не мали продюсерів, що займаються стратегічним плануванням їх творчості. Продюсування – серцевина музичного шоу-бізнесу, і успішність того чи іншого проєкту залежить значною мірою від продюсера, який його розвиває. Зародження інституції продюсування розпочалося після отримання Україною Незалежності, коли відбувався перехід від радянської моделі функціонування

естради до західної. Безумовно, спочатку продюсування носило стихійний характер і було скоріше любительським, ніж професійним, однак саме в 1990-ті роки формуються підвалини українського шоу-бізнесу та інституції продюсування.

Продюсер у шоу-бізнесі є людиною, що займається творчою стратегією розвитку музичного проєкту з позиції його виведення на найвищі щаблі популярності та монетизації його творчості. Проте продюсування передбачає не лише комерційну складову музичного продукту, а й інші, зокрема комунікативну, ідеологічну, ідентифікаційну, просвітницьку, виховну та ін., особливо коли йдеться про некомерційні музичні напрями. Але навіть суто комерційні проєкти повинні враховувати культурну відповідність своєї творчості, інакше навіть ретельно економічно прорахована комерційна модель може дати збій.

Естрадна музика 1990-х років у своєму розвитку мала враховувати два аспекти – національно-орієнтований та комерційний. Перший передбачав активний розвиток україномовної естрадної пісні, другий – комерціалізацію естради, яка розпочалася ще у 1980-х роках, у часи радянської перебудови. Зазначимо, що далеко не всі артисти і продюсери усвідомили значення першого аспекту, і в 1990-х роках в Україні виникає багато російськомовних поп-проєктів, які намагалися копіювати популярних у ці роки російських артистів. Однак у таких випадках поставав не лише вторинний, а двічі вторинний продукт, оскільки російські проєкти також не були оригінальними по відношенню до світових, хоча з точки зору комерції вони були вельми успішними, оскільки орієнтувалися на актуальні музичні стилі 1990-х років. Стильового оновлення зазнала й україномовна естрадна пісня, яка розвивалася паралельно з російськомовною, але була національно маркованою. Проте для розвитку української естради важливим було розвивати україномовний контент, а тому ми зосередимося на діяльності найбільш національно орієнтованої продюсерської агенції 1990-х років – «Території А».

Значення «Території А» для розвитку української естради важко переоцінити, оскільки саме завдяки їй україномовна естрадна пісня у 1990-х роках активно розвивалася, поступово заповнюючи музичний простір України новим, актуальним, сучасним, передусім у стильовому відношенні, музичним продуктом. Продюсерським центром «Територія А» стала у 1996 році, а до того у 1995 році на каналі ICTV почав виходити щоденний хіт-парад кліпів українських виконавців, який миттєво отримав всеукраїнську популярність, а кількість місць постійно збільшувалася – з 5 до 10, а пізніше до 20. Наприкінці 1990-х років до щоденного формату додався щотижневий (40 позицій) та щосезонний (100 позицій). Відзначимо й той факт, що цей хіт-парад став підвалинами українського музичного телебачення, запровадивши в Україні апробовані у всьому світі форми.

Варто наголосити на важливій соціокультурній функції «Територія А» – націєтворчо-просвітницькій, оскільки завдяки україномовному контенту йшла лагідна українізація суспільства, передусім молоді. Для цього співзасновники хіт-параду – Анжеліка Рудницька та Олександр Бригинець – не лише підтримували українських артистів, а стимулювали їх писати пісні українською мовою. Так, наприклад, усі учасники хіт-параду мали чекати своєї черги, однак україномовні пісні потрапляли на екран позачергово. На жаль, хіт-парад «Територія А» на каналі ICTV існував усього п'ять років – з 1995 по 2000 рік. У 2005 році було здійснено спробу його відновлення на Першому національному каналі, але повноцінного повернення так і не відбулося, оскільки на той момент в Україні вже було доволі розвинене українське музичне телебачення з україномовним контентом.

У 1996 році було засновано продюсерську агенцію «Територія А», що стала логічним продовженням телевізійного проєкту у промоції нової української естрадної музики. Продюсерська агенція пропонувала артистам, що брали участь у хіт-параді, контракти, які давали молодим виконавцям путівку на велику сцену. При цьому вони не мали жодних обмежень щодо

музичного стилю, завдяки чому українська естрада 1990-х років відзначалася надзвичайним стильовим розмаїттям.

Розглянемо напрями естрадної музики та стильові орієнтири артистів, творчість яких була представлена у хіт-параді «Територія А». Серед рок-виконавців відзначимо гурти «Актус», «Брати Гадюкіни», «Друга ріка», «Океан Ельзи», «Табула Раса», «Green Grey», Сестричку Віку (Вікторію Врадій), які репрезентують різні напрями рок-музики – від інді-рока і панку до поп-року.

Хіт-парад «Територія А» в цілому віддавав перевагу мейнстрімним напрямкам рок-музики, однак іноді в них потрапляли твори, які були чистим андеграундом. У хіт-параді, наприклад, були представлені дві композиції гурту «Актус», що більш відомий українському слухачеві під назвою «Гайдамаки», з якою виступав з 2001 року. Обидві пісні – «Стежка» [6] і «Ла» [5] – є зразками експериментального року. Перша композиція є доволі тривалою за часом звучання (5 хвилин), що в цілому нехарактерно для композицій телевізійних хіт-парадів, і поєднує елементи металу та мелодекламації, яка була широко популярна на початку ХХ століття і стала однією з ознак музичного модернізму. Поєднання різноманітних елементів відбилася на музичній формі твору, яка була доволі далека від класичних канонів пісні-шлягеру. Відеоролик на цю пісню важко назвати повноцінним кліпом, бо вона показує лише фігури музикантів, що виринають з повної темряви, що апелює до готичного року, хоча в музиці більш виразними саме «металевий» саунд при загальному «сутінковому» звучанні.

Композиція «Ла» багато в чому близька до попередньої і за часом тривалості, і орієнтацією на «металево» звучання, і використанням елементів мелодекламації, і нетрадиційною музичною формою. Однак значно більш виразним є відеоряд, який збагачений кадрами, що мають антитоталітарну спрямованість, а музика збагачена елементами фолку, мотиви якого з'являються в середині композиції, змінюючи «сутінкове» звучання музики пісні, яка багато в чому близька до попередньої. Зазначимо, що в 2001 році

фолкова лінія в творчості музикантів перемагає, і тоді гурт з оновленою назвою стає одним з лідерів українського року, визначаючи свій стиль як козак-рок, що поєднує елементи українського фольклору та елементів ска і реггі. Появу такої «неформатної» музики у хіт-параді «Територія А» можна лише вітати, бо мейнстрімні напрями року рідко потрапляють на телебачення, хіба що на спеціалізовані музичні канали. Підтримка гурту «Актус» в експериментах через промоцію його творчості позитивно вплинула на розвиток українського року через надання широкій аудиторії можливості для ознайомлення з експериментальною музикою.

Однак кількісно переважали в хіт-параді «Територія А» мейнстрімні, а, отже, більш комерційні напрями рок-музики, серед яких був поп-рок. Одним з популярних представників поп-року в Україні є гурт «Друга ріка». І хоча ми стиль цього колективу визначаємо як поп-рок, він може окреслюватися більш детально, враховуючи орієнтацію на британський гурт «Dereche Mode», який поєднував елементи електро-року, альтернативи та синті-попу. Стилiстика «Dereche Mode» достатньо яскраво відчувається у творчості «Другої ріки», і в цьому контексті ми можемо говорити про взаємодію на рівні індивідуальних стилів. У хіт-параді «Територія А» була одна з найвідоміших композицій «Другої ріки» – пісня «Впусти мене» [39], яка написана відповідно до канонів класичної шлягерної композиції.

Таким чином ми відзначаємо, що хіт-парад «Територія А» давав можливість взяти участь представниками рок-музики різних напрямів, в тому числі експериментальних та альтернативних. Але оскільки за композиції та їх місце голосував глядач, частіше потрапляли до нього композиції «поміркованих» стилів, які мали більш комерційну спрямованість.

Окрім рок-музики в її стильових відгалуженнях, у хіт-параді «Територія А» брали участь колективи, що поєднували рок з хіп-хопом. Це відгалуження, що виникло на стику напряму рок-музики та хіп-хопу як альтернативної течії естрадної музики, отримало назву репкор. Серед українських гуртів, що розвивали український репкор – «Тартак» та «Танок

на майдані Конго» («ТНМК»). Завдяки підтримці хіт-параду «Територія А» обидва гурти з новим для української музики відгалуженням стали популярними, розширюючи її горизонти.

Для прикладу наведемо пісню гурту «Гартак» «О-ля-ля» [196], що демонструвалася на телебаченні в рамках хіт-параду «Територія А». Звернімо увагу на той момент, що в Україні репкор та його представники «Гартак» та «Танок на майдані Конго», як правило, іронічно змальовували навколишню дійсність. І хоча іронією їхня творчість не обмежується, найбільш відомі хіти цих колективів мають той чи інший іронічний підтекст. На нашу думку, репкор у другій половині 1990-х років перебрав на себе соціально-критичну функцію рок-музики та авторської пісні як її відгалуження, де важливу роль відігравав соціально значимий текст, та одягнули її в сучасні музичні шати. Не виключенням стала пісня «О-ля-ля», тема якої є актуальною для української музики 1990-х років. Її зміст – іронічна рецепція буття українців у перші роки Незалежності України, зокрема нові реалії («То було село, а тепер – ферма в мене», «Їм кашу та батон, наспівую мотив, далі пальто продам, амбари зажену», «Трава є – то кайф, а нема – торба»). Однак центральним смисловим мотивом в тексті пісні є журба, що є архетиповим для українців («О-ля-ля! Жує мене журба»), він проходить як лейтмотив протягом усієї пісні. Втім, образ-символ журби відповідно до іронічного тексту пісні не можна приймати прямо, це свого роду іронічна алюзія на відповідну в українській музиці тематику. Іронія виявляється як в тексті, де поєднано аж ніяк не журливий вигук «О-ля-ля!» з виголошенням тези «Жує мене журба», так і сама музика, яка має яскравий ритмічний біт з невпинним рухом, який різко зупиняється лише наприкінці пісні, відсутність вокальної лінії (що притаманно репкору), яка характерна для ліричних пісень журливого характеру. Щодо музичної сторони композиції, то відзначимо характерне для репкору електронне звучання куплетів, гітарні рифи, що з'являються у приспіві, які підсумовують попередній зміст пісні не лише змістовно, а й музично.

Завдяки новому звучанню важливий для української музики соціальний напрям був у тренді, і важливу роль в цьому відігравав хіт-парад «Територія А», куди потрапляла музика різних стилів, напрямів та відгалужень. Оскільки українське музичне телебачення в цей час лише почало розвиватися, для оновлення звукового ландшафту такого роду промоція була неоціненною, і актуальне відгалуження рок-музики у поєднанні з репом (репкор) міцно увійшло до українського музичного простору.

Проте найбільша кількість музикантів у хіт-параді «Територія А» були виконавцями поп-музики. До представників «чистої» поп-музики можна віднести Ірину Білик, Юрка Юрченка, Ольгу Юнакову, Оксану Хожай, Наталю Могилевську, гурти «Іграшки», «Чотири королі» та багатьох інших. Відзначимо, що їхня музика, окреслена як «поп», є вельми різноманітною, оскільки ці виконавці у своїй творчості орієнтувалися на усе розмаїття актуальних музичних стилів. В аналітичній частині роботи буде проаналізовано творчість кількох виконавців з позицій окреслення їх індивідуального стилю, тому тут зосередимося на тих артистах, музика яких була в тренді 1990-х років, але вже у 2000-х роках вони припинили свою концертну діяльність.

Ми оминаємо й російськомовні проекти, яких було багато і які також будували ландшафт української музики кінця ХХ – початку ХХІ століття (гурти «Іграшки», «Чотири королі», Ірина Сказіна, Оксана Хожай, Лері Вінн та ін.). «Територія А» просувала і ці проекти, однак, як вже було сказано, віддавала увагу україномовним виконавцям.

«Територія А» як агенція продюсувала співачку Ольгу Юнакову, яка була надзвичайно популярною у другій половині 1990-х років. Завдяки продюсуванню її кліпи з'являлися часто в однойменному хіт-параді. Якщо пригадати біографію співачки, то вона є львів'янкою, з дитинства брала участь у фестивалях, а професійну кар'єру розпочала у складі гурту «Пліч-о-пліч», ставши лауреатом фестивалю «Червона рута» у 1991 році. Проте популярність співачки пов'язана з «Територією А», яка дала їй впізнаваність

для українського слухача. Продюсери окреслили напрям творчості співачки – танцювальний поп, який вони активно просували, що дало свою плюси (популярність завдяки активній промоції), так і мінуси (співачка з хорошим голосом була обмеженою у творчості танцювальною поп-музикою).

У хіт-параді «Територія А» були кілька кліпів виконавиці, що дає можливість більш повно проаналізувати стильові орієнтири її музики. Пісня «Сьогодні» [122] є типовою композицією, що можна віднести до денс-попу, тобто пісні, що орієнтується на напрям танцювальної музики і одночасно має риси поп-музики з орієнтацію на шлягерну структуру. Від «чистої» поп-музики ця композиція відрізняється більшим акцентом на ритміці, а її тематика – класична пісня про кохання. Інша композиція – «Тель Авів» [123] – також є танцювальною, однак у більш поміркованому темпі. Пісня є ліричною композицією про кохання, однак має й іронічну спрямованість і навіть патріотичні елементи. Відповідно до назви та тематики в інструментальних епізодах є елементи близькосхідної музики.

Безсумнівно, у творчості Ольги Юнакової виділяється епатажна композиція «Королева ночі» [121], яка чи не вперше звернулася до теми еротики в українській естрадній музиці в тому зрізі, в якому вона оминалася в офіційній естраді. Тематика пісні та образ співачки у кліпі натякає на рід діяльності головної героїні, при цьому він позбавлений вульгарності і акцентує увагу на естетичній складовій. Відзначимо неklasичну зовнішність співачки в контексті еротичного напрямку, що говорить про те, що створений нею образ треба сприймати з певною долею іронічності. Цю пісню також можна характеризувати і як танцювальну, вона має чіткий біт, однак йде у доволі повільному темпі, що типово для музики еротичного спрямування, яка на той час була поширена у світі. Еротична тема, яку старанно обходили у СРСР і у 1990-х роках в Україні, завдяки продюсерській агенції «Територія А» та Ользі Юнаковій була піднята в українському культурному просторі. Відзначимо, що її з карколомним успіхом було продовжено у проєкті «ВІА Гра», який було створено у 2000 році на альтернативному

каналі «BIZ-TV» продюсером Дмитром Костюком та композитором Костянтином Меладзе. Цей класичний поп-проект з еротичним ухилом в іміджі, але з типовою поп-тематикою, був російськомовним і орієнтувався передусім на російську публіку, що було пов'язано з особливостями розвитку української естради в 2000-х роках. Між гуртом «ВІА Гра» та Ольгою Юнаковою немає нічого спільного, окрім цієї роботи. Однак не варто забувати, що відвертість самовираження в еротичній сфері в українській естраді скоріше була винятком, ніж правилом (в 2000-і роки усе змінилося), а тому першість у звертанні до цієї теми була аж ніяк не за російськомовною «ВІА Грою», а україномовною Ольгою Юнаковою.

Не можна обійти творчість Марини Одольської з Кам'янця-Подільського, яка була однією з найпопулярніших співачок другої половини 1990-х років в Україні. Її кар'єра розпочалася з отримання статусу лауреата «Червоної рути» у 1995 році. Співачка співпрацювала з «Територією А» з 1997 по 2000 роки, але потім самостійно розірвала контракт з агенцією. Зазначимо, що ця співпраця була плідною, адже співачка змогла розкрити свою багатогранність як виконавиці, створивши та презентувавши ряд робіт, які у стильовому відношенні відрізняються розмаїттям, а тому дають більше можливості для презентації власного творчого Я. Пісня «Твій літак» [96] – танцювальний поп-шлягер, написаний в актуальній стилістиці 1990-х років. Особливо звертає увагу інструментальна складова пісні, яка за атмосферністю звучання, деякими мелодичними ходами й тембром нагадує популярну композицію Роберта Майлза (Robert Miles) «Children», написану в 1996 році. Іншою за характером є пісня «Біль» [94], яка частково орієнтується на індивідуальний стиль інших законодавців моди 1990-х років – гурт «Dereche Mode», творчість якого ми згадували в контексті доробку гурту «Друга ріка». Нагадаємо, що в Україні багато музикантів працювали у стилі «Dereche Mode», звучання якого мало певний депресивний відтінок за рахунок пріоритетності повільних темпів та нетипових гармонічних послідовностей. Пісня «Біль» лише частково використовує прийоми,

апробовані у музиці «Depeche Mode», а саме гармонічні послідовності, в цілому ж це типова середньотемпова поп-композиція, де важливу роль відіграє саунд електронної музики, як і в попередньому музичному творі. Втім, депресія, яка пов'язана з текстом, передається саме за допомогою прийомів, взятих з індивідуального стилю зазначеного британського гурту.

Одна з найкращих пісень співачки – «Сумно мені» [95], яка найбільш повно характеризує її індивідуальність як вокалістки. Це повільна композиція баладного типу, яка поєднує елементи джазу і соулу, органічно сполучаючи здобутки традиційної естради та звучання музики 1990-х років. У цій пісні Марина Одольська змогла продемонструвати усі грані свого потужного голосу. Відмітимо, що і в танцювальних піснях вона виглядає цілком органічно, що вказує на широкий творчий діапазон виконавиці. Максимально розкритися їй як естрадній виконавиці дала можливість саме продюсерська агенція «Територія А». Після розриву з нею співацька кар'єра Марини Одольської не закінчилася, однак вона втратила популярність, хоча за потенціалом вона могла продовжувати бути однією із зірок у наступні десятиліття.

Популярною у 1990-ті роки була львів'янка Карина Плай (її справжнє ім'я – Наталія Ягунова). Співачка не співпрацювала з продюсерської агенцією «Територія А», однак брала участь в хіт-параді, а тому її творчість поширювалася серед слухачів і в тому числі завдяки «Території А». Карина Плай розпочала свою кар'єру у Львові, однак стала популярною, працюючи вже у Києві з другої половини 1990-х років. У репертуарі співачки багато пісень, в тому числі написані нею самою, однак серед них переважають російськомовні. Однак вона не полишала виконувати українські пісні, серед яких у хіт-параді звучала одна з найпопулярніших пісень – «Марево» [58]. Пісня є дуже атмосферою, що передано в її назві. У кліпі ми бачимо елементи еротики, що пов'язано з її змістом, а також чуттєвим вокалом співачки. Це доволі розлога композиція, яка триває майже 5 хвилин, що є достатньо нетиповим для поп-композицій, які зазвичай намагаються притримуватися формату. Повільний темп розгортання, з чим пов'язана

тривалість звучання, наближає цю композицію до лаунжу, а тому не є чистою поп-музикою. Поява цієї роботи у хіт-параді «Територія А» збагатило його жанрово-стильову палітру, а український слухач отримав можливість почути актуальний саунд в аранжуванні пісень українських виконавців.

Також у хіт-парадах «Території А» брали участь представники традиційної естради, зокрема Оксана Білозір, Павло Зібров, які культивували стиль естрадної музики, що був актуальним у попередні роки. До традиційної естради тяжіла й частина молодих виконавців, серед яких наведемо Олександра Пономарьова, який орієнтувався на її ліричну лінію, однак із врахуванням актуального музичного саунду.

Павло Зібров до середини 1990-х років працював солістом-вокалістом Державного естрадно-симфонічного оркестру України, і лише потім розпочинає свою сольну кар'єру (зокрема, разом з дружиною Мариною створює перший в Україні приватний театр пісні, де був директором і художнім керівником), яка склалася завдяки співпраці з відомим поетом-піснярем Юрієм Рибчинським. Тривала робота в радянські часи сформувала естетичні смаки виконавця, який є представником традиційної естради. Але естрадна сольна творчість передбачала промоційний компонент, і співак активно брав участь у хіт-параді «Територія А», для якої було зроблено кілька відеокліпів.

Одна з популярних пісень співака – «Марина» [127]. Ця композиція є автобіографічною, адже в центрі її – жінка на ім'я Марина, а саме так звать дружину співака. Ця композиція у музичному плані витримана в естетиці радянської естрадної пісні, яку продовжує розвивати українська традиційна естрада у 1990-х роках. Кліп також апелює до радянської естетики, однак остання трактується з певною долею іронії, як і музичний компонент, і ця іронія невід'ємна від почуття ностальгії, але скоріше не за радянськими часами, а часом, що минув і вже не повернеться. Такого роду пісні-ностальгії з музичною орієнтацією на минулі часи також становили окремий пласт естрадної пісні у хіт-параді «Територія А».

Ще однією піснею П. Зіброва у програмі «Територія А» стала композиція «Остання ніч кохання» [128]. Ця пісня також спирається на традиції української естради 1970–1980-х років, але вона є цілком протилежною від попередньої. Якщо пісня «Марина» має яскраво виражені гумористичні риси, то «Остання ніч кохання» – це поп-балада з надзвичайно красивим та вишуканим оркестровим аранжуванням і проникливим вокалом П. Зіброва. Образ доповнюється відео, частина якого знято у чорно-білих кольорах (також певною мірою тут є образ ностальгії за минулим), де співак знаходиться у розкішному палацовому просторі, акомпануючи собі на білому роялі.

Обидва відео П. Зіброва, сольна кар'єра якого розпочалася в середині 1990-х років, стали тим містком в українській естраді, що поєднували традиції пісні 1970–1980-х років із сучасністю. І хоча представників традиційної естради в хіт-параді «Територія А» було відносно небагато, бо кількісно переважали більш сучасні стилі, вони, передусім через мелодику пісні та якісні оркестрові аранжування формували естетичні смаки молодих виконавців, які у подальшій творчості також зверталися до багатих традицій естрадної пісні.

Киянин Анатолій Матвійчук тривалий час працював журналістом, сценаристом і ведучим музичних каналів телебачення. Однак сьогодні його знають перш за все як автора пісень та співака. Він писав понад 500 пісенних творів, які виконували зірки пострадянської естради, передусім українські. Кар'єру співака та пісняра він розпочав ще наприкінці 1980-х років, і роки його становлення як артиста припадають на 1990-ті роки. А. Матвійчук є також представником традиційної естради, однак стильові орієнтири його музики є достатньо широкими.

Відеокліп на пісню «Просто посміхнись» [7] був у ротації у хіт-параді «Територія А». Відео для цієї пісні зроблено в естетиці чорно-білого відео, а тому має риси ретро, хоча автор знімає його в Києві у 1990-х роках, тобто звертається до сучасності. Однак у стильовому відношенні музика апелює до

рок-н-ролу у його модифікаціях 1960–1970-х років з характерним гітарним саундом, мелодикою та формою, що базується на блюзовому квадраті. Отже, ця композиція є ретро-піснею, однак для автора орієнтирами виступає не українська, а зарубіжна естрада. Наголосимо, що такого роду пісні, які є якісними в музичному відношенні творами, збагачували хіт-парад «Територія А», показуючи розмаїття музичних стилів світової естрадної музики, в тому числі й тих, що вже стали класикою.

Львів'яни Інеса Братущик та Орест Хома розпочинали свої кар'єри як солісти ВІА, що у 1970–1980-ті роки у СРСР єдиними офіційними колективами, які могли працювати в естетиці рок-музики, адаптованої для радянських слухачів. Відповідно, у подальшій кар'єрі вже в незалежній Україні вони радикально не міняли свій стиль, орієнтуючись на традиції радянської естради.

Подружній дует Інеси Братущик та Ореста Хоми часто виступали на сцені з виконавцями нового покоління. Також вони брали участь в різного роду музичних телевізійних передачах. У хіт-параді «Територія А» співаки презентували свою пісню «Ти мене не любиш» [51]. Ця композиція орієнтується на естрадні традиції – як українські, так і зарубіжні. Якщо в цілому мелодика пісні є близькою до класичної естради 1980-х років, то у вокальному відношенні, особливо у першому куплеті, який розпочинає О. Хома, ми чуємо звучання класичного зарубіжного року 1970–1980-х років, вокал якого містить усі прийоми, характерні для рок-музики. Йдеться саме про класичне рок-звучання, а не стилізований спів ВІА. Таке поєднання року та поп-музики з пріоритетністю останньої показує широкі можливості представників традиційної естради, які можуть варіювати і музичний напрям, і стилі.

Таким чином, представники традиційної естради, хоч і не так часто, але брали участь в хіт-параді «Територія А», створюючи його стильове розмаїття не лише за рахунок актуальних стилів, а й усього стильового спектра світової та української естрадної музики – від 1960-х років до сучасності.

Особливу увагу «Територія А» приділяла танцювальній музиці. Гурти «Аква Віта», «Ван-Гог», «Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2», які репрезентували танцювальну музику у розмаїтті її стилів (євроденс) та відгалужень (денс-поп) були частими учасниками хіт-параду «Територія А», а їх пісні були постійно в ротатії на українському телебаченні. Важливо відзначити, що танцювальну естрадну пісню та її виконавців підтримували й інші потужні інституції як фестиваль «Червона рута», що займався організацією концертів переможців і промоцією їхньої творчості, тоді як агенція «Територія А» просувала українських естрадних артистів на телебаченні, а також продюсувала деякі колективи танцювального формату.

«Територія А» не співпрацювала як агенція з усіма танцювальними проєктами, однак підтримувала багато різних виконавців, передусім через промоцію. Колективи та солісти, у свою чергу, писали композиції, присвячені «Території А». Так, наприклад, гурт «Фантом-2» одну композицію в альбомі «Зоряні війни» (1996) присвятив агенції, яка стала своєрідною рекламою цього хіт-параду. Також в тексті згадується ще один проєкт агенції «Територія А» – «Територія ДАНС», програма якого була спрямована на промоцію саме танцювальної музики. Твір написано у стилі євроденс, якому працював гурт. Композиція «Територія А» гурт «Фантом-2» є рекламним треком, а тому не має традиційної строфічної будови. Його форма є тричастинною (АВА), де А, відповідно до євроденсового стилю, є приспівом, а В – речитативним куплетом. Назвемо ще одну композицію з назвою «Територія А», яка записана реп-гуртом «Вхід у змінному взутті» і входить до третьої збірки денсової музики «Територія ДАНС» [202]. Як і в попередньому творі, ця композиція є короткою, а її зміст має рекламний характер. Для неї гуртом було обрано свій базовий музичний стиль та жанр – реп-композицію, яка має рондоподібну будову тексту (АВАСА) з коротким рефреном (А), при цьому куплети та приспів музично майже ідентичні. Також у тексті згадується проєкт «Територія ДАНС», як і в однойменній композиції гурту «Фантом-2». Такого роду твори мали подвійну функцію –

реклама продюсерської агенції і її музичних продуктів, та реклама виконавців, які при виконанні цих композицій працюють у своїх базових напрямках та музичних стилях.

Якщо говорити про співпрацю денсових колективів з агенцією «Територія А», то передусім треба назвати гурт «Аква Віта», який наприкінці 1996 року підписує з нею контракт. Найбільш успішний альбом колективу – «А тепер усе інакше» (1997) – створюється на тексти одного зі співпродюсерів агенції – Олександра Бригинця, що вплинуло і на зміну спрямування творчості гурту з класичного євроденсу на поп-музику. Однак в даному випадку ми не можемо говорити про продюсерський диктат, бо наприкінці 1990-х років євроденс як стиль денсової музики перестає бути актуальним. Втім, у 1999 році музиканти завершили співпрацю з «Територією А», а невдовзі гурт припинив свою діяльність.

Окрім продюсування танцювальних музичних проєктів та промоцію танцювальної музики у хіт-параді, «Територія А» розробила ще один проєкт. Ним став вже згаданий Всеукраїнський телевізійний фестиваль танцювальної музики «Територія ДАНС», цілком і повністю присвячений танцювальній естрадній пісні. Він виходив на телеканалі «Студія “1+1”» з 1996 року. Значення цього проєкту важко переоцінити. Нагадаємо, що танцювальна музика в радянські часи посідала другорядне місце, оскільки не могла повною мірою виконувати ідеологічну функцію, яка накладалася на пісенну естраду у СРСР. Тому в 1990-х роках в Україні активно розвивається танцювальний напрям, який вже ніхто не звинувачував у безідейності. Для «Території А» було важливо просувати саме танцювальний музичний контент у всьому його розмаїтті. Окрім телевізійного фестивалю, агенцією з 1996 по 1999 роки було випущено п'ять альбомів (у касетному форматі) «Територія ДАНС», в яких було зібрано найбільш популярні треки українських артистів, що так чи інакше репрезентували танцювальний музичний напрям в рамках однойменного телевізійного фестивалю танцювальної музики.

Сьогодні усі альбоми доступні для прослуховування ([200; 201; 202; 203; 204]), тому здійснимо аналіз одного з них, а саме третю збірку [202], що була випущена у вигляді касети у вересні 1997 року. Відзначимо, що укладачі збірок виважено підійшли до їх змісту. По-перше, більшість композицій є україномовними, що свідчить про свідому підтримку україномовного контенту. По-друге, послідовність розташування треків та їх стильові орієнтири, де танцювальні композиції чергуються з ліричними, говорить про вміння укладачів створювати альбоми із врахуванням слухацького сприйняття. В цьому контексті варто зазначити, що денсова музика ними розуміється не як різновид електронної клубної музики, яка створюється діджеями, а танцювальні поп-композиції (денс-поп), що поєднують риси електронної клубної музики та шлягерної композиції. Найбільш «чистою» танцювальною електронікою у «Території А» були композиції гуртів, що працювали у стилі євроденс (про цей напрям більш детально буде сказано у третьому розділі), усі інші виконавці належали до танцювального попу. Отже, збірки «Територія ДАНС» – це збірки танцювальних хітів, а не реліз електронної музики для дискотек, які розраховані передусім для прослуховування, а не лише безпосередньо для танців.

Третій випуск альбому «Територія ДАНС» має 12 композицій (по шість треків на кожній сторінці касети, кожна з яких розпочинається коротким джінглом). Першу половину альбому відкриває композиція гурту «Аква Віта» «Капелюх». Ця пісня є типовим зразком денс-попу, оскільки творчість гурту трансформувалася, відійшовши від євроденсу після підписання контракту з «Територією А». Євроденсове електронне звучання та контраст у вокальних партіях ще збережено, однак мелодика та зміст жартівливого спрямування однозначно свідчать про остаточний перехід у поп-музику. Ця пісня задала танцювальний ритм альбому, однак, як вже було сказано, він побудований за принципом збірки хітів, а тому для нього важливим був контраст при чергуванні композицій.

Другою піснею альбому є композиція «Яна» у виконанні Віктора Павліка. Це також танцювальна композиція, але її темп більш повільний. Пісня входить до альбому першого альбому співака «Шикидим», а тому в ній відчутні мотиви східної музики, як в аранжуванні, так і в самій мелодиці та вокальній манері співака, хоча в цілому пісня «Яна» є достатньо типовою для танцювальної поп-музики.

Наступна композиція в альбомі – «Хто скаже так» у виконанні реп-гурту «Вхід у змінному взутті». Безумовно, реп як відгалуження «іншої музики» не є «чистою» танцювальною музикою, однак інструментальна частина реп-композицій доволі часто може базуватися на чіткій ритмічній пульсації і в цьому сенсі наближатися до танцювальних композицій. Пісня «Хто скаже так» контрастує попередній і з точки зору стильових орієнтирів, і напрямів музики.

Сьогодні мало хто пам'ятає тернопільський гурт «Привокзальна площа» та його керівника Сергія Шкарапути. У свій час цей колектив дебютував у національному хіт-параді «12-2», а потім був відомий тим, що акомпонував Віктору Павліку [164, с. 140]. Серед відомих пісень колективу – «Ще один раз», яка була у свій час доволі популярна і увійшла до збірки «Територія ДАНС». Ця композиція дає ще один стильовий напрям танцювальної музики – реггі. Нагадаємо, що більшість українських слухачів асоціює реггі з творчістю «The Vïo», які перші звернулися до нього, однак інші виконавці також працювали в цьому стилі, створивши його оригінальний український варіант.

Львівський гурт «Конгрес» сьогодні мало хто пам'ятає, але в 1990-ті роки він був доволі популярним колективом. Це рок-гурт, який після зміни назви у 1992 році (раніше він називався «Товариство»), змінив свій стиль, поєднавши арт-рок з новою хвилею (new wave). У 1997 році «Конгрес» підписав контракт з «Територією А», а тому цілком закономірною є його участь в різних проєктах агенції. Композиція «Я один» є піснею, що відноситься до рок-напрямку, а тому до танцювальної музики її можна долучити з певною долею умовності,

передусім завдяки чіткій ритмічній пульсації. Але, як ми бачили на прикладі інших пісень першої частини альбому, тлумачення танцювальної музики тут є доволі широким. Головне у збірці – контраст між композиціями і максимальне розмаїття музичних стилів та напрямів.

Завершує першу частину альбому композиція «Жнива» херсонського гурту «Степ». Цей колектив працював в напрямі поп-музики, його пісні мають гумористичне спрямування. В пісні «Жнива» музиканти використовують фразу, що є алюзією на пісню О. Пономарьова «З ранку до ночі», яка є назвою не лише популярного пісенного твору і вже стала своєрідним мемом, а й продюсерської агенції співака. Композиція «Жнива» є класичною танцювальною піснею, що поєднала риси актуального саунду з традиціями української музики.

Друга половина альбому розпочинається танцювальним треком Юрка Юрченка «Намалюй», який поєднує риси денсової музики з елементами альтернативи у дусі «Depeche Mode». Таке поєднання було цілком органічним, і пісня була доволі популярною як танцювальний хіт.

Наступною композицією є балада у стилі соул «Повільна» з елементами класичного кросовера у виконанні Марини Одольської, яка контрастує попередній пісні. Ця композиція не є танцювальною у класичному розумінні, одна виконує функцію контрасту серед треків танцювального спрямування, як повільний танець серед швидких.

Після ліричного центру йде композиція «Зорі», яку виконує гурт «The Вйо», яка спирається на стиль реггі. Нагадаємо, що в альбомі вже була композиція у стилі реггі, а саме «Ще один раз» гурту «Привокзальна площа», однак обидві композиції, попри єдність стильового орієнтиру є дуже різними, і не лише за змістом і мелодикою, а й темпом.

Після неї звучить пісня «Маленька красуня» у виконанні гурту «Формула води», що працює у стилі поп з посиленням компонентом електроніки, який апелює до стилю євроденс, хоча ця композиція не є євроденсовою.

Передостанньою композицією альбому є пісня «Хата моя хата» у виконанні Еріка Вайди. Ця композиція є єдиною відомою піснею виконавця, вона є жартівливо-іронічна та обігрує українські традиційні меми про хату, що згоріла. Вона є типовою танцювальною композицією, і, як пісня «Жнива» гурту «Степ», поєднує елементи актуального саунду з традиціями української музики.

Завершує альбом танцювальна композиція Ольги Юнакової «Сьогодні», яку ми вже характеризували вище в контексті творчості співачки.

Стосовно третього випуску альбому «Територія ДАНС» варто наголосити, що в ньому немає жодної російськомовної пісні. І хоча в інших випусках збірок «Територія ДАНС» російських пісень була мінімальна кількість, все ж таки, рідко коли збірки були виключно україномовними.

Інші альбоми мають подібну будову, де розміщено танцювальні треки популярних артистів, які брали участь в хіт-параді «Територія А» та проєкті «Територія ДАНС». Отже, серія магнітних альбомів «Територія ДАНС» репрезентує низку актуальних стилів поп-музики і танцювальної музики у виконанні українських артистів. І хоча сьогодні імена більшості виконавців, що представлені в цих альбомах, мало знані або взагалі невідомі українському слухачеві, їхня творчість у 1990-і роки формувала звуковий ландшафт популярної музики з його стильовим плюралізмом, що стало можливим завдяки підтримці та промоції продюсерській агенції «Територія А», які давали можливість молодим артистам експериментувати.

В контексті аналізу діяльності продюсерської агенції «Територія А» у промоції молодих артистів та підтримки стильового розмаїття української естрадної музики варто порівняти її діяльність з фестивалем «Червона рута», бо багато в чому вони йшли паралельно. У діяльності продюсерської агенції «Територія А» та фестивалю «Червона рута» є багато спільного: вони органічно поєднували промоційно-комерційну та націєтворчо-просвітницьку функції, розширюючи горизонти української естрадної пісні, в тому числі стильові, та підтримуючи молодих артистів – на телебаченні («Територія А») та концертній діяльності («Червона рута»). Також період 1990-х років був

найбільш плідним у їх діяльності, після чого «Територія А» припинила свої існування як телепроект, а «Червона рута» втратила функції лідера у пошуку та промоції нових естрадних зірок. Щодо відмінностей, то «Територія А» як телепроект хоча й просувала україномовний контент, але не відкидала й виконавців з російськомовними чи англкомовними піснями, тоді як учасники «Червоної рути» повинні були виконувати свої твори виключно українською мовою. Більш толерантна мовна політика була пов'язана з телевізійним форматом функціонування «Території А», який мав враховувати смаки більш широкої аудиторії.

І «Територія А», і «Червона рута» не обмежували артистів у їх стильових орієнтирах, також розвиток обох інституцій засвідчив близькість їх підходів до низки музичних напрямів, що виявилось зокрема в активній підтримці танцювальної музики. Однак вони мали при цьому свої жанрові та стильові пріоритети. Так, «Червона рута» активно підтримувала авторську пісню та співану поезію. Навіть констатуючи її занепад у другій половині 1990-х років, організатори трансформували цю номінацію в акустичну музику. У хіт-параді «Територія А» цей напрям практично не представлений, хоча у його музичних програмах брали участь і сестри Тельнюк, творчість яких орієнтувалася і на бардівські традиції, і виконавиця сучасних романсів Ірина Сказіна. Такий стан речей можна пояснити і комерційною спрямованістю хіт-параду «Територія А», і загальним занепадом співаної поезії, виконавці якої переходили до інших напрямів музики, як Марія Бурмака, яка на першій «Червоні руті» стала отримала друге місце серед співців, а у 2000-х роках переорієнтувалася на поп-рок.

У хіт-параді «Територія А» також мало представлена фольклорна лінія, яка постійно підтримувалася організаторами «Червоної рути». Так, харківська «Червона рута» 1997 року подарувала глядачам Катю Chilly, а дніпропетровська 1999 року – співачку Росаву, які у своїй творчості поєднували український фольклор з електронікою та іншими напрямками популярної музики. Пізніше, у 2011 році, до номінацій «Червоної рути» було

введено український автентичний фольклор, тим самим акцентуючи важливість фольклорного чинника для розвитку української популярної музики. Фольклорна лінія у «Територія А» була вираженою значно слабше, хоча пізніше, у 2017 році, мистецька агенція «Територія А» виступила організатором фестивалю «ЕтноЗима у Михайлівському», а у 2020 році разом з Ансамблем класичної музики імені Б. Лятошинського – концерту «Територія Різдва», де прозвучали українські колядки та щедрівки.

Якщо говорити про продюсерську агенцію «Територія А» не як медійний майданчик, а як інституцію, що займалася просуванням окремих артистів, з якими підписувала контракт, то вона була далеко не єдиною, яка займалася промоцією молодих українських виконавців. Також далеко не всі артисти могли тривалий час співпрацювати з нею: музиканти та агенція доволі часто розривали контракти, про що вже було згадано. Серед популярних продюсерських центрів кінця ХХ – початку ХХІ століття була агентство Олександра Пономарьова «З ранку до ночі», яке продюсувало молодих артистів. Так, співак Юрко Юрченко (справжнє ім'я – Юрій Нечистяк), якого зробило відомим «Територія А», був неймовірно популярним у другій половині 1990-х років завдяки і репертуару, й іміджу, розробленому «Територією А». Як зазначає О. Сапожнік, «продумана реклама-розкрутка, коли кожна нова пісня підкріплювалася відеокліпом (“Я йду”, “Відпусти”, “Така наша любов”, “В пустелі диких снів”, “Анжеліка”, “Київ”), також офіційні визнання у конкурсах (перше місце в “Перлинах сезону – 96”), зробили його найпопулярнішим співаком України серед тінейджерів. Оскільки Юрченко змагався відразу в трьох категоріях на премію “Золота Жар-птиця”, сума голосів дозволила йому перемогти в номінації “відкриття року”» [164, с. 122–123]. Однак ця популярність тривала недовго, оскільки Юрко Юрченко намагався йти власним шляхом, відійшовши від створених для нього іміджу та музичного стилю, і пізніше його продюсуванням зайнялася агенція «З ранку до ночі». На жаль, досягнути колишньої популярності співак так і не зміг.

Не менш цікавим є продюсерський аспект діяльності Е.Л. Кравчука (справжнє ім'я – Андрій Остапенко). Співак з успіхом виступив на «Червоній руті» 1995 року, а продюсерська агенція «Територія А» оголосила його відкриттям року. Однак виконавець обрав для себе продюсерське агентство «Музична біржа», де їм особисто опікувався Євген Рибчинський. Однак співпраця припинилася у 1998 році. Проте співак продовжував виступати як Андрій Кравчук з піснями, права на які мала «Музична біржа», і остання подала на нього позов до суду, що стало приводом підвищення інтересу до його альбому «То моє кіно», який випустила фірма «С.Т.М.-Рекордс». Також у співака не склалася співпраця з «Таврійськими іграми», де він заспівав під плюсову фонограму [164, с. 121–122]. Пізніше співак часто міняв агенції, а у 2010 році почав працювати самостійно.

Отже, продюсерські агенції, яких було багато у 1990-х роках, зробили багато для промоції українських артистів, формуючи їх імідж і репертуар рамках співпраці, а також просуваючи медійно за допомогою хіт-парадів. Співпраця передбачала створення іміджу артиста та пісень, які притримувалися певних стильових орієнтирів, відхід від яких міг стати причиною розірвання контракту. Аналіз діяльності агенцій 1990-х років показав, що такі випадки були нерідкісними, оскільки артисти в той час мало розуміли значення продюсерів у формуванні іміджу, репертуару і промоції, а тому намагалися диктувати свої правила. Однак лише у рідкісних випадках артисти могли довести свою правоту і залишитися автономними творчими одиницями після розірвання контракту, найчастіше без підтримки той чи інший виконавець втрачав популярність і його кар'єра закінчувалася.

Якщо говорити про продюсерську агенцію в контексті промоції актуальної української естрадної музики, то «Територія А» як хіт-парад була унікальним майданчиком, де могли співіснувати різні музичні стилі, в тому числі експериментальні, формуючи український музичний ландшафт у відповідності до світових музичних трендів.

Висновки до Розділу 2

Фестивальний рух кінця ХХ – початку ХХІ століття завдяки підтримці молодій генерації виконавців сприяв стильовому розмаїттю української естрадної пісні. Серед мистецьких форумів, які найбільше спричинилися до оновлення звукового ландшафту популярної української музики, назвемо багатожанрові фестивалі «Червона рута» та «Таврійські ігри», рок-фестивалі «Нівроку», «Тарас Бульба», «Рок-Екзистенція», фестиваль авторської музики «Оберіг». Усі фестивалі мали некомерційний характер, однак їх підходи до підтримки нової української музики були відмінними.

Фестиваль «Червона рута» був спрямований на формування естрадного репертуару українською мовою, який би відповідав запитам молодого покоління щодо сучасності й новизни, але водночас був глибоко укорінений в національну музичну традицію. Однією з цілей фестивалю було відкриття нових імен, тому було обрано модель конкурсного типу з трьома базовими номінаціями – поп-музика, рок-музика, акустична музика. Завдяки фестивалю «Червона рута» в Україні з'явилася молода генерація українських естрадних співаків та гуртів, які мали розмаїтий у стильовому відношенні україномовний пісенний репертуар, що відображав тогочасні актуальні музичні тренди.

Фестиваль «Таврійські ігри» будувався на моделі презентаційно-звітного типу: у ньому брали участь вже відомі зарубіжні та українські виконавці з новими шлягерами. Завдяки цьому його концертні програми відображали панораму сучасної музики, яка відповідала світовим трендам. Якщо у першій половині 1990-х років у фестивалі «Таврійські ігри» брали участь багато російських поп- та рок-виконавців, з другої половини кількість українських артистів значно збільшилася, а в їх репертуарі кількісно переважали пісні українською мовою.

Важливу роль у формуванні звукового ландшафту першого десятиліття української Незалежності відігравали продюсерські агенції, які виконували

дві основні функції – формування іміджу і репертуару артистів та медійне їх просування. Серед продюсерських центрів, які ставили головний акцент на медійній підтримці нової генерації українських естрадних виконавців, була агенція «Територія А», яка мала два медійних проєкти – хіт-парад «Територія А» та телевізійний фестиваль «Територія ДАНС». Головним завданням агенції було просування на телебаченні українських артистів, що репрезентували різні музичні напрями та стилі.

Хіт-парад «Територія А» у другій половині 1990-х років став потужним інструментом промоції української естрадної музики у розмаїтті її напрямів, відгалужень та стилів – від традиційної естради до експериментального року, від репкору і хіп-хопу до танцювальної музики. Як масштабний всеукраїнський телевізійний проєкт, хіт-парад «Територія А» підтримував не лише україномовних, а й російськомовних виконавців, однак пріоритет віддавався артистам, що виконували пісні українською мовою. Продюсерська агенція «Територія А» особливу увагу приділяла танцювальній музиці, яка через ідеологічний чинник була мало розвинута в радянські часи. Саме тому особливої ваги набуває телевізійний фестиваль «Територія ДАНС», завдяки якому український слухач міг ознайомитися зі здобутками українських артистів у царині танцювальної музики, яка у другій половині 1990-х років вже ліквідувала розрив із західною музичною індустрією. Меншою мірою у хіт-параді «Територія А» представлена фольклорна лінія та акустичні різновиди року і поп-музики, що пояснюється українськими музичними трендами цього періоду та специфікою формату телевізійного хіт-параду.

На основі аналізу діяльності багатожанрових та спеціалізованих українських фестивалів популярної музики, що проводилися у період з кінця 1980-х до середини 2000-х років, а також діяльності продюсерських агенцій, ми можемо охарактеризувати динаміку стильових процесів в українській пісенній естраді кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Рок-музика відзначалася стабільністю процесів стилетворення та рівномірністю їх динаміки у часовому розгортанні протягом всього

зазначеного періоду, на що вплинула відкритість і незалежність рок-музикантів від радянських музичних інституцій, завдяки чому розпочалася адаптація актуальних стилів ще в другій половині 1980-х років, а стильове оновлення в українській рок-музиці у 1990-х – на початку 2000-х років відбувалося у синхронії із загальносвітовими процесами. Акустична музика з її логоцентризмом, що слугував засобом руйнування радянської ідеологічної системи та донесення нових ідей, найбільш повно відповідала запитам слухачів на межі 1980–1990-х років. Однак через меншу увагу до музичного компоненту акустична музика у її основних різновидах – співаній поезії та авторській пісні – мала менші можливості для стильової еволюції, а тому, починаючи з другої половини 1990-х років, розчинилася у її своїх базових напрямках – рок- та поп-музиці.

Стильове оновлення поп-музики розпочинається ще на межі 1980–1990-х років, однак у своїй офіційній презентації на музичних форумах та імпрезах вона багато в чому орієнтувалася на стиль української естради радянської доби, що особливо яскраво унаочнили лауреати «Червоної рути» в номінації поп-музика у 1989 та 1991 років. Певне відставання у процесах стилетворення у цей період було пов'язано з тісним зв'язком поп-музики, що була обличчям радянської естради, з ідеологічним компонентом, а саме необхідністю притримуватися офіційно дозволеного у СРСР музичного стилю. Після проголошення Незалежності картина суттєво міняється, і поп-музика розвивається найбільш динамічно, швидко адаптуючи актуальні у світі музичні стилі.

З середини 1990-х років в Україні з'являються інші різновиди естрадної музики, які не відносяться до року та поп-музики, формуючи окремий музичний пласт (танцювальна електронна музика, хіп-хоп, репкор та ін.). Вони як нові відгалуження, що не мали радянського бекграунда, орієнтувалися лише на актуальні стильові тренди кінця ХХ – початку ХХІ століття.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У період з кінця 1980-х років до першої половини 2000-х років відбувався активний процес стильового оновлення в українській естрадній музиці та включення її у світовий контекст. Враховуючи розмаїття стилів у різних напрямках, пісенний доробок популярних українських естрадних виконавців варто аналізувати за принципом виявлення стильових пріоритетів. По-друге, в аналізі необхідно враховувати національний чинник, тобто відповідність того чи іншого стилю національним музичним традиціям, репрезентованих фольклором, академічною та естрадною музикою попередніх років. По-третє, особливу увагу треба звернути на індивідуальний стиль композиторів і виконавців, адже кожен з них вносить в історичний та національний стиль риси власної індивідуальності.

Для створення більш-менш об'єктивної картини необхідно охопити якомога більшу кількість музичного матеріалу, тобто максимальну кількість виконавців. Однак у процесі аналізу масштабного за своїм обсягом пісенного доробку було встановлено, що багато виконавців працюють в межах одного стилю. Тому для аналітичного розділу було обрано кілька ключових персоналій, що стали уособленням української естради кінця ХХ – початку ХХІ століття, і більшість з яких продовжували працювати в наступні роки та працюють сьогодні. Ми будемо розглядати виконавців, які віддавали перевагу україномовній пісні, оскільки українська мова є одним з маркерів національного в пісенній естраді. Якщо говорити про музичні напрями естрадної музики, то було обрано поп-музику у її стильових відгалуженнях (традиційна естрадна пісня, поп-музика, що спиралася на актуальні стилі світової музики, авторська пісня/співана поезія, що стилістично тяжіла до поп-музики), рок-музику (класичний рок, авторська пісня/співана поезія, що стилістично тяжіла до рок-музики), «іншу музику» (хіп-хоп, репкор,

електронна музика, в тому числі танцювальна). Саме ці напрямки стали провідними в процесі стильового оновлення української естради кінця ХХ – початку ХХІ століття.

3.1. Стилетворення в українській поп-музиці: у пошуках національного стилю

Розпочнемо огляд процесів стилетворення з поп-музики, адже цей напрям пісенної естради має найбільшу аудиторію і формує стильові тренди свого часу. У першому розділі ми окреслили специфіку поп-музики, зазначивши, що її провідними рисами є шлягерність, ліричність (у широкому розумінні), мейнстрімний характер, стильова нейтральність, де остання означає не відсутність стилю, а його максимально уніфіковане вираження. Таке узагальнене розуміння поп-музики потребує уточнення щодо його відтворення в українській естрадній пісні. В силу історичних причин українська пісенна естрада у 1990-ті роки мала три стильові відгалуження, серед яких традиційна естрадна пісня, що продовжувала культивувати стиль пісенної естради 1970–1980-х років, трохи модернізуючи його саунд; оновлена естрадна пісня, яка орієнтувалася на нові стилі світової популярної музики; авторська пісня/співана поезія, яка розвивала традиції бардівської непрофесійної пісні радянських часів та народного музикування (неокобзарська традиція). Ці три шари існували паралельно і лише частково взаємодіяли між собою, формуючи три генеральні лінії української поп-музики. Забігаючи наперед, зазначимо, що і сьогодні ці три стильові відгалуження поп-музики представлено в українській естраді, однак взаємодія їх стала більш складною. Таким чином, стильові виміри української поп-музики ми будемо розглядати на прикладі творчості провідних артистів, аналізуючи кожне зі стильових відгалужень окремо.

Представники «нової хвилі» естрадної пісні найбільше спричинилися до оновлення її звучання. У другому розділі ми розглядали діяльність

фестивалю «Червона рута» та продюсерської агенції «Територія А» в контексті процесів стильової трансформації естрадної пісні, однак варто наголосити, що ці інституції не були єдиними ініціаторами цих змін, хоча найбільш послідовно сприяли розширенню стильової палітри української естрадної пісні. Артисти могли йти своїм шляхом, створюючи власні агенції, як Олександра Пономарьов та Ірина Білик або співпрацюючи безпосередньо з продюсерами тощо. Тому зосередимося тут на окремих персоналіях та їх стильових орієнтирах, але з врахуванням досвіду промоції.

Широкою популярністю у 1989–1991 роках користувалася співачка *Руся* (справжнє ім'я – Ірина Осауленко (Поривай)), яка є однією з перших українських виконавиць, що виконувала «модну» музику українською мовою. Артистка отримала професійну освіту як диригент хору, але розпочала музичну діяльність у 1989 році як солістка гурту «МідіМ», керівником якого був Костянтин Осауленко. У тому ж році виникає самостійний проєкт Руся, однак перший альбом «Ворожка» (1989) було записано за участю гурту «МідіМ». У тому ж році виходить другий альбом Русі – «Різдвяна ніч». Третій альбом «Даруй мені, мамо» виходить наступного року. Пісні з перших трьох альбомів користувалися неабиякою популярністю, а співачка у 1990 та 1991 роках була визнана найкращою співачкою року. Від'їзд на два роки до Канади та повернення у 1994 році перервали її кар'єру в Україні, і Руся так і не повернула своєї популярності, яка була надзвичайно високою у 1989–1991 роках.

Якщо говорити про Русю як виконавицю з точки зору соціокультурної значимості її музичного доробку періоду популярності, то, на нашу думку, він відображає стан української естради пізньорадянського періоду, коли вже не було тотальної диктатури і формувалися комерційні відносини в естрадній діяльності, що стали передтечею майбутнього шоу-бізнесу, а, з іншого боку, існували певного роду шаблони у розвитку естрадної пісні, хоча одночасно йшов рух у напрямку їх подолання. Цю тенденцію ми описали, аналізуючи поп-музику на першій та другій «Червоній руті», які проводилися ще за часів

СРСР. Було зазначено, що більш прогресивними з точки зору змісту і стильових орієнтирів виступили представники акустичної та рок-музики, поп-музика базувалася більшою мірою та традиціях радянської естради, і лише у 1993 році відбувся якісний зсув у бік актуальних стилів поп-музики.

Творчість Русі стала проривом в українській поп-музиці, оскільки співачка першою здійснила відхід від традицій української радянської естради та запропонувала слухачеві новий саунд. До цього побутувала думка, що «модна» музика не може виконуватися українською мовою, а лише російською (проти цього, як пам'ятаємо, виступали засновники «Червоної рути»), а, отже, в СРСР у часи перебудови оновлювати музичні стилі і творити т. зв. «молодіжну» музику офіційно могла лише російськомовна естрада. Руся у своїй творчості відійшла від шаблону, створивши альтернативний російським виконавцям музичний продукт «молодіжного» спрямування, який був високо оцінений слухачем, передусім через нове звучання української пісні. Однак у добу Незалежності співачка так і не змогла переорієнтуватися на нову модель мислення, а саме роботу в контексті нових соціокультурних реалій та мобільності щодо реагування на нові музичні тренди. Саме тому Руся швидко втратила популярність, хоча, безумовно, були й зовнішні причини – робота за кордоном, яка стала причиною «випадіння» з українського контексту, і хвороба дитини. Однак головною причиною втрати популярності співачкою після приголомшливого успіху, на нашу думку, стала інерція мислення моделями радянських часів, при тому, що музичний матеріал її пісень для українських реалій межі 1980–1990-х років був вельми новаторським. Саме це не дозволило Русі та її команді органічно перейти до нової української естради доби незалежності. Тому цілком слушним є включення М. Маслієм співачки до антології української естради 1960–1980-х років, хоча її творчість розпочалася лише у 1989 році.

Розглянемо більш детально стильові пріоритети її музики. До першого альбому Русі «Ворожка», музику до якого написав Костянтин Осауленко, а

слова Анатолій Матвійчук, увійшли три безумовних шлягери співачки – «Не стій під вікном» [156], «Ворожка» [153] та «Русалонька» [158] (усі три відео є концертними виступами, але які транслювалися на українському (тоді ще радянському) телебаченні). Якщо говорити про слова цих пісень, то вони є одночасно цілком шлягерними, з іншого – базуються на архетипах, що пронизують український фольклор (образи нареченої, ворожки, русалки), а тому є національно маркованими. Також відмітимо й літературну якість тексту, що характерно для радянської естради з її художніми радами, які хоча й були ідеологічно заангажованими, однак дбали про якісне змістовне наповнення пісень. Відзначимо, що ці тексти могли бути використані в музиці більш традиційній, однак композитор обрав ще актуальний на той момент стиль диско, створивши цікавий гібрид західного музичного стилю та українських національно маркованих текстів. Зазначимо, що цей експеримент був вдалим завдяки композиторському таланту Костянтина Осауленка.

Якщо говорити про диско як музичний стиль в цілому, то воно було вельми різноманітним, однак для пісень «Не стій під вікном» та «Русалонька» було обрано орієнтиром творчість німецького гурту «Modern Talking», що працював у стилі диско в перший період своєї творчості (1984–1987). Отже, в аранжуванні цих двох пісень було обрано музичний стиль, який ще був популярним і в СРСР, і в Європі, хоча на межі 1980–1990-х років диско майже втрачає свої позиції, трансформуючись в денс-поп. Від стилю «Modern Talking» у піснях «Не стій під вікном» та «Русалонька» – музичний біт та електронне звучання, який однозначно вказує на оригінал, використання натурального мінору, що робило музику німецького гурту відмінною від інших виконавців диско. Однак мелодика пісень була цілком оригінальною, хоча й не містила виразних елементів, що вказували на її українське походження. Її відрізняють нетипові стрибки у вокальній лінії, що було нехарактерно для української музики, яка є потенційно вокальною навіть в танцювальних піснях. Пісня «Ворожка» також написана в стилі

диско, але в його більш узагальнених стильових параметрах, без орієнтації на індивідуальний стиль тих чи інших виконавців. Відмітимо й наявність національно маркований елемент в музичній мові пісні, а саме в інструментальному епізоді на початку та наприкінці пісні, де музика нагадує імпровізацію на народним інструментах, а електронне звучання стає більш диференційованим в тембровому відношенні і нагадує звучання цимбалів.

Пісня «Зачароване коло» [155] з другого альбому «Різдвяна ніч» (музика Костянтина Осауленка, слова Анатолія Матвійчука), що вийшов відразу після першого у 1989 році, має дещо інші стильові орієнтири. Для цієї композиції було обрано стиль синті-поп, який був популярний у 1980–1990-х годах, в інтерпретації гурту «Dereche Mode», який у 1989–1994 роках був на піку популярності. Зміна стилю була пов'язана з темою пісні, яка розповідала про нерозділене кохання, а тому депресивне звучання якнайбільше підходило для цього твору. Композиція «Зачароване коло» є дуже вдалою, і вона цілком заслужено принесла співачці звання лауреату конкурсу «Пісенний вернісаж» у 1989 році.

Композицію «Зачароване коло» можна розглядати як еволюцію у творчості співачки, чого не можна сказати про пісню «Даруй мені, мамо» [154] (композитор Дмитро Акімов, автор текстів Костянтин Осауленко) з однойменного альбому, що вийшов у 1990 році. І хоча сам альбом посів перше місце в національному хіт-параді, а після його презентації Руся дала концерт у Палаці спорту, який збирали до того часу лише західні та російські поп-зірки, його заголовна пісня свідчить про стильову переорієнтацію на радянську естраду, а в подальшому російську естраду, яка у другій половині 1980-х років адаптувала стиль диско і створила його радянський аналог, який вже був далекий від західного оригіналу і став стильовим маркером музики часів перебудови. Пісня «Попелюшка» з однойменного альбому [157] (автори тексту й музики – Геннадій Татарченко та Костянтин Осауленко), що вийшов у 1991 році, поєднує риси зарубіжного (куплет) та радянського (приспів) диско, що остаточно засвідчує про зупинку та регрес у творчій еволюції

проєкту Руся, який замість адаптації для українського слухача актуальних стилів світової популярної музики, став розвивати малоцікаві з музичної точки зору вторинні стилі естрадної музики.

Щодо вокалу, то Руся, яка не мала освіти як вокалістка (нагадаємо, вона отримала музичну освіту як хоровий диригент), тому у вокальному відношенні він не завжди є досконалим – в її «живих» виступах, яких було багато, є певні недоліки. З іншого боку, танцювальна музика не потребувала сильного та потужного голосу: її вокальних даних та професійної підготовки було цілком достатньо для пісенного репертуару молодіжно-танцювального спрямування, який виконувала співачка. Її спів був цілком професійним, особливо враховуючи той факт, що естрадний вокал як дисципліна в СРСР не викладався, а специфічний легкий тембр підкреслював новизну її саунду. Однак у подальшому вокал зіграв негативну роль у кар'єрі співачки, бо з часом вимоги до співу стали зростати, а підлітковий імідж з віком потребував змін – і репертуарних, і вокальних.

Не можна й оминати імідж співачки, в якому поєднано сучасна зачіска, модний джинсовий одяг і елементи українського національного стилю – вишиванка, що однозначно маркувало її як українську виконавицю.

Тож констатуємо, що Руся як співачка на межі 1980–1990-х років була уособленням нової лінії в українській естраді, влучно схопивши актуальні тренди світової музики, поєднавши їх з українськими елементами (український текст з використанням образів, що базуються на національно маркованих архетипах, імідж). Однак вона та її команда не змогли втримати успіх в часи Незалежності через невміння швидко переорієнтуватися в світових музичних трендах 1990-х років, що призвело до тяжіння до стилю музики пострадянської естради. Тому творчість Русі варто розглядати як перехідний етап від радянської до української естради, яка показала шлях і намітила підходи до роботи в нових історичних умовах.

Однією з найпопулярніших українських співачок 1990-х років була **Ірина Білик**. Її кар'єра розпочалася у 1988 році, у 1990-х роках вона стала

найпопулярнішою українською поп-співачкою, неодноразово отримувавши перемогу в номінаціях «Співачка року» та «Найкраща співачка». Її творчу діяльність цього періоду відзначено державою: у 1996 році Ірина Білик отримує звання заслуженої артистки України.

Протягом останнього десятиліття ХХ століття вона випустила шість альбомів («Кувала зозуля» (1990), «Я розкажу» (1994), «Нова» (1995), «Так просто» (1996), «Фарби» (1997), «ОМА» (2000)), багато пісень з яких були надзвичайно успішними. Зазначимо, що Ірина Білик як співачка розпочинала свою кар'єру одночасно у Русею, їх прагнення оновити стиль української естрадною музики через залучення та адаптацію провідних західних стилів також були близькими, однак в історії української поп-музики місце найкращої співачки 1990-х років справедливо посіла Ірина Білик, а її творчий шлях продовжується і нині.

Ірина Білик – представниця «чистої» поп-музики, однак її творчість від того не стає одноманітною, бо співачка в рамках поп-музики виглядає цілком оригінально та самобутньо за рахунок стильового оновлення музики відповідно до сучасних трендів. Популярністю користуються як ліричні пісні співачки, так і танцювальні композиції, що говорить про її універсальність як виконавиці. Більшість пісень Ірина Білик створює сама, виступаючи автором тексту і музики, хоча в її репертуарі є й пісні інших композиторів та поетів-піснярів. Також співачка часто змінює свій імідж, тим самим наслідуючи одну з провідних поп-виконавиць – американську співачку Мадонну, з якою Ірина Білик поєднує не лише постійне оновлення іміджу, а й максимальне розмаїття стилів поп-музики, що робить їх творчість завжди актуальною. Відзначимо й послідовну україномовність співачки у 1990-х роках, що дозволило створити багатий контент україномовної пісні в актуальних стилях поп-музики. У 2000-х роках співачка перейшла на російську мову, прагнучи розширити свою аудиторію, однак вона так і не увійшла до російського шоу-бізнесу попри тісні контакти з його представниками. Після 2014 року Ірина Білик повернулася до україномовного репертуару. Як вокалістка Ірина Білик

формувалася в класі відомої співачки та викладача Ліни Прохорової в Київському музичному училищі, а тому отримала хорошу вокальну школу. Співачка обрала «легкий» тип вокалу, що відповідає естетиці поп-музики, де важливою є «повітряність» звучання, а не демонстрація усіх можливостей свого голосу та його потужності.

Однією з перших композицій Ірини Білик є авторська пісня «Лише твоя» [52], яка увійшла до її другого альбому «Я розкажу» (1994). Співачка зробила кліп на цю композицію, але він був максимально простим щодо режисури: в його основі – концертне виконання пісні. Однак в цьому відео, як і пісні, співачка постає як виконавиця нової генерації. Звертає увагу й імідж співачки, який багато в чому наслідує образ, створений Мадонною, і музичний матеріал, що є актуальним і аж ніяк не апелює до традицій української естради, а орієнтується на світову популярну музику. Пісня «Лише твоя» відноситься до танцювальних пісень, вона є типовим зразком денс-попу, який прийшов на зміну диско і був одним з провідних стилів світової поп-музики у 1990-х роках. Зміст пісні – особистісна лірика, а музичний матеріал та будова пісні цілком відповідають усім параметрам шлягеру. Якщо говорити про маркери національного, то вони проявляються передусім у виборі співачкою української мови, бо музика пісні та сам текст, що розкриває тему кохання, не відзначаються яскраво вираженою національною маркованістю. Втім, відзначимо мелодійність у пісні «Лише твоя», особливо у приспіві, яка прихована ритмічною пульсацією, але є складовою музичного образу пісні, що, попри танцювальність, вказує на генетичний зв'язок з пісенною стихією українського фольклору. Зв'язок з пісенним мелосом тут опосередкований і жанром, і стилем пісні, а тому відчувається мало, оскільки головним завданням поп-музики в цей час було створення музики в актуальних стилях з українськими текстами, що стало формою лагідної українізації музичного простору України, де у 1990-х роках розпочалися деколонізаційні процеси, які тоді йшли переважно стихійно. Цією піснею – і музичним матеріалом, і підходом до вокалу, й іміджем –

співачка заявляє про себе як виконавицю нової генерації, яка торує шляхи та формує музичний ландшафт української музики перших десятиліть Незалежності.

Серед танцювальних хітів Ірини Білик 1990-х років назвемо авторську пісню «Так просто» [54], яка дала назву однойменному альбому, який вийшов у 1996 році. Ця композиція також присвячені темі кохання, а сама пісня має риси шлягеру. За загальним характером вона нагадує композицію «Лише твоя», тобто є хітом у стилі денс-поп. Серед хуків, що використовує співачка – приспів з мінімальною кількістю слів («так просто»), повтор яких у поєднанні з чіткою ритмікою робить його максимально випуклим. Попри танцювальній прообрази, мелодика є достатньо розвиненою, що дозволяє говорити про пріоритетність ліричного начала, що ми бачили і в попередній композиції «Лише твоя». Відзначимо й музичний супровід, особливо в інструментальних частинах, який наближений до рокового звучання, хоча загальний саунд пісні є достатньо прозорим, що типово для танцювальної пісенної композиції та обраного стилю денс-поп, який системно культивувала Ірина Білик.

Пісня «Я іду на війну» [55] з альбому «Так просто», яку написала сама співачка, відкриває нові грані музичної творчості Ірина Білик. Ця композиція, як і вся творчість співачки, розкриває тему кохання в різних аспектах, і в цій пісні вона подається у драматичному ключі, як внутрішні переживання ліричної героїні, яка намагається боротися зі своїм коханням. Відповідно до теми, було обрано композицію драматичної поп-балади. Тривалість композиції (5 хвилин) пов'язана з жанровою основою, при цьому текст пісні доволі короткий, а вагому її частину посідає інструментальна складова (так, наприклад, лише вступ звучить одну хвилину). Драматичне звучання створюється через цілий спектр музичних засобів – як інструментальних, так і вокальних. Співачка, окрім традиційного для неї «легкого» звуку, у приспіві використовує максимально експресивне звучання з елементами декламаційності у приспіві, яке підкреслює драматизм змісту. Звернімо увагу

на барокові алюзії в музиці пісні в її як вокальних, але особливо в інструментальних частинах: в них ми чуємо не лише традиційні риторичні фігури барокової музики, а й музичні елементи, що апелюють до українського бароко (в інструментальному епізоді між куплетами). В цілому музична мова пісні, в тому числі її мелодика, спирається на стилістику західної поп-музики, однак маркери українського, що ми чуємо в пісні, разом з україномовним текстом, однозначно свідчать про те, що композиція належить до української естрадної музики.

Пісня «Одинокая» [53] з альбому «Фарби» (1997), авторкою якої є сама співачка, є ліричною поп-баладою. Лірика – це ще одна грань творчості співачки, яка раніше віддавала перевагу танцювальній музиці. Мелодика пісні, що характерно для ліричних поп-балад, поєднує декламаційність (в куплетах) з кантиленою широкого діапазону (у приспіві). Таке поєднання декламації та кантилени характерно саме для шлягерів, на писаних у жанрі балади. Серед стильових прообразів пісні «Одинокая» назвемо і традиційну естрадну пісню, і класичний український солоспів, і навіть рок-баладу. Риси останньої можна побачити у гітарному супроводі пісні, хоча в цілому звучання пісні є достатньо прозорим. Жанрова специфіка пісні передбачає посилення ліричної складової і апелювання до пісенності. Саме тому цей твір, що тяжіє до пісенної кантиленності має, окрім мови, більш виражену українську маркованість серед пісень Ірини Білик. Із стильових прообразів було зазначено традиційну естрадну пісню, однак тут йдеться не про усі компоненти її стилістики, а саме пісенне начало, оскільки тип вокалу співачки, як в інших її творах, орієнтується на західних виконавців поп-музики з «легким» звучанням голосу.

Авторська пісні «Я пливу» [56], що також увійшла до альбому «Фарби», показує ще один аспект творчості Ірини Білик в контексті стильових процесів в українській пісенній естраді 1990-х років. Ця повільна композиція баладного типу (її тривалість – майже 5 хвилин) у стильовому відношенні орієнтується на синті-поп. Депресивність звучання пісні

пов'язана з її змістом, де тема кохання має філософсько-песимістичне забарвлення («Ти сідаєш край вікна, в небі хмари голубі, але й все ж вони колись зникають»; «Все на світі, як вода. Все на світі, як пісок»; «А типлинеш у човні і так спокійно мені. Тебе несе течія – ти нічия»). Електронний саунд з гітарними рифами формує музичний образ пісні, однак в її мелодиці, особливо наприкінці приспіву, є мелодичні звороти, які близькі до української пісенності. Наприкінці зазначимо, що обидві композиції з альбому «Фарби» є одними з найпопулярніших пісень співачки, оскільки органічно поєднали стильові тенденції західної музики з українськими, оновивши саунд естрадної пісні та одночасно зробивши його максимально національно маркованим.

Отже, усі проаналізовані композиції є характерні для творчості Ірини Білик 1990-х років, вони є зразком «чистої» поп-музики, однак при цьому стилістика пісень є відмінною, оскільки залежить від жанру (танцювальна композиція, балада), змісту або індивідуального стилю виконавців, на які орієнтується у своїй творчості співачка.

В контексті вивчення творчості співачки важливо з'ясувати особливості її індивідуального стилю з позицій інтермедіальності. Оскільки співачка виступає автором пісень, ми можемо говорити про композиторсько-виконавську інтермедіальність як компонент її індивідуального стилю. Виділимо кілька домінант композиторсько-виконавської інтермедіальності Ірини Білик: орієнтація на актуальну у світі танцювальну поп-музику, якій підпорядковано зміст пісень, тип вокалу, імідж; національна маркованість, що виявляється у пріоритетності української мови та прихованій пісенності в танцювальних хітах. Органічне поєднання загальносвітового та національного у музиці, концертних виступах та відео-роботах сприяло популярності співачки, яка у другій половині 1990-х років неодноразово була визнана кращою співачкою року.

Завершуючи огляд стильових пріоритетів у творчості Ірини Білик зазначимо, що представників «чистої» поп-музики в Україні в 1990-х роках

було багато – як співаків і співачок, так і гуртів. Однак легендою української поп-музики цього періоду стала Ірина Білик, яка завдяки вдалій стратегії у виборі іміджу та стильових орієнтирів змогла стати королевою української поп-сцени.

Пік творчої діяльності співачки *Руслани* (повне ім'я співачки – Руслана Лижичко), яка увінчалася перемогою на Євробаченні у 2004 році, припадає на межу тисячоліть та 2000-і роки, однак її формування як виконавиці, в тому числі визначення стильових пріоритетів, припадає на 1990-ті роки. Фігура Руслани як співачки є знаковою, адже вона фактично завершує перший етап розвитку української естрадної пісні доби Незалежності, оскільки її перемога на Євробаченні засвідчила, що Україна повною мірою змогла адаптувати та творчо трансформувати зарубіжний досвід з національними традиціями та вийти на європейський рівень.

Руслана не є професійною вокалісткою, бо закінчила львівську консерваторію як диригент симфонічного оркестру, однак під час навчання брала уроки композиції у Мирослава Скорика та вокалу у Лариси Бужко. В цілому можна говорити про її хорошу вокальну підготовку. Руслана має низький голос (контральто), який виділяє її серед українських естрадних співачок, більшість з яких мають високі голоси (сопрано). Заняття композицією та академічна музична освіта дали можливість Руслані експериментувати в музичній творчості.

Творча кар'єра співачки, яка є представницею напряму поп-музики, почалася у 1993 році: вона бере участь у низці фестивалів, де отримує звання дипломанта або лауреата, в тому числі й Гран-прі. Якщо говорити про альбоми Руслани, то у 1990-х роках їх лише два: «Мить весни. Дзвінкий вітер» (1998) та «Останнє Різдво 90-х» (1999), де останній є музикою до однойменного фільму. Найбільш знаменитий диск співачки – «Дикі танці» – було випущено у 2003 році, і саме в ньому найбільш повно проявився стильовий синтез поп-музики і фолку, який було намічено в 1990-ті роки.

Розглянемо кілька популярних пісень Руслани з точки зору формування стильових орієнтирів її музики. Пісня «Світанок» [152] (автор тексту – Руслана, автор музики Олександр Ксенофонт), що увійшла до альбому «Мить весни. Дзвінкий вітер» (1998), є середньотемповою композицією, а, отже, вона поєднує риси і пісенної лірики, і танцювальної музики. Танцювальна стихія виявляється невпинному ритмічному русі, а мелодика, хоча й відзначена характерними мелодичними ходами зі стрибками, не позбавлена мелодійності, яка слугує своєрідним маркером національного. У стильовому відношенні пісня «Світанок» орієнтується на американську поп-музику (відзначимо, що тут Руслана відрізняється від Ірини Білик, яка віддавала перевагу європейській поп-музиці у стильових пріоритетах, хоча при цьому як зразок для наслідування обрала американську співачку Мадонну), фольклорних рис тут майже немає. Звернемо увагу на ладові особливості твору, яка багата на модальні звороти, у тому числі натуральний мінор, що апелюють до середньовічної музики, а також інструментарій, де електронні інструменти доповнені «живими». Композиція має класичну будову шлягеру, де в кульмінаційній зоні співачка демонструє діапазон голосу та свої вокальні можливості. У кліпі створено романтичний образ молодої дівчини, в якому відеоряд органічно сполучається з музикою і текстом пісні.

Романтична лінія представлена і в пісні «Балада про принцесу» [149] (текст Анни Кривути, музика Руслани та Олександра Ксенофонтова) з альбому «Мить весни. Дзвінкий вітер». Це розгорнута музична композиція, яку неможливо розглядати поза відеорядом, оскільки її зміст розкривається у тісному зв'язку з сюжетом кліпу (відео є напіванімаційним, де герої сюжету є мультиплікаційними, до яких доєднано фрагменти відео зі співачкою). Щодо цієї роботи важко сказати, чи пісня є саундтреком до відео чи відеоряд ілюструє пісню, оскільки вона не має традиційної куплетної форми, а відрізняється наскрізним розвитком, де музика разом з відеорядом розгортаються відповідно до сюжету, утворюючи інтермедіальну цілісність.

Складність музичної форми та експериментальність пісні пов'язані з прагненням співачки експериментувати в області поп-музики, розробляти її новий формат. Як і в попередній пісні, було обрано американську модель, що видно і в стильових орієнтирах, і в казковому за тематикою анімаційному відео, що також було доволі поширено в США. Якщо більш детально зупинитися на музичному стилі, то ще більш наочні риси стилізованої середньовічної музики – і в гармонії, і в аранжуванні, а також у відеоряді. Власне про українське у музиці цієї пісні не йдеться, однак важливо, що співачкою розроблялися образи та музична стилістика, які були мало представлені в українській поп-музиці.

Пісня «Знаю я» [150], авторкою тексту й музики якої є Руслана, що була записана записаний у 2002 році і увійшла до диску «Дикі танці» (2003), має риси поп-фолку або етно-фолку, тобто поєднує поп-музику з фольклорним компонентом. Зазначимо, що в попередньому альбомі Руслани фольклорна лінія не була представлена, а співачка працювала у стилі «чистої» поп-музики. Також у цьому напрямі, на відміну від року або джазу, у 1990-х роках фольклор був маловживаний, а фольклорні експерименти розпочалися на межі 1990-х та 2000-х років і припадають вже на XXI століття, коли стилі світової музики вже були адаптовані і настав час посилити український національний компонент, що й робилося за допомогою фольклору. Тому альбом Руслани «Дикі танці» цілком і повністю відповідає загальним тенденціям розвитку української естрадної музики початку XXI століття. Втім, фольклорна складова у пісні «Знаю я» була представлена не у всіх її компонентах. Якщо більш детально порівняти мелодику пісень «Світанок» та «Знаю я», то обох випадках ми можемо говорити про «чисту» поп-музику. Фольклорне начало в пісні «Знаю я» представлено за рахунок аранжування, в якому використано звучання народних інструментів гірської України, що формують саунд колоритних інструментальних вставок. Якщо прибрати усі ці елементи, від фольклорного начала залишаться лише модалізми, що були в інших композиціях з попереднього альбому співачки, і

які не є маркерами українського фольклору. Відеоряд у кліпі також формує новий образ Руслани, яка з романтичної героїні перетворилася в сучасну дівчину, однак зберігає зв'язок з традиціями своєї культури.

У пісні «Ой, заграй ми музиченьку» [151] (автор тексту – Олександр Ксенофонов, автор музики – Руслана) з альбому «Дикі танці» фольклорний компонент є вже і в мелодиці твору, яка нагадує українські танцювальні пісні, а відеоряд продовжує розвивати образ Руслани як героїчної дівчини, використовуючи хореографію і костюми, до сполучають українські народні традиції та сучасність. Цей образ співачки та його музичне втілення було розвинуто в пісні «Wild Dances» [234] (автор тексту – Олександр Ксенофонов, автор музики – Руслана) з однойменного альбому (2004), яка стала переможною композицією на Євробаченні у 2004 році і принесла перший триумф українській поп-музиці. У пісні «Wild Dances», як і в піснях «Знаю я» і особливо «Ой, заграй ми музиченьку» було вдало поєднано риси поп-музики та елементи фолку (поп-фолк, етно-поп), що було актуально у першій половині 2000-х років, а тому знайшло відгук у серцях європейських слухачів.

Отже, у 1990-х роках йде формування стильових орієнтирів музики Руслани, де співачка, орієнтуючись на світову, передусім американську поп-музику, знаходить власний саунд та імідж, який пізніше, на початку 200-х років, відповідно до світових, і передусім європейських трендів, змінює на етніку у поєднанні з поп-музикою, і саме український поп, оздоблений в етнічні шати, стане запорукою прориву української поп-музики та її виходу в європейський простір.

Якщо говорити про поп-фолк або етно-поп на межі тисячоліть, то серед інших поп-виконавців варто назвати співачку Росаву, яка також розвивала цей стиль. Натомість творчість Каті Chilly, яка створили свою версію поєднання поп-музики й українського фольклору, то її скоріше варто розглядати в контексті «іншої музики», а саме музичної електроніки з використанням фольклору.

Творчість *Олександра Пономарьова* розпочалася у другій половині 1990-х років швидким злетом співака на музичній олімпі. На 1990-ті – початок 2000-х років роки припадають його перші альбоми – «З ранку до ночі» (1996), «Перша і остання любов» (1997), «Вона» (2000), «Він» (2001), «Я люблю тільки тебе» (2006), пісні з яких отримали всенародну любов. Співак отримав класичну музичну освіту – він закінчив київську консерваторію як академічний вокаліст у класі видатного співака Костянтина Огнєвого, а, отже формувався в академічному музичному середовищі, що вплинуло на його музику та стильові пріоритети.

Якщо проаналізувати пісні Олександра Пономарьова, то вони цілком вкладають в поп-напрямок, однак у стильовому відношенні його творчість є доволі розмаїтою. Якщо брати одну з його найпопулярніших пісень – «З ранку до ночі» (автор тексту і музики Олександр Пономарьов) [117], що увійшла до однойменного альбому і вийшла у 1996 році, то вона поєднує риси поп-балади з елементами соулу, класичного солоспіву та традиційної української естрадної пісні. Ця стилістична суміш виявилася напрочуд мейнстрімною для українського слухача, що зорієнтувало співака на поєднання у подальшій творчості стильових елементів західної поп-балади, музичної класики та української естрадної пісні. Такий стильовий мікст був найбільш органічним для Олександра Пономарьова, завдяки чому він став одним з провідних естрадних виконавців 1990-х років.

Лірична лінія була продовжена співаком у піснях початку 2000-х років – «Чомусь так гірко плакала вона» та «Варто чи ні» (друга назва – «Я люблю тільки тебе»). Композиція «Чомусь так гірко плакала вона» (автор тексту – Ірина Пиріг, автор музики – Олександр Пономарьов) [119] увійшла до третього альбому співака «Вона» (2000). Цей твір належить до жанру балади, її можна визначити як рок-баладу, оскільки і в інструментальному супроводі, і у вокалі, особливо в кульмінації пісні співаком використовує прийоми рок-вокалу для підкреслення трагічності ситуації («Зруйнована всесильним почуттям, так втомлена самотнім існуванням, чи варто говорити про кохання,

тоді, коли прощаєшся з життям?»). Зазначимо, що співак у вокальному плані більш органічно виглядає у поп-баладах, однак лірико-трагічна образність, передана засобами рок-музики, є цілком органічною для його музики та виконання.

Композиція «Варто чи ні» («Я люблю тільки тебе») [116], автором якої є сам співак, увійшла до п'ятого альбому співака «Я люблю тільки тебе» (2006). Це одна з найкращих пісень Олександра Пономарьова, в якій найбільш органічно виявилися риси його композиторсько-виконавської інтермедіальності. Пісня написана у жанрі поп-балади, яка найповніше відповідає творчій індивідуальності співака. У її аранжуванні використано лише фортепіано (у кліпі, який витримано у чорно-білих тонах, співак акомпанує собі на фортепіано), а, отже, вона найбільш наближена до академічної музики, яка є близькою виконавцеві. Музика пісні використовує арсенал музичних засобів, що йдуть від європейського бароко, при цьому вона не виглядає архаїчною, а звучить сучасно, оскільки жанр балади з епіко-ліричним началом є позачасовим і завжди актуальним, як і виконання у супроводі фортепіано. Пісня «Варто чи ні» зі стильовими алюзіями до європейської музики академічної традиції зовнішньо менш маркована у музичному плані як українська, однак її мелодична виразність базується саме на українському мелосі, що став частиною української академічної музики, а потім естрадної.

Менш вдалими, на нашу думку, у виконанні Олександра Пономарьова є танцювальні композиції, як, наприклад, пісня «Серденько» (автор тексту – Олександр Пономарьов, автор музики – Олександр Роніс) [118] з альбому «Перша і остання любов» (1997). В танцювальній музиці зменшується оригінальність його голосу, який повністю розкриває свої темброві фарби саме в ліричних композиціях. Цілком зрозумілим є бажання співака виконувати різноманітні хіти – і ліричні, і танцювальні, однак його творча індивідуальність проявляється саме в повільних піснях баладного типу.

Не можна обійти увагою й композицію «Hasta la vista» (автор тексту – Mirit Shem-Or, автор музики – Svika Pick) [120], з якою співак виступив у 2003 році на конкурсі «Євробачення». Нагадаємо, що це була перша участь українського виконавця на пісенному конкурсі, а тому відсутність досвіду не дала можливості учаснику від України виступити максимально успішно. Співак посів 14-е місце, яке є доволі низьким. Причиною цього стала і сама композиція «Hasta la vista», яка є «чистою» поп-музикою, тоді коли на початку 2000-х років актуальності набуває етно-поп, з яким перемогла Руслана наступного року. Але, на нашу думку, головною причиною неуспіху стала невідповідність композиції творчому кредо співака, яка є чудовим виконавцем пісень баладного типу, але менш переконливим в танцювальних композиціях. Ця невпевненість відчувалася у його конкурсному виступі, що дало підстави європейським глядачам доволі низько оцінити музичний номер Олександра Пономарьова.

На завершення огляду творчості співака у його стильових параметрах підсумуємо, що Олександр Пономарьов серед українських поп-виконавців має найбільш національно марковану музику завдяки апелюванню до класичного українського солоспіву та української естрадної пісні, елементи яких можна знайти у баладних композиціях співака. У поєднанні з текстами, що містять базові архетипи української ментальності (при це ми писали у підрозділі 1.3), творчість співака серед поп-виконавців є найбільш національно визначеною. Стильова актуальність у його музиці створювалася за рахунок аранжування, оскільки баладний тип композиції є позачасовим і меншою мірою залежить від історичного стилю.

Якщо говорити про композиторсько-виконавські параметри інтермедіальності у Олександра Пономарьова, то вони є більш органічними в ліриці – як світлій, так і драматичній. Акцент на вокальній виразності, тяжіння до мелодизму, поєднання світових трендів (жанр поп-балади та рок-балади з елементами соулу та рок-музики), надбань академічної музики та класичної естрадної пісні стали стильовими домінантами його як

композитора та виконавця. Відхід від них у бік танцювальної музики давав менш переконливі у художньому відношенні результати.

Віктор Павлік розпочав свою кар'єру співака в тернопільському гурті «Анна Марія», який у першій половині 1990-х років був лауреатом численних конкурсів і став надзвичайно популярним. У 1995 році співак покидає гурт і розпочинає сольну кар'єру. Перший альбом «Шикидим» Віктор Павлік випускає у 1997 році, куди увійшли його популярні пісні останніх років. Проаналізуємо його найбільш відомі композиції «Ти подобаєшся мені» [15], «Ні обіцянок, ні пробачень» [17], «Шикидим» [18], які й сьогодні вважаються одними з найбільш популярними композиціями в його виконанні.

Співака часто, як і Олександра Пономарьова, розглядають як представника оновленої традиційної естрадної пісні, однак генеза творчості Віктора Павліка є дещо іншою, ніж у його колеги по сцені. Олександр Пономарьов прийшов у естраду як співак-академіст, а тому в його музиці пріоритетність віддавалася ліричним композиціям, які тяжіють до класичного українського солоспіву. Також відзначимо, що більшість ліричних пісень він писав сам, знов-таки, спираючись досвід виконання класичної, а не лише естрадної музики. Віктор Павлік розпочинав свою кар'єру у 1980-х роках у ВІА «Еверест» в Микулинецькому районному будинку культури Тернопільської області, а гурт «Анна Марія» належав до філармонійного колективу, тобто репрезентував традиції ВІА, які в 1990-х роках склали підвалини традиційної української естради. Також автор двох пісень, які виконував Віктор Павлік, а саме «Ти подобаєшся мені» і «Ні обіцянок, ні пробачень», є Сергій Лазо, який створив чимало пісенних творів для Василя Зінкевича, Оксани Пекун, Ірина Сказіної, Інеси Братущик та Ореста Хоми, гурту «Світязь» та багатьох інших представників традиційної української естради. Тому одну лінію у творчості співака можна розглядати в контексті продовження музичних традицій ВІА.

Пісня «Ти подобаєшся мені» співак почав виконувати ще перебуваючи у складі гурту «Анна Марія». Цю повільну композицію можна визначити як ліричну пісню, яка поєднує поп-музику з елементами року. Поєднання рис року та поп-музики можна пояснити генезою традиційної естрадної пісні, а саме складом ВІА, яка в СРСР слугували заміником рок-музики. Сам співак на концертному виступі 1993 року не лише співає, а й виконує невелике інструментальне соло на гітарі, тим самим апелюючи до рок-музики. Також відсилання до рок-музики створюється за допомогою іміджа співака, зокрема одягу та зачіски. Однак музика композиції «Ти подобаєшся мені» в цілому вкладається в стиль традиційної естрадної пісні ліричного характеру, з розвиненою мелодикою та ускладненими гармоніями, в яких відчуваються риси джазової музики. Відзначимо й текст пісенного твору, який є високовартісним художнім твором, оскільки автор пісні Сергій Лазо є письменником та поетом, членом Національної спілки письменників України. Він не лише відчував значимість поетичного слова у пісні, а й спирався на традиції радянської естради та практику затвердження репертуару артистів художніми радами.

Пісня «Ні обіцянок, ні пробачень», яку також написав Сергій Лазо, репрезентує традиційну естрадну лінію у творчості Віктора Павліка. Цю композицію можна віднести за жанром до балади, оскільки її тривалість майже п'ять хвилин, тип розгортання музичної оповіді є повільним, а у вокальній партії чергуються риси декламаційної та кантиленності. Пісня стала популярною в аранжуванні Анатолія Карпенка, який у своїй творчості тяжіє до української естрадної класики з використанням елементів джазової музики.

Обидві пісні – «Ти подобаєшся мені» та «Ні обіцянок, ні пробачень» – стали не лише візитівкою Віктора Павліка, а й уособленням української естрадної музики 1990-х років, де традиційна естрадна пісня посідала вагоме місце, слугуючи містком між українською естрадою радянських часів та новими стилями поп-музики.

Однак творчість Віктора Павліка не обмежується лише традиційними піснями, а охоплює більш широкий музичний пласт. Пісня «Шикидим» також стала візитівкою співака. Нагадаємо, що ця композиція є адаптованою версією пісні турецького співака Таркана (Tarkan), а, отже є кавер-версією. Однак варто зазначити, що в цей час турецький виконавець був надзвичайно популярним, а в Європі спостерігався сплеск інтересу до близькосхідного та балканського фольклору, елементи якого долучалися до шлягерних композицій. Тож пісня Віктора Павліка «Шикидим» була актуальною за стилем і музичними трендами. Нагадаємо, що пісня Таркана вийшла у 1994 році в альбомі «A-Acaırsın» під назвою «Nepsi Senin Mi?», а з назвою «Şikidım» була випущена у 1999 році в міжнародній версії альбому. Отже, Віктор Павлік, який був у Туреччині у середині 1990-х років, де вивчив турецьку мову, своєю кавер-версією познайомив українських слухачів із твором у 1997 році, тобто раніше, ніж було випущено офіційний міжнародний реліз пісні Таркана. Відзначимо ще й той факт, що він випередив любителя виконання кавер-версій світових хітів – російського співака Філіпа Кіркорова, який лише у 1998 році випустив альбом з піснею «Ой, мама, шика дам!». Таким чином констатуємо, що українська естрада у другій половині 1990-х років вже відірвалася від традиції наслідування російського шоу-бізнесу, що йшло від радянських часів, та розпочала самостійну лінію свого розвитку. Безумовно, процес відокремлення не був безболісний і тривав ще довго, однак цілком знаменним є той факт, що українська кавер-версія не лише виходить раніше російської, але є більш якісною з точки зору передачі духу оригіналу.

В контексті «турецької» лінії у творчості Віктора Павліка не можна не згадати й пісню «Нема з ким» [16], записана співаком на початку 2000-х років. Вона ще раз засвідчила інтерес української естради до етно-фолку, але не основі українського фольклору, а близькосхідного, що наприкінці 1990-х – початку 2000-х років було надзвичайно актуально. Ця пісня є кавер-версією турецького хіта 2002 року «Şanslım» [233], яку виконував співак Рафет Ель

Роман (Rafet El Roman). Варто однак відзначити, що стилістика пісні більшою мірою нагадує балканську музику, ніж турецьку, зокрема в аранжуванні, звучання якої спирається на традиційний оркестр з духових інструментів і особливо інструментальний епізод перед останнім приспівом. Також не можемо не відмітити прагнення співака в українському тексті, який не є перекладом, передати на фонетичному рівні елементи турецького, тим самим відсилаючи до оригіналу (фраза «param var, hem aşkim» («у мене є гроші і моя любов») в українській версії звучить як «тарам там, нема з ким»). Саме в переспівах турецьких пісень ми вбачаємо найбільш продуктивний вияв інтермедіальності у творчості Віктора Павліка, де співак органічно включає до української естрадної традиції актуальні світові тренди, адаптуючи естрадні хіти для вітчизняного слухача.

Отже, Віктор Павлік в українській естраді 1990-х років – початку 2000-х років репрезентує два напрями – традиційну естрадну пісню та сучасну поп-музику. Пісні «Ти подобаєшся мені» і «Ні обіцянок, ні пробачень» є зразками традиційної української естрадної пісні. У композиціях «Шикидим» та «Нема з ким» співак постає як представник «нової хвилі» української естради, де репрезентує актуальний напрям етно-поп зі стильовими орієнтирами на близькосхідний фольклор.

Серед представників традиційної естради, що працювали у 1990-х роках, згадаємо Іво Бобула, Лілію Сандулесу, Павла Зіброва, Оксану Білозір, Аллу Кудлай, Анатолія Матвійчука та багатьох інших, які не відмовилися від здобутків української естрадної пісні минулих років, а розвивали їх, хоча їх музика тоді не була у молодіжних трендах.

Серед представників традиційної естради у 1990-х роках активно працювала **Оксана Білозір**, яка розпочала свою кар'єру у другій половині 1970-х років. Із 1979 року співачка працювала солісткою львівського гурту «Ватра», виконуючи пісні свого чоловіка Ігорі Білозіра та українські народні пісні. У 1995 році вона стає солісткою гурту «Оксана». Як представниця традиційного естрадного напрямку, Оксана Білозір більше уваги приділяє

концертним виступам, а не запису дисків, тому, попри активну творчу діяльність у 1990-х роках, в неї у цей період виходять усього два альбоми – «Для тебе» (1998) та «Горобина ніч» (2000).

Говорячи про музичний стиль співачки, не може не відмітити її тяжіння до експериментів, що характерно далеко не для всіх представників традиційної естради. Вони припадають вже на початок 2000-х років, коли Оксана Білозір почала співпрацювати з композитором й аранжувальником Дмитром Ципердюком та продюсером Віталієм Климовим.

Як приклад наведемо концерт «Золоті пісні» [115], який було записано 2002 року. У ньому співачка виконала пісні зі свого репертуару різних років, зокрема обробки українських народних пісень, пісні свого чоловіка Ігоря Білозіра на вірші Богдана Стельмаха («Батьківське жито», «Розпитаю про любов», «Пшеничне перевесло»), пісні Павла Зіброва, Олександра Злотника, Віктора Морозова та інших метрів естрадної пісні. Ці та інші композиції відповідають стилевим канонам української традиційної пісенної естради, що продовжувала стилістику ВІА. Звернімо увагу на дві композиції з цього концерту, які можна розглядати як певний відхід від канону. Пісня «Горобина ніч» (автор музики – Олег Макаревич, автор тексту – Лілія Золотоноша) в цілому характерна для представників традиційної естради 1990-х – 2000-х років, однак має деякі відмінності. Якщо танцювальний приспів, який має усі ознаки пісенного шлягеру, є типовим для традиційної естради, то початок пісні, де танцювальна ритміка відсутня, а аранжування спрямоване на створення таємничого, загадкового образу, більш характерне для естрадних пісень нової хвилі. Цю особливість пісні, що поєднує традиційний та новий стиль української естради, відчули сучасні музиканти проєкту «Kolaba», які здійснили аранжування низки відомих хітів представників традиційної естради («Хрещатик» Павла Зіброва, «А липи цвітуть» Іво Бобула та ін.), в тому числі й пісню «Горобина ніч» [228] Оксани Білозір. Серед пісень концерту «Золоті пісні» до нового стилю належить й композиція «Лелеки», автором якої є Дмитро Ципердюк. Ця композиція у

стильовому відношенні орієнтується на актуальний саунд пісень межі тисячоліть, де органічно поєднуються складові року та поп-музики. Стиль цієї пісні наближається до поп-року, який активно розвивається в Україні з кінця 1990-х років, а його сплеск припадає на 2000-і роки. Зазначимо, що Оксана Білозір у стилі поп-рок почуває себе цілком органічно, адже ВІА, як зазначає у своєму дослідженні В. Овсянніков, у СРСР були аналогами поп-року, бо колективність творчості, загальний саунд та імідж виконавців ВІА багато в чому були близькі до рок-музики, хоча і в полегшеному варіанті [112, с. 37]. Втім, стиль пісні «Лелеки» аж ніяк не нагадує радянські ВІА, а відповідає музичним трендам часу. В цьому Оксана Білозір близька до Віктора Павліка, який у своїй творчості мав дві стильові лінії – традиційну та нову. Але оскільки співачка менше приділяла увагу другій, в цілому її творчість вкладається в канони традиційної української естради.

Сестри Леся і Галина Тельнюк репрезентують інший напрямок поп-музики, який пов'язаний зі співаною поезією, однак далеко не тотожний класичному уявленню про цей різновид музичної творчості, що ототожнюється з акустичною музикою. Зазвичай пісні на вірші видатних українських поетів дійсно виконуються з мінімальною музичною обробкою (найчастіше це спів під гітару) для того, щоби більшою мірою зосередитися на змісті слів, і такий підхід є базовим у співаній поезії. Однак він не є єдиним, що довела творчість сестер Тельнюк, які у музиці не обмежуються мінімальним інструментарієм, стилем та напрямом музики. Віддаючи перевагу поезії видатних українських авторів, вони експериментують у різних стилях, при цьому в цілому не виходячи за межі обраного напрямку поп-музики, хоча й використовують стильові нашарування року та джазу. Продовження цієї лінії співаної поезії сьогодні ми бачимо у проєкті Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти», який він започаткував у 2021 році, створивши пісні на поезії Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Павла Тичини, Богдана-Ігоря Антонича, Михайля Семенка, Василя Симоненка та ін., спираючись на сучасні стилі поп-музики.

Співачки народилися в сім'ї філологів, чим пояснюється висока вимогливість артисток до пісенних текстів. У підлітковому віці розпочали писати власні пісні на вірші українських поетів у різних музичних напрямках, а виконавську діяльність розпочали у 1986 році. Творчість сестер Тельнюк відразу ж відрезонувала в українського слухача: співачки двічі (1989, 1991) брали участь у фестивалі «Червона рута» у номінації популярна музика, отримавши у 1989 році звання дипломанта, а в 1991 – лауреата III премії. У 1991 році виходить їх перший студійний альбом «Мить», далі у 1990-х – на початку 2000-х років альбоми «Леся і Галя» (1994), «Тиша і грім» (1998), «Жар-птиці» (2003). На початку 2000-х років співачки також випускають низку концертних альбомів: «Live in Canada» (2000), «У. Б. Н.: пісні з вистави» (2001), «Вибране» (два альбоми, 2005). Сестри Тельнюк активно працюють й сьогодні, репрезентуючи не лише напрям співаної поезії, а як автори власних пісень авторську пісню некомерційного напрямку, що доводить перспективність та плідність обраного ними підходу до поезії і музики.

Більш детально проаналізуємо три композиції з третього альбому співачок «Тиша і грім», що вийшов у 1998 році – «Ображайся на мене ...» [168], «Тюльпани» [169], «Кленовий листочок» [167]. На усі ці композиції було знято відео та презентовано українському слухачеві у хіт-параді «Територія А», що ще раз підкреслює значимість цього телевізійного проекту для промоції музики різних напрямів та стилів.

Пісня «Ображайся на мене ...» написана Лесею Тельнюк на поезію Василя Симоненка. Ця композиція має мінімалістичне аранжування, але, на відміну від традиційного гітарного супроводу, пісня виконується під акомпанемент фортепіано. Завдяки цьому, а також музичній мові твору – ускладненим гармоніям, відхиленням у далекі тональності, особливо в інструментальних епізодах, які характерні для академічної музики, а не естрадної, пісня багато в чому наближається до академічного солоспіву. Однак при цьому в ній доволі виразними є й елементи естрадної музики,

зокрема пісня має риси сучасного естрадного романсу, передусім завдяки мелодиці. Також відмітимо скорочення поезії В. Симоненка з п'яти строф до чотирьох, при цьому авторський повтор тексту першої строфи в останній п'ятій збережено. Відзначимо, що пісня має куплетну форму без приспіву, що є типовим для співаної поезії, оскільки поетичний вірш не передбачає приспіву. При цьому традиційна куплетна форма динамізується за рахунок наскрізного розвитку в інструментальній та вокальній партіях, зокрема пісня має виразну кульмінацію у третій строфі, після чого йде спад у четвертому куплеті, який за рахунок повторення тексту виконує функцію репризи. Таким чином, драматургія твору базується на принципах формотворення академічної музики. Також варто відзначити, що цей твір не має рис шлягеру. Отже, пісня «Ображайся на мене ...» є зразком співаної поезії, що сполучає елементи академічної і неакадемічної музичної творчості і належить до некомерційної поп-музики експериментального типу.

Пісенна композиція «Кленовий листочок» написана самими виконавицями, де автором слів виступала Галина, а музики Леся Тельнюк. Отже, цей твір відноситься до авторської пісні, яка більше близька до року, ніж поп-музики, хоча це не є обов'язковим правилом, бо багато поп-виконавців є авторами своїх пісень. І хоча це авторська композиція, де можна було використати можливість написати традиційну естрадну пісню з куплетами і приспівом, було обрано вже апробовану форму куплетної без приспіву. Як провідний стиль співачки та авторки обирають арт-рок, що формально виводить твір за межі поп-музики, однак у даному випадку йдеться не про зміну стильового напрямку творчості, а використання того чи іншого стилю, в тому числі й такого, що належить до іншого напрямку пісенної естради (в даному випадку – до рок-музики). Музична драматургія дещо нагадує попередній твір, де куплетну трансформовано відповідно до канонів академічної музики, а саме створено наскрізний драматургічний розвиток, однак музичне розгортання в ній відбувається інакше. Пісня «Кленовий листочок» близька до рок-балади з уповільненим рухом та

розлогими інструментальними соло імпровізаційного типу, де кульмінація створюється не за рахунок поступового збільшення експресії, а завдяки виконанню останнього куплету між тривалими інструментальними епізодами, які надають йому значимість і роблять його кульмінацією твору. Відмітимо певну ускладненість музичної мови, але в межах арт-рокового мейнстріму. Як і попередня композиція, пісня «Кленовий листочок» не є шлягером, її можна віднести як до некомерційної поп-музики, так і арт-року, враховуючи її стильові орієнтири.

Пісня «Тюльпани», написана Лесею Тельнюк на вірш Богдана-Ігоря Антонича, в драматургічному плані близька до попередньої, як і певною мірою у стильових пріоритетах (арт-рок), однак її звучання є цілком відмінним, адже на перший план виходить шлягерність як ознака поп-музики, що в цілому не характерно для співачок, які віддають пріоритетність текстам пісень і прагнуть уникати комерційності, яка у 1990-х роках була практично синонімом шлягерності. Лише пріоритетністю музичного чинника можна пояснити неодноразовий повтор тексту першої строфи наприкінці пісні (нагадаємо, що такий повтор був і в пісні «Ображайся на мене ...»), але це було передбачено автором вірша), який набуває значення ключової музичної фрази, свого роду шлягерного хуку. На відміну від пісні «Кленовий листочок», яка є баладою, тут переважає арт-роковий стиль з елементами джазу та фанку, що робить цю композицію емоційно насиченою та експресивною, відрізняючись від ліричного висловлювання, більш типового для дуету сестер Тельнюк. В цій пісні, як і в попередній, важливу роль відіграють інструментальні епізоди, значення і тривалість яких збільшується у другій половині пісні. На відміну від гітарного рокового звучання, тут на перший план виходять струнні та духові інструменти, останні надають твору джазового звучання, хоча роковий саунд з елементами фанку є центральним. Ця композиція, попри її багатостильові нашарування засвідчує, що творчість сестер Тельнюк треба розглядати саме в контексті поп-музики. У подальшій творчості співачки експериментували з різними стилями та музичними

напрямами, включаючи джаз (альбом «Тельнюк: In Jazz», 2020, створений у колаборації з джазовим музикантом Усеїном Бекіровим), однак в цілому їх творчість відноситься до поп-музики некомерційного спрямування з опорою на жанр солоспіву академічного походження.

Отже, творчість сестер Тельнюк доводить, що авторська пісня та співана поезія є різновидами поп-музики або року (в даному випадку – поп-музики), яка передбачає використання не лише простий акустичний гітарний супровід, а більш широкий музичний інструментарій, розмаїття музичних стилів та виходи за межі поп-музики у сферу джазу і року.

Творчість *Марії Бурмаки* є багатогранною у її стильових пріоритетах. Професійна діяльність, пов'язана з філологічним напрямом, вивела на перший план текстову складову пісень, а музика слугувала способом його донесення для слухачів. Співачка на початку у своїй творчості обрала напрям авторської пісні в акустичному форматі, що повністю відповідало її творчим прагненням та актуальності бардівської пісні на межі 1980-х та 1990-х років, коли Україна виборювала свою Незалежність. Виступи Марії Бурмаки не залишили байдужими українських слухачів: співачка у 1989 році перемагає на луцькому фестивалі авторської пісні «Оберіг» та посідає друге місце у номінації «акустична музика» на чернівецькій «Червоній руті». Її виконання на фестивалі пісні «Ой не квітни, весно» [98], написаної на поезію Олександра Олеся зі словами «ой не квітни, весно, мій народ в кайданах», «бо народ мій встане, розіб'є кайдани», «смерть вам, яничари!», сприймався у 1989 році як заклик до боротьби за Незалежність.

Музичне рішення пісні «Ой не квітни, весно» є максимально простим: вона фактично є музичними проголошенням тристрофого поетичного тексту (мелодика твору декламаційна, хоча і з елементами наспівності), пісня має куплетну форму без приспівів, де відсутній вступ, заключення та інструментальні епізоди. Твір звучить трохи більше хвилини, а її виконання Марією Бурмакою є вокалізованою декламацією поетичного тексту у супроводі гітари. У стильовому відношенні пісня «Ой не квітни, весно» є

типовим твором бардівської музичної творчості. Однак при мінімалізму засобів вона викликала широких резонанс серед слухачів фестивалю «Червона рута», адже такого типу твори, де акцент зроблено на тексті, якнайбільше відповідали часу і місцю.

Пізніше пісня «Ой не квітни, весно» увійшла в однойменний альбом [97], що вийшов 1990 року та складався із 32 композицій, серед яких як народні пісні, так і авторські твори Марії Бурмаки. Відзначимо, що Марія Бурмака не змінила ораторської подачі музичного матеріалу, яку ми чуємо в живому виступі, музичного супроводу пісні та її аранжування. Це говорить про те, що мінімалістичний бардівський стиль повністю відповідав змісту твору і не потребував змін.

Інші пісні також виконані у гітарному супроводі, формуючи стильову єдність альбому. В цілому підходи Марії Бурмаки до музичного озвучення текстів є подібними: притримування чіткої строфічної форми, майже повна відсутність інструментальних епізодів, музичний супровід як підтримка вокальної партії, декламаційність з перевагою силабіки та уникання внутрішньоскладових розспівів. Однак у деяких піснях, як, наприклад, в композиції «Іти ще довго» на вірші Майка Йогансена, є невеликий вступ, який також звучить наприкінці твору, в куплеті також є невеликий інструментальний епізод перед заключною фразою, а сам гітарний супровід відзначається зміною фактури. Такого роду музичні рішення свідчать про пошуки Марії Бурмаки у музичній формі, що в подальшому призведе до більш складних та оригінальних художніх рішень.

Творчість співачки охоплює різні стилі: якщо альбом «Ой не квітни, весно» належить до співаної поезії, то вже другий («Марія», 1991), зроблено у стилі нью-ейдж, а починаючи з п'ятого («МІА», 2001) співачка орієнтується на поп-рок [45]. У цьому контексті зазначимо, що Марія Бурмака у 2000-х роках остаточно змінила стиль на поп-рок, що ще раз засвідчує, що акустична бардівська пісня є відгалуженням року або поп-музики, в залежності від стильових орієнтирів її автора. Марія Бурмака

обрала рок-напрям, на відміну від сестер Тельнюк, які репрезентують поп-музику, і плідно працювала як рокова виконавиця у 2000-х роках.

У 1990-х – на початку 2000-х років в Україні було багато поп-гуртів. Чимало з них співали російською мовою (ВІА «Гра», «Гавана», «Іграшки», «Капучино», «Lomy Lom» та ін.), проте були й україномовні поп-гурти, а також ті, що співали і українською, і російською мовами («The ВЙО», «Шао? Бао!» та ін.). Більшість поп-гуртів мали короткий творчий шлях, оскільки були або продюсерськими проєктами і не передбачали довгого існування, або їх учасники не змогли надовго затриматися в шоу-бізнесі. Також ніша класичних поп-гуртів як бойз-бенд або гьорлз-бенд не була заповнена україномовними проєктами, оскільки продюсери такого роду колективів орієнтувалися більшою мірою на ринок СНД і віддавали пріоритет російськомовному репертуару. Однак серед представників поп-музики у 1990-х роках розквітає альтернативний поп, що був популярний в Європі та світі. В Україні також культивується цей напрям, який репрезентують українські виконавці, зокрема співачка Юлія Лорд та гурт «Скрябін». Сьогодні «Скрябін» для українського слухача уособлює рок-музику, однак рок-історія гурту розпочалася з першої половини 2000-х років, до цього він працював в різних музичних стилях, які відносяться до поп-музики, зокрема до альтернативного попу.

Гурт «Скрябін» розпочав свою діяльність у 1989 році, а став відомим широкій аудиторії з 1995 року. Його лідером аж до моменту своєї смерті був Андрій Кузьменко, який більше тяжів до поп-музики. Співак на «Червоній руті» 1991 року, де виступив під псевдонімом Андрій Кіл, став лауреатом III премії в номінації «поп-музика». Гурт працював до початку 2000-х років у стилях синті-поп з елементами тріп-хопу та дарквейву, хоча музиканти експериментували з різними стилями і напрямками (ембієнт, індастріал). У 1990-х роках гурт «Скрябін» співпрацював з «Територією А», в тому числі у проєкті «Територія ДАНС», тому в їх репертуарі представлений і електронно-танцювальний напрям.

Розглянемо кілька творів, що репрезентують творчість гурту «Скрябін» періоду поп-музики, тобто другої половини 1990-х років, з альбомів «Птахи» (1995), «Казки» (1997) і «Хробак» (1999), які прозвучали у хіт-параді «Територія А» та проєкті «Територія ДАНС».

Пісня «Train» [176], автором якої є Андрій Кузьменко, увійшла до альбому «Казки», однак вона вперше була записана для альбому «Технофайт» (1993). Але оскільки він так і не був офіційно виданий, композиція увійшла до альбому «Казки». Пісня «Train» є зразком стилю синті-поп, який був у той період дуже популярним. Він характеризується звучанням електронних інструментів та текстами з соціальним або філософським спрямуванням. Щодо текстів, то вони дійсно були відмінними від любовної лірики, що характерна для поп-музики, бо спектр поп-музики є більш широкий, і включає різноманітні теми, в тому числі філософські й соціальні. Варто також наголосити, що саме особливість текстів спонукала музикантів щодо пошуків музичного напрямку, що, врешті решт, привело музикантів до переорієнтації на рок-музику, а саме до найближчого до поп-музики музичного стилю – до поп-року. В контексті інтермедіальності музичної творчості гурту «Скрябін» не можна обійти увагою відеокліп, який концентрується на символічному вимірі твору: музиканти на відео постають як образи-тіні, що суголосно спрямованості тексту пісні.

Близькою за стилем є композиція «Клей» [172] з альбому 1999 року «Хробак» (слова Ростислава Домішевського, музика Андрія Кузьменка). Текст пісні має філософсько-соціальну проблематику, яка подається не прямо, а через образ-символ клею. У стильовому відношенні ця пісня також репрезентує стиль синті-поп, але в ньому більше відчувається «темний» різновид популярної музики (тріп-хоп, дарквейв). Сама музика є близькою стилю британського гурту «Dereche Mode» (повільний темп, нетрадиційні гармонічні послідовності, особливий саунд), який відчувається і в інших піснях гурту «Скрябін». Відеокліп на пісню «Клей» у чомусь є близьким до

попереднього, однак в ньому вже більший акцент зроблено на самих музикантах як учасниках символічного дійства.

Пісня «Прикрий світ» [174], написана Андрієм Кузьменком, з альбому «Казки» також зазнала впливу музики «Dereche Mode», однак дещо меншою мірою. Ця пісня немає майже нічого від «темного» звучання, її мелодика більше нагадує класичну поп-музику. Однак доволі розлогий інструментальний епізод у другій половині композиції відсилає до музичного стилю британського гурту, створюючи сутінково-меланхолійний настрій. Відео, попри певну символічність, є більш реалістичним, що пов'язано з особливістю музики пісні.

Проте не треба забувати, що синті-поп та музика «Dereche Mode» були не єдиними стильовими орієнтирами для творчості гурту «Скрябін». Пісня «Коралі» [173] з альбому «Казки», автором якої є Андрій Кузьменко, має інші музичні орієнтири, а саме написана у відповідності до музичної естетики хіп-хопу. Цю композицію, як зазначив соліст гурту на прем'єрі пісні у проєкті «Територія ДАНС», написано в честь українського рок-гурту «Green Grey», що працював у напрямках фанк, рок і тріп-хоп, а тому вона має певні риси хіп-хопу, що в цілому не характерно для творчості гурту «Скрябін». Проте варто зазначити, що в цьому напрямі музики колектив та його соліст відчуваються цілком органічно.

Композиція «Птахи» [175] з однойменного альбому 1995 року, написана учасниками гурту «Скрябін», є своєрідним поєднанням гармонічної мови гурту «Dereche Mode» з танцювальною електронікою, що наблизило цю композицію до денсової музики. Тому вона цілком слушно, на відміну від інших треків гурту «Скрябін», потрапила до програми «Територія ДАНС», а виконавці і тут показали високий рівень виконання та близькість до їх творчості танцювального напрямку.

Таким чином констатуємо, що музичний стиль гурту «Скрябін» 1990-х – початку 2000-х років був різноманітним, при цьому мав свої стильові домінанти, де центральним був синті-поп з орієнтацією на індивідуальний

стиль британського гурту «Depeche Mode». Усі інші нашарування, а саме тріп-хоп, дарквейв, ембієнт, індастріал створювали розмаїття стильових тяжінь музики «Скрябіна». Тому ми вбачаємо інтермедіальність у творчості гурту, музику якого писали його учасники, в його стильовій багатосаровості, а також у їх концертно-виконавській діяльності та відеороботах, де органічно поєднувалися різні види мистецтва, намагаючись створити цілісний музичний продукт навіть у надскладних умовах тотального безгрошів'я.

На завершення констатуємо, що поп-музика кінця 1980-х – початку 2000-х років подолала величезний шлях – від відставання від світових трендів та певною мірою стильового епігонства до створення власного музичного поп-продукту, який з середини 2000-х років розпочав етап набуття статусу брeнда в музичному світі, що засвідчило завершення формування національного стилю у поп-музиці, в якому було знайдено баланс між національно маркованими елементами та актуальними стилями світової музики.

3.2. Рок та інші відгалуження української пісенної естради: стильові орієнтири

Рок в Україні у період з середини 1980-х років до середини 2000-х років розвивався дещо іншим шляхом, ніж поп-музика. Його стильова еволюція відбувалася, як вже зазначалося, поступово, рівномірно і не так стрімко, бо тривала два десятиліття, на відміну від поп-музики, яка здійснила якісний ривок протягом десятиліття (перша половина 1990-х років – перша половина 2000-х років). На відміну від поп-музики, еволюцію року окресленого нами періоду можна розділити на два етапи: з середини 1980-х років до середини 1990-х років та з середини 1990-х років до середини 2000-х років. Перший етап розпочався з початком перебудови у СРСР, коли рок-музиканти могли достатньо вільно творити і розбудовувати рок-культуру, яка до того час від часу заборонялася, а рок-виконавці переслідувалися. В

Україні у цей час виникають рок-клуби у великих містах – Києві, Харкові, Одесі, Дніпрі (у той час місто мало назву Дніпропетровськ), Львові. На відміну від поп-музики, яка у 1980-х роках регламентувалася ідеологічною системою, рок-музиканти як вільні митці не були обмежені у стилях, і в цей період рок-музика адаптувала практично усі напрями світового року. При цьому варто зазначити, що більшість рок-гуртів тодішньої УРСР, окрім західних регіонів, розвивали російськомовний рок, що було спричинено як русифікацією України у повоєнний період, так і прагненням музикантів бути почутими у різних кутках СРСР, куди українські музиканти їздили на гастролі. Україномовний рок у центральних, східних та південних частинах України почав формуватися лише у другій половині 1990-х років, а остаточно був сформований вже у 2000-х роках. Безумовно, стильове розмаїття не залежало від мови виконання, однак з часом усе більше рокерів почали усвідомлювати значення української мови як маркеру національного.

Стильові орієнтири рок-музики другої половини 1980-х – першої половини 1990-х років було дуже різноманітними. Це були блюз-рок («Друге дихання», «Дощ» та ін.), джаз-рок («999», «Жаба в дирижаблі», «Цвіркунове число», тріо Олександра Любченка та ін.), бард-рок («Мертвий півень», «Будда-44» та ін.), альтернатива («Раббота Хо», «Колезький асесор» та ін.), глем-рок («Бастіон»), хеві-метал («Едем», «Інферно», «КПП», «Лазарет» та ін.), хард-рок («Ток», «Перрон» та ін.), панк («Брати Гадюкіни», Віка Врадій та ін.). Також рок-музика поєднувалася з електронікою, хіп-хопом тощо. У цей період рок-гурти функціонують як любительські, оскільки музика не була основною формою діяльності, а музиканти вимушені були працювати в інших сферах, часто далеких від мистецтва.

З середини 1990-х років, коли почалася формуватися структура шоу-бізнесу, рок-музика розвивається двома шляхами: йде в андегранд чи залишається некомерційною, або розпочинає працювати у системі шоу-бізнесу. Стильове розмаїття у цей час не зменшується, однак виділяються два провідних напрями рок-музики, які стали найбільш затребуваними серед

слухачів та змогли закріпитися у шоу-бізнесі. Це поп-рок, провідним представником якого є гурт «Океан Ельзи», та фолк-рок, репрезентований творчістю гурту «ВВ». Ми не будемо зупинятися на творчості цих колективів, бо їх музика доволі детально проаналізована в роботах українських науковців (див. вже загадані роботи В. Тормахової [207], В. Овсяннікова [112]). Ці напрями стали українським рок-мейнстрімом у другій половині 1990-х та 2000-х років, оскільки більшість колективів тяжіли до цих напрямів. Також доволі популярними напрямками української рок-сцени цих років були рокабілі/сайкобілі («Mad Heads») та альтернатива («Крихітка Цахес», «Королівські зайці»).

Неорокабілі (оновлене звучання рокабілі – ранньої форми рок-н-ролу) та сайкобілі (поєднання рокабілі та панк-року) в Україні найбільш послідовно представляв київський гурт «*Mad Heads*», який розпочав свою діяльність у 1991 році, зосереджуючись на англomовному репертуарі, який пізніше зміниться на україномовний. Серед англomовних пісень виділимо композицію «Black Cat» [232] (слова і музика лідера гурту Вадима Красноокого), яка в цілому близька до класичного рок-н-ролу (неорокабілі), але відзначається більшою експресивністю. Композиція «По барабану» [230] (автор – Вадим Красноокий) зберігає рок-н-рольну основу, однак її звучання однак саунд має значно більш виражений елемент панк-року (сайкобілі). У 2004 році гурт «Mad Heads» змінює свій стиль, орієнтуючись на ска та фолк, який був більш актуальним, відповідно змінюючи його назву на «Mad Heads XL». Серед пісень нового стилю – одна з найпопулярніших композицій гурту «Надія є» [229] (слова і музика Вадима Красноокого) та кавер-версія відомої пісні «Смерека» (автор – Любомир Яким) [231], аранжування якої зробив Вадим Красноокий. На прикладі творчості гурту «Mad Heads» можемо констатувати, що рок-виконавці протягом своєї творчості змінюють стильові орієнтири своєї музики, оновлюючи свій саунд відповідно до світових музичних трендів. Принагідно зазначимо, що така тенденція характерна для музики більшості українських рок-гуртів, які мали тривалий творчий шлях.

Окрім рок-музики, в українській естраді у 1990-х роках набули популярності нові відгалуження популярної музики – як самостійні (хіп-хоп), так і гібридні, що поєднували традиційні напрями (джаз, рок і поп-музика) з новими. Серед останніх популярності набув напрям **репкор** – поєднання року та хіп-хопу. В Україні його репрезентували гурти «Танок на майдані Конго» («ТНМК») та «Тартак».

Харківський гурт «*Танок на майдані Конго*» («ТНМК») став відомим широкій публіці після виступу на харківській «Червоній руті» (1997), де посів перше місце разом з гуртом «Тартак» у номінації «танцювальна музика» (нагадаємо, що у той час нові для українського музичного простору відгалуження естрадної музики не завжди вірно визначалися щодо напрямку та стилю). Успіх переорієнтував творчість колективу на україномовний репертуар. Альбоми «Зроби мені хіп-хоп» (1998), «Неформат» (2001), «Пожежі міста Вавілон» (2004) та «Сила» (2005), що відносяться до досліджуваного періоду, містять найбільш знакові композиції гурту, що працював в новому для української музики напрямі.

Пісня «Зроби мені хіп-хоп» [187] (авторство цієї та інших проаналізованих у роботі пісень належить учасникам гурту) зробила «ТНМК» відомим на всю Україну, розпочавши історію українського хіп-хопу та репкору. Композиція, що увійшла до однойменного альбому, вдало поєднала жартівливий текст про кохання (не без елементів еротики), що спирався на національні традиції, зі стилістикою хіп-хопу та рок-музики (роковий саунд в інструментальному епізоді контрастує хіп-хоповому звучанню текстових частин пісні). В музиці твору відсутні маркери національного, але їх цілком заміняє текст, який насичений народною фразеологією.

Близькою за ідеєю є інша композиція з цього альбому – пісня «Дибани мене» [185], де тема кохання розкрита жартівливо та з елементами іронії. Окрім алюзій на фольклорні першоджерела, у пісні вагоме місце посідає сучасна лексика та фразеологія, яка описує сучасні реалії. Однак музичний

стиль пісні відрізняється від попередньої, де елементи року відіграють більш вагому роль, формуючи саунд пісні, який є більш жорстким, особливо у приспіві, та першому інструментальному епізоді з гітарним соло. Також у творі немає музичного фольклорного компоненту, при цьому є алюзії на дві найпопулярніші українські народні пісні: тексти «ой, на горі два дубки» та «підманула, підвела!» завершують відповідно другий та третій куплети. Музиканти ці текстові цитати виділяють музично, виконуючи не речитативом, а вокалізуючи, створюючи алюзію на спів.

Лірична композиція «Зачекай» [186] з альбому «Зроби мені хіп-хоп» є зразком особистісної лірики, а тому музиканти обрали для неї більш м'який саунд, де в куплетах текст виголошується речитативом, а у ключове слово пісні – «зачекай», що повторюється кілька разів, вокалізується, що наближає цей твір до класичного хіп-хопу.

В наступних альбомах музиканти продовжують лінії, намічені в першому. Так, жартівливо-іронічна пісня «Та ти шо» [189] з альбому «Пожежі міста Вавілон» є класичним репкором, а за використанням музичних засобів та музичної драматургії вона близька до пісні «Дибани мене», включаючи цитату тексту української народної пісні («ой, летіли дикі гуси»), яка вокалізується. Не можемо не відмітити інтермедіальні компоненти у кліпі, знятому на цю пісню, а саме алюзію на відеокліп пісні Брітні Спірс «Тохіс», де виконавиця ролі американської співачки проголошує, що «сама я із Полтави», тим самим локалізуючи світових зірок в Україні та створюючи єдність світового та українського культурного простору.

В альбомі «Пожежі міста Вавілон» є й пісня, присвячена представнику української традиційної естради – Іво Бобулу, яка так і називається – «Іво Бобул» [188]. Текст пісні є іронічним, проте іронія не спрямована на самого співака, а розкриває тему героїзацію видатних діячів у медіа. Метр української естради схвально відізвався про цю композицію, а пізніше на запрошення музикантів виконав її разом з гуртом «ТНМК» [184]. Пісня є

класичним репкором з потужним гітарним саундом, де музиканти притримуються апробованих в інших піснях засобів виразності та принципів драматургії, в тому числі протиставлення речитативного куплету та мелодизованого приспіву, але не звертаючись до стилістики традиційної естрадної пісні.

Творчість гурту «Танок на майдані Конго» є вагомим внеском у розвиток української естради, адже вона засвідчила високий рівень креативності українських музикантів, які змогли талановито поєднати українські музичні традиції з новими відгалуженням «іншої музики» – хіп-хопом та репкором, створивши національно марковані композиції, не звертаючись до музичного фольклору, але відтворивши дух української музики в нових музичних стилях і напрямках.

Гурт «*Тартак*» було засновано 1996 року в Луцьку Олександром Положинським. Успіх колективу принесла участь у фестивалі «Червона рута», де він став лауреатом першої премії разом з гуртом «ТНМК» у номінації «танцювальна музика». Як і «ТНМК», «Тартак» репрезентує на українській сцені репкор. Перший альбом гурту виходить вже на початку 2000-х років, в цілому перша половина ХХІ століття ознаменована виходом чотирьох альбомів: «Демо графічний вибух» (2001), «Система нервів» (2003), «Музичний лист щастя» (2004), «Гуляйгород» (2005).

Музиканти гурту «Тартак» створили власний стиль музики, формуючи багатогранність українського репкору. Пісня «Кожнетіло» [195] (авторство належить учасникам гурту) з альбому «Демо графічний вибух» присвячено образу української молодіжної реп-культури, що підкреслено не лише в тексті й музиці пісні, а й у відеоряді, пропонуючи інтермедіальне рішення у розкритті теми твору. Якщо в музичному відношенні пісня є класичним репкором, то текст пісні звертає на себе увагу нарочитим пародійним використанням молодіжного клубного сленгу, де уживані у всьому світі англійські терміни не перекладаються, а калькуються. Наприклад, сама назва пісні – «Кожнетіло» – є калькою слова everybody (всі), якщо його

записати двома словами (every body) (повний перелік таких калюк на сайті з тестом пісні [194]).

Композиція «100%-ий плагіат» [193] (авторство належить учасникам гурту) з того ж альбому насправді підіймає питання не плагіату, а проблеми ротації пісень українських артистів на радіо. Ця композиція є дещо відмінною від провідного стилю гурту, адже повністю відповідає усім параметрам поп-музики у її танцювальному напрямі денс-поп. Для більш точного слідування стилю соліст гурту не читає реп, а співає: декламаційно-речитативний тип спів переважає в куплетах, тоді як у приспівках мелодика є більш розвиненою. Пісня має усі риси поп-шлягеру, вона була надзвичайно популярною, хоча й нетиповою для «Тартака».

Лірична композиція «Стільникове кохання» [197] (авторство належить учасникам гурту) з альбому «Музичний лист щастя» близька до мелодизованого хіп-хопу, де текст не читається, а напівспівається, тим самим наближаючись до поп-музики, однак в цілому зберігаючи риси хіп-хопу як одного з різновидів «іншої музики».

Музиканти гурту «Тартак» відомі своїми колабораціями з артистами різних музичних напрямів, причому не лише популярної музики. У 2001 році виходить трек «МікрOFF/ONна перевірка» [147] (слова Дмитра Ігнатова, музика учасників гурту «Роллікс»), записаний з рок-гуртом «Роллікс», де звучання «Тартака» стає більш «металевим». Цікавою є композиція «Понад хмарами» [192] (автором тексту є Олександр Положинський, музика належить учасникам гурту), виконаною разом зі співачкою Катею Chilly, що увійшла до студійного альбому «Система нервів». У пісні посилюється ліричне начало за рахунок вокалізації у партії Каті Chilly, яка завершує кожен реп-куплет приспівом. Її спів у високій теситурі доповнюється роковим гітарним звучанням, за рахунок чого приспів звучить як своєрідне ствердження тих слів, які звучать в реп-куплетах. У стильовому відношенні ця композиції не апелює ані до фольклору, ані до електроніки, з якими пов'язана творчість Каті Chilly, однак через фольклорні алюзії,

пов'язані з образом співачки, готує підґрунтя для подальших творчих пошуків. Продовженням наміченої фольклорної лінії став альбом «Гуляйгород» [198], записаний музикантами разом з учасниками фольклорного гурту «Гуляйгород» з Кропивницького, де в композиціях вдало поєднано звучання автентичного фольклору та рокового або хіп-хопового саунду.

Не можна обійти увагою пісню «Ні, я не ту кохав» (автор тексту – Анатолій Говораadlo, Олександр Положинський, автор музики – Анатолій Говораadlo) [191], що увійшла до альбому 2003 року «Система нервів», виконану разом з луцьким дуєтом «Світязь» у складі Дмитра Гершензона та Анатолія Говораadла, які репрезентують українську традиційну естраду. Нагадаємо, що гурт «Світязь» є однією з легенд української естрадної музики. Після творчого застою унаслідок зміни учасників колектив у другій половині 1990-х років знов набуває популярності уже в дуєтному складі та випускає альбом «Ні, я не ту кохав» (1996). Саме заголовній пісні альбому своїх земляків гурт «Тартак» дав нове звучання, де саунд пісні було сформовано на основі рокового гітарного звучання, доповненого елементами електронної музики, куплети було виконано реповим речитативом, при цьому збережено оригінальний приспів у виконанні дуєту «Світязь», до якого влітаються фрази фронтмена гурту Олександра Положинського. Зазначимо, що ця колаборація і трек були надзвичайно вдалими, адже у 2000-х роках вже розпочинається рух назустріч новій та традиційній естрадній пісні, що привело до збагачення української пісенної естради. У пісні «Ні, я не ту кохав» сучасний реп органічно доповнюється мелодикою традиційної естрадної пісні, які чергуються між собою, тим самим стверджуючи континуальність у розвитку української естради. Поєднання музики естрадних артистів різних поколінь вдало підкреслено і у відеокліпі, де персонажі представлені як сучасними, так і ретрообразами, тим самим за рахунок інтермедіальності унаочнюючи основну ідею пісні як тяглість української естрадної традиції через зв'язок поколінь. І вже після виходу

треку «Ні, я не ту кохав» музиканти гурту «ТНМК» створюють пісню «Іво Бобул», звертаючись до метра української естради як художнього образу, однак, як вже було зазначено, вони не апелюють до стилю традиційної естради і не цитують текст або музику пісень з репертуару Іво Бобула, на відміну від «Тартака».

Таким чином констатуємо, що творчість гурту «Тартак» є зразком українського репкору, однак музиканти вдало експериментують з іншими напрямками естрадної музики, а також фольклором, збагачуючи стильову палітру української естради кінця 1990-х – середини 2000-х років.

Важливе місце в українській естраді посідає електронна музика. Нагадаємо, що електроніка як інструментарій може використовуватися в різних музичних напрямках, але якщо йдеться про клубну музику, то вона стає вже не просто інструментом чи засобом музичної виразності, а окремим різновидом музичної творчості зі своєю естетикою, розвиненою стильовою системою та навіть окремими жанрами. Питання електронної клубної музики було розглянуто в роботі С. Лазарєва [82], який окреслив провідні стилі електронної музики, охарактеризував її жанри, дослідив творчість провідних зарубіжних та українських музикантів. Дослідник виділяє «вісім базових стилів: хаус (House), техно (Techno), хіп-хоп (Hip-Hop), даб (Dub), транс (Trance), хардкор (Hardcore), брейкбіт (Breakbeat) та ембієнт (Ambient)», які «знаходяться у постійному процесі взаємодії. На цьому взаємозбагаченні ґрунтується динамічне стилеутворення, що стає началом для багатьох нових напрямів, серед яких Tech-House, Techno Trance, Hip-House, Hard Techno та багато інших» [82, с. 192–193].

Оскільки клубна електронна музика є окремим напрямом музики, який прямо не пов'язаний з естрадою, бо остання передбачає концертне виконання музики, а лише потім записи та відеокліпи, то ми зосередимося не на «чистій» електроніці, яку можна віднести до різновидів «іншої музики», а до музичних стилів, близьких до поп-музики, але які через вагомий електронний

компонент виходять за межі поп-музики як такої, хоча при цьому залишається складовою масової музики.

Творчість *Kami Chilly* не є «чистою» електронікою, як і не є поп-фолком, вона, як і багато явищ постмодерної музичної культури, змішує різні стилі і музичні напрями. Ми вже згадували альбом «Русалки in da house» [62], який продемонстрував новий підхід до фольклору, поєднавши його музичною електронікою. Щодо стильових орієнтирів електронної складової у музиці Каті Chilly, то думки дослідників розділилися. В. Тормахова зазначає, що усі композиції є обробками русальних пісень у стилі тріп-хоп, для якого характерні «повільний темп (не вище 110), “брудне звучання”, яке досягається використанням різних шумів, тріску вінілової платівки, іноді поза-звукових низьких партій (баса, електронного баса), загальний мінорний, розслаблений депресивно-занепадницький настрій» [208, с. 64]. О. Бойко вважає, що в композиції «Русалки in da house», яка дала назву альбому, використано стиль електронної танцювальної музики, що отримав назву джангл, для якого характерні «непрямі» ритми ударної партії, на відміну від техно або хаусу. Також дослідник вбачає в цій композиції елементи стилю транс, для якого характерно поступове зростання хвилеподібного зростання і спаду сили звуку, на відміну від хаусу і техно, де рівень звучання є незмінним [11, с. 156–157]. С. Манько вважає, що співачка у цьому проєкті, який дослідниця відносить до world music, поєднала український фольклор та ритми техно [93, с. 237].

Очевидно, що в обробках пісень з альбому «Русалки in da house» не йдеться про танцювальну музику, а тому визначення її як джангл з елементами транс, як і стиль техно, є невірним. Щодо стилю тріп-хоп, то така атрибуція є більш точною, ніж джангл, транс і техно. Також віднесення музики альбому до world music є цілком слушним, однак world music не є музичним стилем. На нашу думку, більш точним, спираючись на дослідження С. Лазарева з його класифікацією базових стилів електронної неакадемічної музики, є апелювання до стилю ембієнт, який найчастіше

трапляється у композиціях такого відгалуження «іншої музики» як world music і є найбільш органічним для обробок фольклору різних народів. Весь альбом можна визначити як зразок стилю ембієнт, який репрезентує українську world music.

Якщо говорити про електронну танцювальну музику, то вона як інструментальна і неконцертна не вповні відноситься до пісенної естради. Однак її вплив на розвиток естрадної пісні є вагомим у стилі євроденс, який можна розглядати і як вокальний різновид танцювальної електроніки, і як електронний варіант денс-попа. Оскільки цей стиль є гібридним і утворено на межі напрямів, ми можемо його інтерпретувати і як стильовий різновид поп-музики, і як відгалуження електронної музики. У роботі ми обрали другий варіант, оскільки специфіка чистого євроденсу близька до електронної танцювальної (клубної) музики, однак подальша еволюція творчості виконавців євроденсу, а тому числі й українських засвідчила про можливість її трансформації в поп-музику.

В українській науці творчість українських виконавців, що працювали у стилі євроденс, окремо не розглядалася, у дисертаційних роботах О. Бойка [11] та Т. Рябухи [159] є лише відсилання до євроденс як стилю або вказівка на вплив стилів клубної електронної музики на творчість українських музичних гуртів. Лише недавно розпочалося осмислення євроденсу як стилю естрадної музики. О. Зосім на основі аналізу творчості зарубіжних виконавців (Alexia, «Corona», «Captain Jack», DJ BoBo, Dr. Alban, «Ice MC», «La Bouche», «Masterboy», «Mo-Do», «Mr. President», «Snap!», «Technotronic», «2 Brothers On The 4th Floor», «2 Unlimited» та ін.) виділила характерні риси євроденсу як музичного стилю і окреслили хронологічні межі його побутування. Вона зазначає, що перші його зразки були репрезентовані в композиціях «The Power» (1990) і «Rhythm is a Dancer» (1992) німецького гурту «Snap!», а період активного розвитку припадає на 1992–1995 роки [48, с. 36–37]. Стосовно стильових орієнтирів та специфіки текстів пісень вона зазначає, що «євроденс як музичний стиль ближчий до

електронної музики, а саме до ейсид-хаусу, з яким його споріднює не лише саунд, а й загальна соціальна спрямованість з позитивним меседжем до усіх членів суспільства, а особливо до тих, хто з різних причин знаходиться на його маргінесі. <...> Складні емоції й переживання, а також занурення в соціально значимі теми для євроденс-пісень не були характерні» [48, с. 37]. Щодо музичних характеристик, то О. Зосім виділяє швидкий темп, безперервну пульсацію, характерні електронні рифи, виконавський склад, що поєднує чоловічий реп у куплетах з жіночим вокалом у приспіві, превалювання мінорного ладу при життєстверджувальному меседжі текстів пісень, використання структури класичного хіта, адаптованого під стиль євроденсу, шлягеризацію через яскравий мелодизований приспів або оригінальний електронний риф [48, с. 37–40].

Враховуючи вищесказане, в контексті нашого дослідження підсумуємо, що євроденс є стилем європейської популярної музики першої половини 1990-х років, він не відноситься до напряму поп-музики, бо виступи виконавців євроденсу є більш близькими до рейвів з їх безперервним звучанням танцювальних ритмів, ніж до естрадних концертів, де обов'язковими є чергування швидких та повільних композицій. З іншого боку, композиції у стилі євроденс орієнтуються на усталену шлягерну структуру, де кожен твір є дискретною одиницею, що може звучати на радіо або телебаченні, а електронне звучання є однією зі стильових рис. Тому пісні євроденсових виконавців часто відносять до поп-музики, хоча це не зовсім вірно, бо євроденс, як і репкор, що сполучає рок і хіп-хоп, не просто є стильовим відгалуженням поп-музики, а знаходиться на межі електронної та поп-музики, бо має риси їх обох.

Український євроденс виникає фактично паралельно із європейським, що стало можливим після падіння залізної завіси, завдяки чому виконавці почали значно швидше реагувати на нові музичні стилі. Українські євроденс-проекти 1990-х років були по-справжньому актуальними з точки зору стилю та саунду. На відміну від універсальної англійської музиканти

використовували українську мову, що було необхідно для самоствердження української естради як національно маркованої. Відсутність англомовних пісень не заважала розвитку українських євроденс-проектів, оскільки вони не претендували на місця в європейських чартах і орієнтувалися на внутрішній ринок. Україномовність євроденс-проектів була пов'язана і з тим фактором, що більшість колективів, які працювали у цьому стилі, походили із заходу України («Турбо-Техно-Саунд» і «Фантом-2» з Івано-Франківська, «Ван-Гог» із Самбору, Тарас Курчик з Дрогобича) і у 1990-х роках були справжніми стейкхолдерами україномовної естради.

Розглянемо творчість українських гуртів та виконавців, що працювали у стилі євроденс, на прикладі їх найбільш відомих композицій для виявлення та характеристики національного варіанту євроденсу.

Гурт *«Турбо-Техно-Саунд»* було засновано у 1992 році в Івано-Франківську. На початку це було кавер-тріо у складі Романа Матіяша, Тараса Пушика та Олени Дюлової, але вдалий виступ на «Червоній руті» 1993 року в Донецьку зробив цей гурт відомим широкій публіці. Варто також згадати, що саме цей колектив та його пісні започаткували нову конкурсну номінацію фестивалю «Червона рута» – танцювальна музика. У 1995 році з колективу йде Роман Матіяш, і «Турбо-Техно-Саунд» набуває класичної форми євроденсового дуету. Саме у цьому складі було випущено два альбоми гурту – «Асфальтний синдром» (1996) та «Помандруй зі мною» (1997). У 1999 році «Турбо-Техно-Саунд», як більшість євроденс-проектів, що мали дуже коротке життя, припиняє своє існування.

Альбом *«Асфальтний синдром»* (1996) [211] складається з 10 композицій, з яких одна є реміксом. Усі пісні альбому відповідно до канонів стилю євроденс є швидкими, що ще раз засвідчує, що євроденс як стиль не відноситься до поп-музики, оскільки звучання цілого альбому відтворює структуру рейву, а не естрадного концерту. Єдина композиція, яка є повільною – ремікс на заголовну пісню альбому *«Асфальтний синдром»*, що є восьмою в альбомі.

Специфічною рисою гурту «Турбо-Техно-Саунд» були соціально спрямовані тексти пісень: усі пісні альбому «Асфальтний синдром» є достатньо глибокими та образно насиченими – як любовно-ліричного, так і соціально-орієнтованого змісту. Проте не варто забувати, що в цілому це було не характерно для стилю євроденс, в якому соціальна складова виявлялася в пропагуванні ідей мира, любові й толерантності, але ненав'язливо, без зайвої декларативності, конкретні ж пісенні тексти через специфіку танцювальної музики зазвичай не навантажувалися глибоким смислом. Тож саме «легкі» тексти в євроденс-піснях виглядали найбільш органічно. Для багатьох українських музикантів менша змістовна навантаженість текстів була у той період неприйнятною, бо шлейф радянських установок щодо обов'язкової ідейності (в широкому розумінні) в текстах пісень ще не була до кінця подолана.

Усі композиції альбому «Асфальтний синдром» орієнтуються на форму й саунд європейських гуртів. Коротко зупинимося на двох піснях збірки, які є найбільш відомими – «Асфальтний синдром» [209] та «Судний день» [210] (автор обох пісень – Тарас Пушик). «Асфальтний синдром» в цілому відповідає стилю євроденс пізнього періоду, коли при збереженні типової форми вже почали руйнуватися деякі принципи музичної драматургії. Проте, на нашу думку, головною причиною відходу від канону став нетиповий для євроденсу текст, який ускладнив загальну композицію пісні.

Пісня «Асфальтний синдром» є заголовною піснею альбому, вона була популярною, однак музиканти не зняли на неї відеокліп, тому залишилися лише концертні виступи музикантів, які є в інтернет-просторі не лише українських користувачів, а й зарубіжних, що засвідчує про доволі високий художній результат українських виконавців, які тільки недавно отримали можливість творити без огляду на ідеологічний тиск. Твір має три куплети, приспів не лише завершує кожен куплет, а й відкриває композицію, що цілком вкладається в канон євроденсу. Однак текст куплетів є різним за обсягом, їх довжина у процесі музичного розгортання не зменшується, а

збільшується. Нетиповим є й другий куплет, який звучить не на фоні куплетного рифу, як перший і третій, а має власний саунд, де звучання слів підтримується лише перкусією, наближаючи його до класичного репу, тобто в ньому відсутня характерна для стилю євроденс ритмічна пульсація та електронне звучання. Інструментальний риф, який слугував основою для куплетів, але без тексту, йде відразу після слів другого куплету. Цей епізод можна сприймати як свого роду бридж, але він знаходиться не в точці золотого перетину, а в середині композиції, а тому не є кульмінацією, що характерно для пісень шлягерного типу, на який здебільшого орієнтувалися виконавці євроденсу. Отже, композиція «Асфальтний синдром» не є класичною євроденс-піснею, хоча зберігає багато її базових рис. Якщо говорити про художні якості пісні «Асфальтний синдром», то зазначені відмінності від канону євроденсу можна розглядати як творчі пошуки в області форми, а можна як певні прорахунки драматургії, якщо аналізувати цю пісню з позиції естрадного шлягеру, а не частини рейву. Однак, попри певні прорахунки, ця композиція завдяки яскравому і виразному приспіву та потужній енергетиці стала доволі популярною, а сьогодні вже сприймається як класика.

Серед найбільш відомих у свій час композицій альбому «Асфальтний синдром» – «Судний день», яка у свій час посіла друге місце у хіт-параді «12 мінус 2», що транслюється на радіо «Промінь». Пісня «Судний день» має соціально спрямований текст, і, відповідно, ще більше віддаляється від класичних форм євроденсу. Композиція розпочинається вступом, який завдяки використанню вокальних прийомів набуває інфернального звучання. Відходом від класичного євроденсу стало виконання приспіву чоловіком-солістом (це було пов'язано з тим, що пісня створювалася для тріо, а не дуету, що наближає її до поп-музики; саме у цьому складі вона демонструвалася у хіт-параді «Територія А»), який скандує текст ключового меседжу пісні («Але настане судний день!»), а не солісткою, яка у пісні за допомогою свого «інфернального» вокалу створює образ судного дня. У пісні

також посилюється дуетна складова, що наближає цю композицію до поп-музики. Роль співачки як солістки у пісні значно зменшена, що також є відходом від моделі євроденсу. Відзначимо й кінець пісні, де короткий інструментальний бридж зображує початок апокаліпсису. Зміни в драматургії продиктовані змістом пісні і спрямовані на ілюстрацію змальованих у тексті апокаліптичних подій. Сьогодні ці прийоми виглядають дещо наївними, однак свідчать про творчі пошуки музикантів.

Отже, гурт «Турбо-Техно-Саунд» є музичним колективом, який орієнтувався на стиль євроденс, а його творчість стала вагомим внеском у розвиток української танцювальної музики 1990-х років. При цьому найбільш відомі їх композиції відходять від чистого євроденсового канону та наближаються до поп-музики, що давало більшу свободу творчості, особливо враховуючи особливості текстів пісень, які виходили за рамки класичного євроденсу.

Музичний колектив «*Фантом-2*» виникає після розпаду гурту «Турбо-Техно-Саунд». Його колишній учасник Роман Матіяш у 1996 році разом з вокалісткою Ольгою Гречко створює новий колектив, який за успішністю обігнав «Турбо-Техно-Саунд». «Фантом-2» до моменту свого розпаду у 1999 році випустив два альбоми: «Зоряні війни» (1996) [215] та «Без контролю» (1997) [214], які були вельми популярними серед слухачів.

Альбом «Зоряні війни» складається з дев'яти композицій, з яких перша є інструментальним вступом (Intro), інші вісім – пісні у стилі євроденс, при цьому низка з них розпочинається повільним вступом, розмиваючи тотальність електронного рейву. Також серед пісень є одна мажорна композиція («Там, де є птахи»), що нетипово для євроденсу, і цю пісню скоріше можна віднести до поп-музики.

Якщо говорити про особливості усіх композицій альбому, то це передусім їхня тривалість. Більшість пісень з диску «Зоряні війни» звучать п'ять і більше хвилин, що в цілому нетипово для євроденсу, що орієнтується на звичну тривалість хіта (3,5–4 хвилини), а не апелює до континуальності

рейвового звучання. Така тривалість пісень пояснюється не спробою наблизитися до класичного електронного рейву, довжиною їх текстів, які відходять від стандартів євроденсу, і не лише обсягом, а й змістовним наповненням. Інтелектуалізм текстів пісень є цілком очікуваним, оскільки Роман Матіяш, як колишній учасник «Турбо-Техно-Саунд», у гурті «Фантом-2» продовжив і навіть розвинув цю їхню якість.

Окрім довгих та інформаційно навантажених текстів, музиканти вносять свої корективи і в загальну драматургію євроденс-пісень. Для прикладу проаналізуємо найбільш відому композицію гурту «Фантом-2» – «Двоє» [216] (автор – Роман Матіяш), на яку було знято кліп і яка часто звучала в телевізійному хіт-параді «Територія А». Подовження тривалості пісень відбувається за рахунок збільшення вокальних мелодичних фрагментів. Так, пісня «Двоє» має таку форму: $Aa_1VACaVACa_1C$, де А і С – вокальні частини з розвиненою мелодикою, В – речитативна частина, а та a_1 – інструментальний та вокально-інструментальний рифи. Як бачимо, репові куплети у драматургії твору посідають значно менше місця, ніж мелодичні, що порушує загальний баланс євроденс-композиції. Якщо порівнювати частини А і С з точки зору канону євроденсу, то класичним з точки зору стилю приспівом є розділ А, розділ С, який багато в чому дублює А, лише перевантажує пісню і робить її одноманітною, якщо розглядати її в категоріях шлягеру, а не рейву. Аналогічні або близькі за драматургією музичні форми ми бачимо в інших піснях альбому, які збільшують їхню тривалість, але зменшують контрастність.

Альбом «Зоряні війни» гурту «Фантом-2», як і «Асфальтний синдром» євроденс-проєкту «Турбо-Техно-Саунд», попри певні недоліки, вже стали класикою українського євроденсу та зіграли свою роль у процесі адаптації актуальних європейських стилів в Україні 1990-х років.

З усіх проєктів, що працювали у стилі євроденс, найбільшою народною любов'ю користувався гурт «Аква Віта» з Кропивницького (у 1990-х роках –

Кіровоград). Відзначимо той факт, що з усіх гуртів, що працювали у стилі євроденс, це єдиний колектив, що не походив із заходу України.

Гурт «*Аква Віта*» було створено у 1993 році. У своєму зірковому складі (Ігор Балан та Ірина Філатова) колектив проіснував з 1995 по 2000 рік і випустив три україномовних альбоми – «Технотронутий» (1996), «А тепер усе інакше» (1997), «Тільки ти» (1999), з яких лише перші два містять низку пісень пісні у стилі євроденс. Текст пісні «Технотронутий» [4] (автор музики – Ігор Балан, автор тексту – Микола Бровченко) з однойменного альбому є скоріше набором слів та фраз, ніж змістовно навантаженим нарративом, проте містить низку алюзій та відсилок: у назві – до популярного бельгійського гурту «Technotronic», в тексті – до відомого роману Панаса Мирного («він технотронутий, хіба ревуть воли, як таке двинути»). Композиція та драматургія пісні відповідають усім канонам євроденсу, але у цілому твір є менш вдалим, на нашу думку, з музичної точки зору, хоча й був достатньо популярним. Проте варто відмітити відхід від інтелектуалізму гуртів «Турбо-Техно-Саунд» та «Фантом-2», які переобтяжували свої композиції надлишковою інформацією. Завдяки зменшенню інформаційного навантаження у текстах пісень, які можна окреслити як іронічно-беззмістовні, євроденс-композиції гурту «Аква Віта» набули необхідної для цього стилю легкості.

Безумовним українським хітом стала композиція «Женьмінь Жібао» [3] (автор музики – Ігор Балан, автор тексту – Віталій Ципін) з альбому «Технотронутий». У цьому творі продовжено лінію іронічної беззмістовності, апробовану в пісні «Технотронутий», яка у «Женьмінь Жібао» набуває соціального підтексту, пародіюючи текстові штампи періодики радянських часів та тогочасних медійних кліше. Кліп, знятий на цю пісню, підкреслює іронічну спрямованість пісні, створюючи на інтеремедіальному рівні цілісність художніх образів. У музичному відношенні, на нашу думку, пісня не поступається зарубіжним євроденс-хітам завдяки вивірності музичної драматургії та мелодичній яскравості. Ця композиція є справжнім українським євроденсом, який відповідає усім

канонам стилю і одночасно апелює до національних культурних кодів та реалій 1980–1990-х років.

Пісня «А тепер усе інакше» [2] з однойменного альбому написана Ігорем Баланом на текст Олександра Бригинця з продюсерської агенції «Територія А», який запропонував музикантам замінити іронічну беззмістовність любовно-ліричною тематикою. Якщо детально проаналізувати музику пісні «А тепер усе інакше», яка була створена в період поступового відходу від стилю євроденс, то можна помітити, що вона відтворює не усі його базові стильові риси, наближаючись до поп-музики, а саме до денс-попу. Завдяки поєднанню невибагливого та легкою іронією тексту з елементами музичного стилю і принципами драматургії євроденс-хітів, українська музика отримала шлягер, який слухачі пам'ятають й сьогодні і який став символом танцювальної пісні 1990-х років.

Окрім проаналізованих нами гуртів, у стилі євроденс працював *Тарас Курчик*, перший альбом якого «Скажи No-No» (1997) орієнтується саме на цей стиль. На відміну від більшості виконавців євроденсу, після зменшення популярності цього стилю співак не завершує кар'єру, а продовжує свій творчий шлях, обравши інші музичні напрями, випускаючи ще три альбоми. Серед популярних пісень альбому «Скажи No-No» безумовним хітом є його авторська пісня «Давай – Давай» [190], на яку було створено кліп за допомогою комп'ютерної графіки, що у 1990-х роках було неординарним явищем. За стилем ця композиція поєднує риси євроденсу і денс-попу, що є цілком зрозумілим, адже у другій половині 1990-х років стиль євроденс вже виходить з моди.

Гурт «*Ван-Гог*» був заснований у 1995 році у Самборі. Його склад та кількість учасників постійно змінювалися, як і стиль музики. Однак пісні з перших альбомів гурту, що вийшли у другій половині 1990-х років («S.O.S» (1996, перевидання 1997), «Екстра-Клас» (1997), «Контрасти» (1998)), мають усі риси стилю євроденс. Найбільш популярною піснею гурту «Ван-Гог» стала композиція «Хто є хто» [13] (слова і музика Ігоря Добрянського) з

альбому «Контрасти» 1998 року, яка мала соціально спрямований зміст, що характерно для євроденсу і особливо українського його відгалуження. У стильовому відношенні цей твір з огляду на час виходу поєднує риси євроденсу і денс-попу.

Євроденс як стильовий напрям перестав бути актуальним вже на межі тисячоліть, і, відповідно, європейські та українські гурти перестали працювати в цьому напрямі, а більшість виконавців євроденсу швидко зійшли зі сцени. Однак найкращі зразки, навіть художньо недосконалі, вже увійшли до скарбниці української естрадної музики і стали пісенно-танцювальною класикою, до якої звертаються сучасні українські виконавці. Так, у 2020 році популярна етно-реп-виконавиця Аліна Паш зробила власну версію хіта гурту «Аква Віта» «Женьмінь Жібао» [227] у своєму фірмовому етно-реп-стилі. Її інтерпретація в музичному плані є актуальною, однак із самої пісенної композиції, на жаль, залишився лише текст, який не є найсильнішою складовою твору, яскрава ж хітова мелодія приспіву в цій інтерпретації була взагалі відсутня. Проте сам факт звертання сучасних виконавців до шлягерів української естради 1990-х років є вельми показовим, оскільки їх актуалізація свідчить високий творчий потенціал естрадної музики перших років відновлення української Незалежності, який ще й досі недооцінено.

Висновки до Розділу 3

Серед усіх напрямів естрадної музики найбільшої трансформації зазнала поп-музика, яка протягом півтора десятиліття здійснила перехід від моностилю української естради 1980-х років до стильового плюралізму 1990-х – початку 2000-х років.

Українська поп-музика кінця ХХ – початку ХХІ століття мала такі стильові домінанти: традиційну пісенну естраду, що продовжувала культивувати музичний стиль української естрадної пісні 1970–1980-х років з мінімальною модернізацією, естрадну пісню «нової хвилі», яка наслідувала й

адаптувала актуальні стилі світової популярної музики, її можна поділити на класичний та альтернативний поп, авторську пісню/співану поезію, яка на перших порах спиралася на здобутки бардівської непрофесійної пісні радянських часів та народнопісенну традицію, а пізніше, збагатившись здобутками світової популярної музики, трансформувалася у некомерційний різновид поп-музики або року. Кожен з цих стилів при взаємодії з фольклором міг утворювати стильові міксти (поп-фолк/етно-поп).

Передвісником «нової хвилі» української естради стала творчість співачки Русі, яка на межі 1980–1990-х років першою здійснила відхід від традицій української радянської естради та запропонувала слухачеві новий саунд, що спирався на стилі диско та синті-поп; однак подальша стильова еволюція музики співачки йшла у бік повернення до стереотипних кліше радянської естради. Справжнім проривом у поп-музиці стала творчість Ірини Білик, яка сформувала еталон нової української пісенної естради завдяки адаптації нових стилів світової популярної музики і формуванню нового іміджу естрадного виконавця. У своїй музиці Ірина Білик орієнтується на денс-поп, який наприкінці 1980-х років змінив стиль диско, збагачуючи його стилістикою рок-музики, елементами синті-попу та експериментуючи з ліричними і драматичними композиціями баладного типу. Руслана на початку творчої кар'єри обрала стиль класичної поп-музики, однак найбільш успішними стали її пісенні композиції, написані у стилі етно-поп. Творчість Олександра Пономарьова тяжіє до музичного академізму, який поєднано зі здобутками західної музики у пісенно-баладних жанрах та класичної української естради, що надає його музиці позачасовий вимір та робить її менш залежною від актуальних стилів. Віктор Павлік у своїй творчості репрезентує два напрями – традиційну естрадну пісню та сучасну поп-музику, де остання представлена стилем етно-поп з орієнтирами на близькосхідний фольклор.

Представники традиційної естради – Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Павло Зібров, Оксана Білозір, Алла Кудлай, Анатолій Матвійчук та багато інших –

у своїй творчості продовжували розвивати здобутки української естрадної пісні 1970–1980-х років. Творчість сестер Тельнюк є зразком авторської пісні/співаної поезії як різновиду поп-музики, яка передбачає виконання пісень не лише під гітарний супровід, а використання більш потужного музичного інструментарію, опору на низку актуальних музичних стилів та виходу за межі поп-музики у сферу джазу і року. Марія Бурмака протягом 1990-х років здійснила еволюцію від акустичної бардівської пісні до поп-року, продемонструвавши інший шлях еволюції акустичної музики. Музичний стиль гурту «Скрябін» 1990-х – початку 2000-х років був різноманітним, при цьому мав свої стильові домінанти (синті-поп) з орієнтацією на індивідуальний стиль британського гурту «Depeche Mode», сполучаючи його зі стилями тріп-хоп, дарквейв, ембієнт, індастріал.

Рок-музика другої половини 1980-х – першої половини 1990-х років представлена блюз-роком («Друге дихання», «Дощ» та ін.), джаз-роком («999», «Жаба в дирижаблі», «Цвіркунове число», тріо Олександра Любченка та ін.), бард-роком («Мертвий півень», «Будда-44» та ін.), альтернативою («Раббота Хо», «Колезький асесор» та ін.), глем-роком («Бастіон»), хеві-металом («Едем», «Інферно», «КПП», «Лазарет» та ін.), хард-роком («Ток», «Перрон» та ін.), панком («Брати Гадюкіни», Віка Врадій та ін.), а також її різноманітними поєднаннями з електронною музикою та хіп-хопом (репкор). З середини 1990-х років у зв'язку з розвитком шоу-бізнесу виділилися пріоритетні стилі рок-музики, серед яких найбільшою популярністю користувалися поп-рок («Океан Ельзи») та фолк-рок («ВВ»). Також на українській рок-сцені набули поширення стилі рокабілі/сайкобілі («Mad Heads») та альтернатива («Крихітка Цахес», «Королівські зайці»).

Окрім рок-музики, в українській естраді у 1990-х роках з'явилися нові відгалуження популярної музики, серед яких особливої популярності набули хіп-хоп та репкор. У творчості гуртів «Танок на майдані Конго» та «Тартак» органічно поєднувалися українські музичні традиції з хіп-хопом та репкором,

створивши національно марковані композиції, які збагатили стильову палітру української пісенної естради кінця 1990-х – середини 2000-х років.

Вагоме місце в українській естраді посідає неакадемічна електронна музика, яка в 1990-х роках поступово стає частиною її звукового ландшафту. Серед виконавців до електронного звучання звертається у своїй творчості Каті Chilly, яка поєднує електронний саунд, що спирається на стиль ембієнт, з автентичним фольклором, створюючи українській різновид world music.

Танцювальна електронна музика є окремим відгалуженням, що відноситься до напрямку «інша музика». У пісенній естраді вона представлена стилем євроденс, який можна розглядати і як вокальний різновид танцювальної електронної музики, і як електронний варіант денс-попа. Розвиток українського євроденсу припадає на другу половину 1990-х років. Український євроденс на початковому етапі відзначався інтелектуалізмом («Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2»), проте інформаційне перевантаження текстів негативно позначилося на музичній драматургії пісень. Класичні зразки євроденс-стилю («Аква Віта») відзначалися стрункістю музичної будови та мали усі риси шлягеру завдяки відмові від надмірного інтелектуалізму й орієнтації на базові принципи побудови євроденс-композицій. Українські євроденс-хіти з'явилися вже у період стильової переорієнтації європейської музики, а тому євроденс в українській естраді не встиг повністю розкрити свій потенціал. Композиції 1997–1998 років часто мають риси денс-попа, що є напрямом не танцювальної електроніки, а поп-музики. Українські виконавці євроденсу в силу багатьох причин не могли претендувати на місця у європейських хіт-парадах, однак звертання музикантів до цього стилю стало маркером руху України у європейський культурний простір.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Обґрунтовано теоретико-методологічні засади дослідження української пісенної естради в контексті стилетворчих процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Запропоновано поділ естрадної музики на чотири напрями, де до трьох базових (джаз, рок, поп-музика) додано четвертий, зазначений як «інша музика», що поєднує нові музичні відгалуження (хіп-хоп, електронна танцювальна музика, world music та ін.), які не набули статусу окремих напрямів. Наголошено, що стиль кожного напрямку естрадної музики доцільно розглядати окремо через нетотожність їх музичних характеристик, однак при цьому треба враховувати можливості стилєвих перехрещень на межі напрямів або їх взаємодію на рівні стилю або стилістики.

Встановлено, що теорія стилю, створена в академічному музикознавстві, є базисом для вивчення процесів стилетворення в музиці неакадемічних напрямів. Стилї естрадної музики доцільно розглядати в ієрархічній триєдності (історичний стиль – національний стиль – індивідуальний стиль), але із врахуванням специфіки музичної естради. Часова стислість етапів історичного розвитку естрадного напрямку в музиці потребує смислової модифікації поняття історичного стилю, а саме його розуміння як короткого часового відрізка тривалістю одне-два десятиліття, що відзначений єдністю стилєвих рис. Національний стиль формується як поєднання «свого» та «чужого», де «своє» репрезентують фольклор та професійна музика академічної традиції, «чуже» – розмаїття стилів світової естрадної музики різних напрямів. На відміну від академічного музичного мистецтва, час, що відводиться на стилєву адаптацію, є більш коротким, тому далеко не усі стилї естрадної музики встигають набути національно маркованих рис. Синтез «свого» та «чужого» в контексті адаптації

мистецьких форм і стилів світової популярної музики стає особливим типом інтермедіальності в естрадній пісенній творчості. Індивідуальний стиль в естрадній музиці виявляється в композиторській творчості та виконавській діяльності, які часто перетинаються, утворюючи інтермедіальну взаємодію композиторського та виконавського компонентів. Інтермедіальність як вияв індивідуального стилю передбачає можливість поєднання музичного, поетичного, театрального, хореографічного, кінематографічного компонентів, а також синтез мистецьких та немистецьких форм.

Зазначено, що у стилетворенні беруть участь не лише музичні, а й позамузичні чинники, які формують стильовий ландшафт епохи та країни. Трансформаційні процеси, що відбувалися в українському соціумі у 1990-х – на початку 2000-х років, вплинули на швидкість адаптації українською естрадною піснею провідних світових музичних стилів та виокремили її стильові домінанти.

Оновлення української естрадної музики у 1990-х роках відбувалося не лише через стильову переорієнтацію, а й через посилення її національної маркованості. Виділено та охарактеризовано три базових маркери національного в українській естрадній пісні, серед яких українська мова; архетипи та культурні коди, які містяться в текстах пісень; музична мова з українськими елементами в мелодиці, гармонії та аранжуванні.

2. З'ясовано значення фестивалів популярної музики для оновлення української естрадної пісні кінця ХХ – початку ХХІ століття. Встановлено, що в Україні з кінця 1980-х років активізується фестивальний рух, який сприяв формуванню нових трендів в естрадній музиці. Особливість фестивального руху цього періоду полягала у некомерційності, пріоритетності підтримки українських виконавців, відсутності обмежень щодо тематики та музичного стилю. Останнє було особливо важливим в контексті подолання ідеологічної ангажованості та регламентації стильових параметрів української пісенної естради радянського періоду. Серед мистецьких форумів вагому роль у стилетворчих процесах зіграли рок-

фестивалі «Нівроку», «Тарас Бульба», «Рок-Екзистенція», фестиваль авторської музики «Оберіг», однак найбільше спричинилися до оновлення звукового ландшафту популярної української музики багатожанрові фестивалі «Червона рута» та «Таврійські ігри».

Фестиваль «Червона рута», який вперше було проведено 1989 року, був спрямований на оновлення української пісенної естради, яка мала відповідати запитам часу і водночас базувалася на національних музичних традиціях. Участь у фестивалі передбачала виконання пісень лише українською мовою, що стало своєрідним викликом радянській системі з її послідовною деукраїнізацією, а пізніше – формою «лагідної» українізації завдяки проведенню у містах на сході та півдні України. Завдяки фестивалю «Червона рута» в Україні з'явилася молода генерація українських естрадних співаків та гуртів, які мали розмаїтий у стильовому відношенні україномовний пісенний репертуар, що відображав тогочасні актуальні музичні тренди. Фестиваль «Таврійські ігри» в інший спосіб формував стильовий ландшафт української музики: участь провідних зарубіжних та українських виконавців створювала панораму сучасної музики, яка відповідала світовим трендам, а завдяки трансляції на телебаченні актуальна музика стала доступною для широких мас.

3. Розкрито роль продюсерських агенцій у трансформаційних процесах української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття. Встановлено, що продюсерські агенції «З ранку до ночі», «NOVA», «Музична біржа», «Територія А» та ін. стали потужним чинником формування молодієї генерації українських артистів, що орієнтувалися на нові музичні стилі, та промоції їх творчості. Медійна підтримка україномовних виконавців на телебаченні відбувалася через телевізійні проекти продюсерської агенції «Територія А» – хіт-парад «Територія А» та фестиваль «Територія ДАНС». Хіт-парад «Територія А» виходив на каналі ICTV з 1995 по 2000 рік, і за цей час десятки українських виконавців різних напрямів, включаючи некомерційні та експериментальні, отримали можливість презентувати українському слухачеві свою музику, яка була надзвичайно розмаїтою у

стильовому відношенні, формуючи новий образ української естради. Фестиваль «Територія ДАНС» розвивав танцювальний напрямок, який був мало представлений в українській естраді радянського періоду, тим самим ліквідуючи розрив між світовою та українською популярною музикою.

4. Охарактеризовано стильові особливості української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століття. Встановлено, що оновлення музичного стилю в поп-музиці розпочинається на межі 1980–1990-х років (творчість Русі та Ірини Білик), однак лише після проголошення незалежності стильова палітра поп-музики почала стрімко розширюватися. Відставання у процесах стилетворення на початку 1990-х років пояснюється тісним зв'язком поп-музики з традиціями радянської естради, яка виконувала презентативну функцію та мала притримуватися офіційно дозволеного у СРСР музичного стилю. Серед стильових домінант поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століття: «чистий» поп, представлений ліричною піснею, баладою, танцювальною піснею (Ірина Білик, Марина Одольська, Наталія Могилевська, Карина Плай, Олександра Пономарьов, Руслана, Руся, Ольга Юнакова та ін.), який спирався на актуальні стилі світової музики; альтернативний поп (сестри Тельнюк, «Скрябін», Юлія Лорд та ін.), що орієнтувався на західну музичну альтернативу, передусім на стиль синті-поп; традиційна естрадна пісня (Оксана Білозір, Іво Бобул, Павло Зібров, Алла Кудлай, Анатолій Матвійчук та ін.), що продовжувала розвивати музичний стиль української естради радянського періоду; акустична авторська пісня/співана поезія (Марія Бурмака, Едуард Драч, Василь Жданкін, Віктор Морозов, Андрій Панчишин та ін.), що спиралася на традиції радянської бардівської пісні та українського кобзарства. Кожен з цих стилів при взаємодії з фольклором утворював стильові міксти – поп-фолк/етно-поп (Руслана, Віктор Павлік та ін.). Стильова переорієнтація української пісенної естради розпочалася з адаптації провідних стилів світової музики, а кінець 1990-х – початок 2000-х років вже ознаменований їх творчим переосмисленням, зокрема завдяки взаємодії з українським фольклором, що

засвідчило завершення адаптаційного періоду та вихід на новий – креативний – рівень стилетворення.

5. Окреслено специфічні риси стилю українського року та інших відгалужень української естрадної музики кінця XX – початку XXI століття. Стилетворення в рок-музиці відзначалося стабільністю та рівномірністю у часовому розгортанні протягом всього зазначеного періоду завдяки незалежності рок-музикантів від радянських музичних інституцій. Рок-музика другої половини 1980-х – першої половини 1990-х років представлена блюз-роком («Друге дихання», «Дощ» та ін.), джаз-роком («999», «Жаба в дирижаблі», «Цвіркунове число», тріо Олександра Любченка та ін.), бард-роком («Мертвий півень», «Будда-44» та ін.), альтернативою («Раббота Хо», «Колезький асесор» та ін.), глем-роком («Бастіон»), хеві-металом («Едем», «Інферно», «КПП», «Лазарет» та ін.), хард-роком («Ток», «Перрон» та ін.), панком («Брати Гадюкіни», Віка Врадій та ін.), а також її різноманітними поєднаннями з електронною музикою та хіп-хопом (репкор). З середини 1990-х років у зв'язку з розвитком шоу-бізнесу виділилися пріоритетні стилі рок-музики, серед яких найбільшою популярністю користувалися поп-рок («Океан Ельзи») та фолк-рок («ВВ»). Також на українській рок-сцені набули поширення стилі рокабілі/сайкобілі («Mad Heads») та альтернатива («Крихітка Цахес», «Королівські зайці»).

З середини 1990-х років з'являються інші різновиди естрадної музики (електронна музика, хіп-хоп, репкор та ін.), які орієнтуються на актуальні стильові тренди кінця XX – початку XXI століття. Репкор на українській сцені представляли гурти «Танок на майдані Конго» та «Тартак», електронну музику – Катя Chilly, яка синтезувала стиль ембієнт з автентичним фольклором, створюючи українській різновид world music. Стиль євроденс, що поєднував танцювальну електроніку з поп-музикою, репрезентували гурти «Аква Віта», «Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2» та ін.

Розмаїття стилів та творчий підхід у їх використанні засвідчив, що в період з кінця 1980-х років до середини 2000-х років українська пісенна

естрада пройшла великий шлях від наслідування зразків світової популярної музики до створення оригінальної та національно маркованої української естрадної пісні.

Продовженням генеральної лінії дисертаційного дослідження може стати розробка загальної теорії музичного стилю із врахуванням стильових процесів, що відбувалися в естрадній музиці, що дасть можливість інтегрованого вивчення академічної та неакадемічної музики в єдності їх стилетворчого процесу. Потребують подальшої розробки питання характеристики індивідуальних стилів провідних естрадних виконавців, в тому числі з позицій інтермедіальності, проблематика стильових нашарувань в зарубіжній та українській естрадній музиці як вияв постмодерного мислення, питання національної ідентифікації пісенного доробку діячів української естради.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. Київ: Основи, 2002. 518 с.
2. «Аква Віта». «А тепер усе інакше». *Територія А.* URL: <https://youtu.be/vniFyewLgJc> (дата звернення: 19.01.2022).
3. «Аква Віта». «Женьмінъ жібао». *Територія А.* URL: https://youtu.be/_CSauxKrmcw (дата звернення: 19.01.2022).
4. «Аква Віта». «Технотронутий». *Територія А.* URL: <https://youtu.be/yJnUmtxOgZg> (дата звернення: 19.01.2022).
5. «Актус». «Ла». *Територія А.* URL: <https://youtu.be/nU03hs8NNs0> (дата звернення: 27.11.2023).
6. «Актус». «Стежка». *Територія А.* URL: <https://youtu.be/KdXeIXn-mtU> (дата звернення: 27.11.2023).
7. Анатолій Матвійчук. «Просто посміхнись». *Територія А.* URL: <https://youtu.be/w4WRgRc7nHU> (дата звернення: 01.12.2023).
8. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.
9. Афоніна О. С. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. № 1. С. 48–52.
10. 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.
11. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 215 с.
12. Бондаренко А. І. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 19. 2011. С. 70–77.

13. «Ван Гог». «Хто є хто». *VG STAR*. URL: <https://youtu.be/615AvDqsUQg> (дата звернення: 12.05.2022).
14. Верещака А. О. Стилї та напрями естрадної музики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 260–268.
15. Віктор Павлік та гурт «Анна Марія». «Ти подобаєшся мені». *Віктор Павлік*. URL: <https://youtu.be/uz03EVxXhr0> (дата звернення: 13.12.2023).
16. Віктор Павлік. «Нема з ким». *Віктор Павлік*. URL: <https://youtu.be/0qGkgCq2IUQ> (дата звернення: 13.12.2023).
17. Віктор Павлік. «Ні обіцянок, ні пробачень». *Віктор Павлік*. URL: <https://youtu.be/fslCJhtoHbg> (дата звернення: 13.12.2023).
18. Віктор Павлік. «Шикидим». *Віктор Павлік*. URL: <https://youtu.be/5bsAKPUd7aw> (дата звернення: 13.12.2023).
19. Герчанівська П. Е. *Культура в парадигмах ХХ – ХХІ ст.: монографія*. Київ: НАКККіМ, 2017. 378 с.
20. Гіга С. С. *Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво»*. Івано-Франківськ, 2023. 213 с.
21. Горожанкіна О. Феномен авторської пісні в українській музичній культурі. *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. 61. Том 1. С. 77–82.
22. Горюхіна Н. *Очерки по вопросам национального стиля и формы*. Київ: Муз. Україна, 1985. 111 с.
23. Давидовський К. Ю. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами ІV міжнародного музичного фестивалю «Віртуози планети». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2011. Вип. XXVI. С. 94–100.

24. Денисюк Ж. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації: монографія. Київ: НАКККиМ, 2016. 224 с.

25. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-прак. конф., Київ, 2 грудня 2010 р. Київ: НАКККиМ, 2011. 172 с.

26. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2018. 200 с.

27. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2014. 327 с.

28. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: зб. наук праць. Київ: НАКККиМ, 2019. 400 с.

29. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2022. 375 с.

30. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2021. 336 с.

31. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2020. 486 с.

32. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: традиції, концепції, перспективи: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Київ, 15–16 грудня 2011 р. Київ: НАКККиМ, 2012. 189 с.

33. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: традиції, концепції, перспективи: зб. наук. праць (за матеріалами Міжн. наук.-прак. конф., Київ, 20–21 грудня 2012 р.). Київ: НАКККиМ, 2013. 252 с.

34. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: формування громадянського суспільства: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2016. 428 с.

35. Діяльність продюсера в культурному просторі України XXI століття: матер. Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 7 квітня 2010 р. Київ: НАКККиМ, 2010. 132 с.

36. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*: наук. зб. 2008. Вип. 18. С. 11–18.

37. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 16 с.

38. 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.

39. «Друга ріка». «Впусти мене». *Територія А*. URL: https://youtu.be/v_4ZIOGjMT4 (дата звернення: 28.11.2023).

40. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття як фактор євроінтеграції української культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 226 с.

41. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.

42. Євтушенко О. Україна In Rock. Київ: Грані-Т, 2011. 240 с.

43. Зирін О. А. «Телевізійний формат» як елемент продюсерської діяльності в аудіовізуальній сфері України. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., Київ, 2 грудня 2010 р. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 56–62.

44. Зірки «Червоної рути» / упоряд.: Л. І. Брюховецька, О. М. Євтушенко. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 1993. 143 с.

45. Зосім О. Л. Бурмака, Марія Вікторівна. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Бурмака, Марія Вікторівна> (дата звернення: 15.02.2024).

46.Зосім О. Л. Пісенний жанр у соціокультурному просторі України. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси і дискусії*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 18–20.

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

48.Зосім О. Л., Подунай Я. А. Євроденс як стильовий напрям української естрадної музики 1990-х років. *АРТ-платФорма*. 2023. Вип. 1(7). С. 32–54.

49.Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник Національного технічного університету «Київський політехнічний інститут»*. Серія: Політологія. Соціологія. Право. 2011. № 4. С. 111–114.

50.Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Суми, 2006. 207 с.

51.Інеса Братущик та Орест Хома. «Ти мене не любиш». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/HIdNUdG6Qd0> (дата звернення: 01.12.2023).

52.Ірина Білик. «Лише твоя». *Ірина Білик*. URL: <https://youtu.be/F14QyORwCao> (дата звернення: 07.12.2023).

53.Ірина Білик. «Одинокая». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/KdZzVOiGWWo> (дата звернення: 07.12.2023).

54.Ірина Білик. «Так просто». *Українська естрада*. URL: <https://youtu.be/b58qlmyN6ko> (дата звернення: 07.12.2023).

55.Ірина Білик. «Я іду на війну». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/iJZBXwdZDR8> (дата звернення: 07.12.2023).

56.Ірина Білик. «Я пливу». *Matamusik*. URL: https://youtu.be/su_7cKgQJeg (дата звернення: 07.12.2023).

57.Калениченко А. Авторська пісня. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2006. С. 27–28.

58.Карина Плай. «Марево». *Територія А.* URL: <https://youtu.be/izIwvyOsMrQ> (дата звернення: 30.11.2023).

59.Картавий П. В. Сучасна українська авторська пісня: статті про витоки жанру, авторів-ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю Володимира Івасюка. Суми: МакДен, 2009. 76 с.

60.Карчова Ю. І. Трансформації народнопісенного виконавства у творчості Каті Чілі (Катерини Кондратенко). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство.* 2018. Вип. 59. С. 50–58.

61.Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2000. 173 с.

62.Катя Chilly. Альбом «Русалки in da house». *Jupiterian.* URL: <https://youtu.be/Dydh0lFlNzg> (дата звернення: 22.12.2023).

63.Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Вісник Наукового товариства імені Шевченка.* 2007. Число 38. С. 15–19.

64.Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 119: Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською. 2017. С. 65–90.

65.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с. (Українознавча бібліотека НТШ; число 15).

66.Козлін В. Й., Грищенко В. І. Музичні проекти в секвенсорі GUITAR PRO 7.5. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2023. Вип. 44. С. 88–100.

67.Козлін В. Й., Грищенко В. І. Band-in-a-Vox – програма для створення композицій у жанрах популярної музики (Частина 1). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2022. № 2. С. 159–164.

68.Козлін В. Й., Грищенко В. І. Band-in-a-Vox – програма для створення композицій у жанрах популярної музики (Частина 2). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2022. Вип. 41. С. 67–73.

69. 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.

70. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 9. С. 113–118.

71. 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. 320 с.

72. Корній Л. Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2019. Вип. 19. С. 6–16.

73. Короїд А. Де ви тепер? 9 забутих українських груп. «Аква Віта», «Нумер 482», «Cool before», «Армада» та інші віхи в історії української музики. *Afisha.tochka.net*. 22.08.2012. URL: <https://afisha.tochka.net/ua/14154-naftalinom-popakhivaet-spravedlivo-i-nespravedlivo-zabytye-ukrainskie-gruppy/> (дата звернення: 23.08.2023).

74. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 81: Жанр як категорія музичної творчості. 2009. С. 31–37.

75. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство. До 150-річчя Київського ін-ту музики ім. Р. М. Глієра*. Вип. 55. 2017. С. 70–81.

76. 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. 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111.

77.Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 300 с.

78.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.

79.Крупа Ю. О. Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50–60-х років ХХ ст. *Культура і сучасність*: альманах. 2020. № 1. С. 62–66.

80.Кушнірук О. Оберіг. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4. Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. С. 330–331.

81.Куц В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця: дис.. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2021. 200 с.

82.Лазарєв С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 241 с.

83.Лапчук О. Фестивальне життя Луцька на зламі тисячоліть: як це відбувалося. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Історичні науки*. 2015. № 7 (308). С. 88–93.

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

85.Литовка Я. В. «World music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 101–107.

86.Ліва Н. В. Бардівські тенденції в музичній культурі романтизму ХІХ століття та рок-культурі. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2013. Вип. 23. С. 120–126.

87.Лігус О., Лігус В. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ–ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 106–111.

88.Локтіонова-Ойцюсь О. О. Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 210 с.

89.Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наук. думка, 1991. 269 с.

90.Мамченкова О. Фестивальна історія: як прогриміла і чому стихла «Червона рута». *Українська правда. Культура*. 18 травня 2017. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/05/18/224232/> (дата звернення: 27.09.2023).

91.Мамченкова О. Фестивальна історія: як «Таврійські ігри» робили з Каховки музичну столицю. *Українська правда. Культура*. 25 травня 2017. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/05/25/224354/> (дата звернення: 27.09.2023).

92.Манько С. Б. Аналіз напрямку world music у музичній культурі України (на прикладі творчості сучасних артистів естради). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. Вип. 3. С. 92–96.

93.Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*. 2017. Вип. 57. С. 232–240.

94.Марина Одольська. «Біль». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/an3rrsglVOQ> (дата звернення: 30.11.2023).

95.Марина Одольська. «Сумно мені». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/yJVwtlLFcwU> (дата звернення: 30.11.2023).

96. Марина Одольська. «Твій літак». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/yVXHmJZNfK4> (дата звернення: 30.11.2023).
97. Марія Бурмака. Альбом «Ой не квітни, весно». *Indifferenteee*. URL: <https://youtu.be/xGoOOvJhj6Q> (дата звернення: 15.12.2023).
98. Марія Бурмака. «Ой не квітни, весно» (Червона рута, 1989). *Ruta Fest*. URL: <https://youtu.be/AJehQYe7F5Q> (дата звернення: 15.12.2023).
99. Маркова О. М. Неосимволізм музики ХХІ сторіччя та виконавське музикознавство. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2018. № 3. С. 209–213.
100. Маркова О. М. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві. *Українське музикознавство*. 2002. Вип. 31. С. 93–102.
101. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці: Букрек, 2016. Кн. 1. 400 с.
102. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці: Букрек, 2016. Кн. 2. 416 с.
103. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці: Букрек, 2016. Кн. 3. 400 с.
104. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 175 с.
105. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
106. Музична естрада: довідник: у 4-х т. Т. 1: Словник термінів / автор-уклад. В. Откидач. Харків: Лідер, 2019. 259 с.
107. Музична естрада: довідник: у 4-х т. Т. 2: Словник персоналій / автор-уклад. В. Откидач. Харків: Лідер, 2020. 438 с.
108. Музична естрада: словник / уклад. В. М. Откидач. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.

109. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 193 с.

110. Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. 768 с.

111. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 133: Історія музики: проблеми, процеси, персони. 2022. 226 с.

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

113. Овсяннікова Н. Ю. Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2022. Вип. 42. С. 96–100.

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

115. Оксана Білозір. Концерт «Золоті пісні». *Oksana Bilozir*. URL: <https://youtu.be/5SeyDIye-t8> (дата звернення: 13.12.2023).

116. Олександр Пономарьов. «Варто чи ні» («Я люблю тільки тебе»). *Олександр Пономарьов*. URL: https://youtu.be/Y9qfas6o_mA (дата звернення: 11.12.2023).

117. Олександр Пономарьов. «З ранку до ночі». *UA Music Story*. URL: https://youtu.be/DC_K4xEQXd0 (дата звернення: 10.12.2023).

118. Олександр Пономарьов. «Серденько». *Олександр Пономарьов*. URL: <https://youtu.be/hRHPNELc7mg> (дата звернення: 11.12.2023).

119. Олександр Пономарьов. «Чомусь так гірко плакала вона». *Олександр Пономарьов*. URL: <https://youtu.be/X0XUzWmtpy4> (дата звернення: 10.12.2023).

120. Олександр Пономарьов. «Hasta La Vista». *Олександр Пономарьов*. URL: <https://youtu.be/iRxflMaHhBI> (дата звернення: 11.12.2023).

121. Ольга Юнакова. «Королева ночі». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/vx4dzYLBUXE> (дата звернення: 30.11.2023).
122. Ольга Юнакова. «Сьогодні». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/OB-AdMs90J8> (дата звернення: 30.11.2023).
123. Ольга Юнакова. «Тель Авів». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/7aesk9POUjw> (дата звернення: 30.11.2023).
124. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця, 2013. 368 с.
125. Охітва Х. Національна ідентичність творчості Богдана Веселовського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова. *Fine art and culture studies*. 2022. № 5. С. 32–39.
126. Охітва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. 2021. Вип. 38. С. 101–106.
127. Павло Зібров. «Марина». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/lgtWLZGD1D8> (дата звернення: 01.12.2023).
128. Павло Зібров. «Остання ніч кохання». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/TnEKwhUrMTA> (дата звернення: 01.12.2023).
129. Перетятко Ю. Львівський рок: півстоліття боротьби. Львів: Лібра-ВР, 2006. 120 с.
130. Пістунова Т. В., Постой Г. Г. Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 618–621.
131. Подунай Я. А. Маркери національного в українській естрадній пісні 1990-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. 69. Том 2. С. 108–113.
132. Подунай Я. А. Продюсерські агенції та музичні фестивалі як чинники стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2023. № 44. С.149–154.

133. Подунай Я. А. Розвиток української пісенної естради у 1990-х роках. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали V міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 130–131.

134. Подунай Я. А. Танцювальний напрям в українській пісенній естраді 1990-х років. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 103–104.

135. Подунай Я. А. Українська бардівська пісня 1990-х років. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ: НАКККиМ, 2022. С. 200–201.

136. Подунай Я. А. Українська естрадна пісня 1990-х років у розвідках науковців. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 166–167.

137. Подунай Я. А. Українська попмузика 1990-х років: стильові виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2023. № 4. С. 122–127.

138. Подунай Я. А. Фестивалі рок-музики 1990-х років в Україні як каталізатор розвитку українського року. *Наукові та практичні дослідження розвитку естрадно-вокального мистецтва*: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 01 грудня 2022 року). Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила», 2022. С. 140–144.

139. Подунай Я. А. Фестиваль популярної музики «Червона рута»: регіональний аспект. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики*:

матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції, м. Переяслав, 27–28 квітня 2022 року. Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 2022. С. 97–99.

140. Подунай Я. А. Чинники трансформації української пісенної естради у 1990-х роках. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 180–181.

141. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2003. 240 с.

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

143. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Ювіл. вид. Київ: Макрос, 2009. 415 с.

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

145. Різник О. О. Деякі тенденції музичного телефіру України на початку ХХІ століття. *V Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації»*: збірник матеріалів Всеукр. наук.-практ. конференції, 1–2 червня 2007 р. Київ: Міленіум, 2007. С. 252–258.

146. Різник О. О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 «Музичне мистецтво. Київ, 1992. 14 с.

147. «Роллік'с» feat. «Тартак». «МікрOFF/ONна перевірка». *Rolliks*. URL: https://youtu.be/B8e1ZD0pe_I (дата звернення: 22.12.2023).

148. Рось З. П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2016. 324 с.

149. Руслана. «Балада про принцесу». *CompMusicLimited*. URL: <https://youtu.be/FTgoiAoST6s> (дата звернення: 08.12.2023).

150. Руслана. «Знаю я». *CompMusicLimited*. URL: https://youtu.be/DNIB7vvxH_Q (дата звернення: 08.12.2023).

151. Руслана. «Ой, заграй ми музиченьку». *CompMusicLimited*. URL: <https://youtu.be/hSjafJAq2pI> (дата звернення: 08.12.2023).

152. Руслана. «Світанок». *Ruslana*. URL: <https://youtu.be/XCaHWq5h2dQ> (дата звернення: 08.12.2023).

153. Руся. «Ворожка». *Руся*. URL: <https://youtu.be/lpjGu-2yAdA> (дата звернення: 05.12.2023).

154. Руся. «Даруй мені, мамо». *Руся*. URL: <https://youtu.be/ytAWHvn8waY> (дата звернення: 05.12.2023).

155. Руся. «Зачароване коло». *Руся*. URL: <https://youtu.be/dPnB4dJthSA> (дата звернення: 05.12.2023).

156. Руся. «Не стій під вікном». *Руся*. URL: https://youtu.be/h7K_FSKiTe0 (дата звернення: 05.12.2023).

157. Руся. «Попелюшка». *Руся*. URL: <https://youtu.be/uwdpGrDvi-Q> (дата звернення: 05.12.2023).

158. Руся. «Русалонька». *Руся*. URL: https://youtu.be/yZ1Ml-r_8dk (дата звернення: 05.12.2023).

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

160. Садовенко С. М. Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 44–52.

161. 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.

162. 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.

163. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики (1920–2000 роки): навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: НАКККІМ, 2023. Ч. 1. 172 с.

164. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики (1920–2000 роки): навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: НАКККІМ, 2023. Ч. 2. 191 с.

165. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с.

166. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 2. 152 с.

167. Сестри Тельнюк. «Кленовий листочок». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/skvPGRndwmc> (дата звернення: 14.12.2023).

168. Сестри Тельнюк. «Ображайся на мене ...». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/gXPMikLBpKM> (дата звернення: 14.12.2023).

169. Сестри Тельнюк. «Тюльпани». *Територія А*. URL: https://youtu.be/Uy3Z_Wh86fw (дата звернення: 14.12.2023).

170. Сидір М. Тракткування національної ідентичності у світовій науковій думці та його екстраполяція в українське музикознавство. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 100–107.

171. Сичова О. В. Мистецькі фестивалі в соціокультурному просторі малих і середніх міст сучасної України: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2015. 205 с.

172. «Скрябін». «Клей». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/an4x6X5qJk0> (дата звернення: 16.12.2023).

173. «Скрябін». «Коралі». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/-ZydkYuoSprw> (дата звернення: 16.12.2023).
174. «Скрябін». «Прикрий світ». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/57СТЕКFG1qY> (дата звернення: 16.12.2023).
175. «Скрябін». «Птахи». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/4A3cudd23fM> (дата звернення: 16.12.2023).
176. «Скрябін». «Train». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/WE1dYP2p8qM> (дата звернення: 16.12.2023).
177. Совгира Т. І. Телеестрада у контексті сценічно-екранної взаємодії. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. 188 с.
178. Солодовник В. В. Нормативно-правове регулювання продюсерської діяльності в Україні: стан, проблеми. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-прак. конф., Київ, 2 грудня 2010 р. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 40–50.
179. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.
180. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступний курс. Харків: Акта, 2005. 357 с.
181. Сюта Б. Глобалізаційні параметри сучасної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 56: Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. С. 4–17.
182. Сюта Б. Основи парамузикознавства. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
183. «Таврійські ігри». URL: <https://www.tavriagames.com/> (дата звернення: 23.12.2023).
184. «Танок на майдані Конго» feat. Іво Бобул. «Іво Бобул». *ТНМК*. URL: <https://youtu.be/7hqEWnyozug> (дата звернення: 20.12.2023).
185. «Танок на майдані Конго». «Дибани мене». *ТНМК*. URL: https://youtu.be/hMMIB9R_WBo (дата звернення: 20.12.2023).

186. «Танок на майдані Конго». «Зачекай». *ТНМК*. URL: <https://youtu.be/i2epVjUWYig> (дата звернення: 20.12.2023).
187. «Танок на майдані Конго». «Зроби мені хіп-хоп». *ТНМК*. URL: <https://youtu.be/PeIyv4nSme4> (дата звернення: 20.12.2023).
188. «Танок на майдані Конго». «Іво Бобул». *ТНМК*. URL: <https://youtu.be/uUrnKgz70V8> (дата звернення: 20.12.2023).
189. «Танок на майдані Конго». «Та ти шо». *ТНМК*. URL: <https://youtu.be/zuIgp4O4vGA> (дата звернення: 20.12.2023).
190. Тарас Курчик. «Давай-давай». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/SuZ2DJLUCeW> (дата звернення: 12.05.2022).
191. «Тартак» feat. «Світязь». «Ні, я не ту кохав». *Тартак*. URL: <https://youtu.be/RLQ6LVZkA9M> (дата звернення: 22.12.2023).
192. «Тартак» feat. Катя Chilly. «Понад хмарами». *Тартак*. URL: <https://youtu.be/pgKL2sYWYJg> (дата звернення: 22.12.2023).
193. «Тартак». «100%-ий плагіат». *Тартак*. URL: <https://youtu.be/ozDjc-o1BpU> (дата звернення: 21.12.2023).
194. «Тартак». «Кожнетіло» (текст). *Наше. Тексти пісень*. URL: <https://nashe.com.ua/song/54/artist/3> (дата звернення: 21.12.2023).
195. «Тартак». «Кожнетіло». *Тартак*. URL: <https://youtu.be/4JxbdC4SF2k> (дата звернення: 21.12.2023).
196. «Тартак». «О-ля-ля». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/rzsv9YUPYe8> (дата звернення: 30.11.2023).
197. «Тартак». «Стільникове Кохання». *Тартак*. URL: <https://youtu.be/wMgPuulKV-4> (дата звернення: 21.12.2023).
198. «Тартак». Альбом «Гуляйгород». *Тартак*. URL: <https://youtu.be/B6d3tuBvSbM> (дата звернення: 22.12.2023).
199. «Територія А». URL: <https://www.youtube.com/channel/UC6oZi0YxLFCfZfg0wLBDOrw> (дата звернення: 23.12.2023).
200. Територія ДАНС. Vol. 1. *Територія А*. URL: <https://youtu.be/8igV8sauEXU> (дата звернення: 03.12.2023).

201. Територія ДАНС. Vol. 2. *Територія А.* URL: <https://youtu.be/Iz9Vg2HlJyE> (дата звернення: 03.12.2023).

202. Територія ДАНС. Vol. 3. *Територія А.* URL: https://youtu.be/MgYmCZITR_E (дата звернення: 03.12.2023).

203. Територія ДАНС. Vol. 4. *Територія А.* URL: <https://youtu.be/Xw9hcYtpfa4> (дата звернення: 03.12.2023).

204. Територія ДАНС. Vol. 5. *Територія А.* URL: <https://youtu.be/nBUN2IFYdDs> (дата звернення: 03.12.2023).

205. Тормахова В. М. Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2020. № 3. С. 226–230.

206. 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.

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

208. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 203 с.

209. «Турбо-Техно-Саунд». «Асфальтний синдром». *VJEuroVision.* URL: <https://youtu.be/N6sQbSbN3Hw> (дата звернення: 17.01.2022).

210. «Турбо-Техно-Саунд». «Судний день». *Територія А.* URL: <https://youtu.be/IcZJf9Kod9k> (дата звернення: 17.01.2022).

211. «Турбо-Техно-Саунд». Альбом «Асфальтний синдром». *VG STAR.* URL: https://youtu.be/w8_ieUp0wQA (дата звернення: 17.01.2022).

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

213. Українська естрада. URL: https://www.youtube.com/@Ukrainian_Retro (дата звернення: 23.12.2023).

214. «Фантом-2». Альбом «Без контролю». *VG STAR*. URL: <https://youtu.be/wr83eSKTaU8> (дата звернення: 18.01.2022).

215. «Фантом-2». Альбом «Зоряні війни». *VG STAR*. URL: <https://youtu.be/7rHmy8lJt2U> (дата звернення: 18.01.2022).

216. «Фантом-2». «Двоє». *Територія А*. URL: <https://youtu.be/3GmcEP1TqSQ> (дата звернення: 18.01.2022).

217. Фрайт О. В. Музично-вербальна емінентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства: дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 443 с.

218. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ, 2009. 228 с.

219. «Червона рута». URL: <https://rutafest.art/news/> (дата звернення: 23.12.2023).

220. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів: СПОЛОМ, 2010. 440 с.

221. 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.

222. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

223. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2018. 298 с.

224. Шульгіна В. Д. Музична україніка. Київ: НМАУ, 2000. 213 с.

225. Шульгіна В. Д. Національна парадигма культури в умовах глобалізації інформаційного простору. *Українська культура: дискурси і дискусії ХХІ століття*: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 8–13.

226. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48.

227. Alina Pash. «Женьмінъ Жібао». *Суспільне. Культура*. URL: <https://youtu.be/MgQENVwiyEM> (дата звернення: 12.05.2022).

228. Kolaba і Оксана Білозір. «Горобина ніч». *Kolaba*. URL: (<https://youtu.be/bZA7iNWHdG4> (дата звернення: 13.12.2023).

229. «Mad Heads». «Надія є». *CompMusicLimited*. URL: https://youtu.be/y-WOw8Bv6_8 (дата звернення: 18.12.2023).

230. «Mad Heads». «По барабану». *CompMusicLimited*. URL: <https://youtu.be/iceYJZahNZE> (дата звернення: 18.12.2023).

231. «Mad Heads». «Смерека». *CompMusicLimited*. URL: <https://youtu.be/NLIRTyRvbKk> (дата звернення: 18.12.2023).

232. «Mad Heads». «Black Cat». *CompMusicLimited*. URL: https://youtu.be/SDUqOBGd_V4 (дата звернення: 18.12.2023).

233. Rafet El Roman. «Şanslıım». *Netd müzik*. URL: <https://youtu.be/dBC5sm7TzMw> (дата звернення: 13.12.2023).

234. Ruslana. «Wild Dances». *Ruslana*. URL: <https://youtu.be/QYqB1eyN8B4> (дата звернення: 08.12.2023).

235. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (3). P. 139–146.

ДОДАТКИ

Додаток А

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ОСНОВНИХ ПОЛОЖЕНЬ
ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ****Наукові праці, в яких опубліковано
основні наукові результати дисертації***Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Зосім О. Л., Подунай Я. А. Євроденс як стильовий напрям української естрадної музики 1990-х років. *АРТ-платФорма*. 2023. Вип. 1(7). С. 32–54. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.32-54>

Автору належить характеристика творчості українських виконавців, які працювали у стилі євроденс.

2. Подунай Я. А. Продюсерські агенції та музичні фестивалі як чинники стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2023. № 44. С.149–154. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293940>

3. Подунай Я. А. Українська попмузика 1990-х років: стильові виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 4. С. 122–127. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293729>

4. Подунай Я. А. Маркери національного в українській естрадній пісні 1990-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. 69. Том 2. С. 108–113. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-17>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Подунай Я. А. Чинники трансформації української пісенної естради у 1990-х роках. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 180–181.

6. Подунай Я. А. Розвиток української пісенної естради у 1990-х роках. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали V міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 130–131.

7. Подунай Я. А. Фестиваль популярної музики «Червона рута»: регіональний аспект. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики*: матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції, м. Переяслав, 27–28 квітня 2022 року. Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 2022. С. 97–99.

8. Подунай Я. А. Танцювальний напрям в українській пісенній естраді 1990-х років. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022. С. 103–104.

9. Подунай Я. А. Українська бардівська пісня 1990-х років. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ: НАКККіМ, 2022. С. 200–201.

10. Подунай Я. А. Фестивалі рок-музики 1990-х років в Україні як каталізатор розвитку українського року. *Наукові та практичні дослідження*

розвитку естрадно-вокального мистецтва: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 01 грудня 2022 року). Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила», 2022. С. 140–144.

11. Подунай Я. А. Українська естрадна пісня 1990-х років у розвідках науковців. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 166–167.

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на наукових заходах, зокрема:

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

2) Міжнародній науково-творчій конференції «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 03–06 травня 2021 р., форма участі – дистанційна);

3) V Міжнародній науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 листопада 2021 р., форма участі – дистанційна);

4) XI Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи» (Київ, 10 грудня 2021 р., форма участі – дистанційна);

5) IX Міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 27–28 квітня 2022 р., форма участі – дистанційна);

6) Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 21–22 червня 2022 р., форма участі – дистанційна);

7) III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2022 р., форма участі – дистанційна);

8) I Всеукраїнській науково-практичній конференції «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика» (Івано-Франківськ, 1 грудня 2022 р., форма участі – дистанційна);

9) XI Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (Київ, 25 травня 2023 р., форма участі – дистанційна);

10) Всеукраїнський круглий стіл «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 3 жовтня 2023 р., форма участі – дистанційна);

11) IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 9 листопада 2023 р., форма участі – дистанційна);

12) XI Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність» (Київ, 20–21 грудня 2023 р., форма участі – дистанційна).