

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА**

**ДИПЛОМНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**ВИДАТНІ УКРАЇНСЬКІ ЕСТРАДНІ СПІВАКИ КІНЦЯ  
XX СТОЛІТТЯ ТА ЇХ РОЛЬ В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ**

Виконала:

студентка II курсу магістратури, групи МЕВ-27з,  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Скороходова Д. Д.

Керівник: кандидат мистецтвознавства, професор  
Степурко В. І.

Рецензент: кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри методики музичного виховання і  
диригування Навчально-наукового інституту  
мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»

Бардашевська Я. М.

Допустити до захисту  
Протокол засідання кафедри  
№\_\_ від \_\_\_\_\_

Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_

м. Київ  
2019

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОКАЛІСТА: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРСИ</b> .....	6
1.1. Теоретико-метологічні засади дослідження вокально-виконавської діяльності.....	6
1.2. Вокальне виконавство як діяльнісний компонент_музичного мистецтва ....	13
<b>РОЗДІЛ 2. ЕСТРАДНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК СКЛАДОВА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ</b> .....	25
2.1. Проблематика естрадного виконавства у музикознавчому дискурсі .....	25
2.2. Жанрові особливості вокального естрадного виконавства в Україні.....	33
<b>РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНО-ПІСЕННОГО МИСТЕЦТВА В КІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ</b> .....	45
3.1. Українська популярна музика в контексті національної культури ХХ ст. ..	45
3.2. Основні характеристики творчості українських естрадних співаків кінця ХХ ст. ....	55
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	66
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	74

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Дослідження, що вивчають українське музичне мистецтво у контексті світової музичної культури, є центральними для сучасної музикознавчої науки. Якщо історія української музики до ХХ ст. вже має серйозні напрацювання, то музичне мистецтво ХХ ст., передусім у царині популярної музики, тільки недавно почало ґрунтовно вивчатися. Складність вивчення цього шару у свій час полягала у негативному ставленні у часи СРСР до масової культури західного походження. Питання масової музики у радянські часи розглядалися передусім на шпальтах газет, часто з негативним ставленням і огульною критикою без серйозного аналізу описуваних явищ. Пізніше науковці прагнули вивчати «серйозну» музику і через розвиненість її методологічного та аналітичного інструментарію, і через подекуди низький рівень сучасної популярної музичної культури, яка заповонила ефір з часів перебудови.

Актуальність даного дослідження зумовлена тим, що сьогодні ще мало наукових розвідок, які присвячені вивченню вокальної естради – світової та української. Сьогодні настав час оцінити українську музичну естраду з різних позицій, серед яких виділимо її значення в розвитку усієї української культури, її внесок у світове естрадне мистецтво у всіх напрямках – джазовому, рок і поп музиці. Щодо вокальної естради, то її також доцільно розглянути в контексті еволюції українського вокального мистецтва, яке формувалося протягом століть і представлено сьогодні не лише академічною школою, що виховала світових зірок камерної та оперної сцени, а й естрадною, яка гідно репрезентує себе на світових майданчиках шоу-бізнесу та естрадного мистецтва.

Сутність української естрадної музики як культурно-мистецького феномену обумовлюється багаторівневим характером відповідних питань, які розглядаються в різних наукових сферах гуманітарного та мистецтвознавчого профілів.

**Мета дослідження** – охарактеризувати еволюційні процеси українського естрадного вокального виконавства кінця ХХ ст. у контексті розвитку вітчизняної музичної культури.

Реалізація мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- виявити проблемні вектори розуміння сутності вокально-виконавської діяльності у культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах;
- здійснити аналіз та обґрунтувати діяльнісну сутність вокального мистецтва як системного явища;
- визначити жанрові особливості українського вокально-естрадного виконавства у музичному мистецтві ХХ ст.;
- проаналізувати основні тенденції розвитку української естрадної музики кінця ХХ ст.;
- охарактеризувати стилістику провідних представників української вокальної естради у контексті розвитку вітчизняної популярної музики.

**Об'єкт дослідження** – українська вокальна естрада як мистецький і соціокультурний феномен.

**Предмет дослідження** – вокальне естрадне виконавство та його провідні українські представники кінця ХХ ст.

**Методи дослідження.** У роботі автором використано історичний метод для збору даних з історії української естради, системний, що дозволив створити цілісну систему української вокальної естрадної музики, комплексний для посилення інтердисциплінарності наукового дискурсу, музикознавчий для характеристики музичних особливостей української естрадної музики, теоретичного узагальнення для підведення підсумків дослідження.

**Теоретико-концептуальну базу** становлять праці, присвячені української естрадно-пісенної творчості та виконавства, яку розглядали у своїх роботах І. Бобул, Т. Булат, Т. Кирилловська, О. Колубаєв, В. Кузик, Я. Левчук, В. Маришак, М. Мозговой, Т. Рябуха, Т. Самая, А. Палійчук, В. Тормахова, Б. Фільц, О. Шевченко та ін.

**Теоретичне та практичне значення роботи.** Теоретичні положення можуть лягти в основу науково-методичних робіт, присвячених історії української естрадної музики, теорії та історії вітчизняного естрадно-вокального виконавства. Практичне значення одержаних результатів дає можливість їх використання у курсах теорії й історії естрадного вокального мистецтва та вокального виконавства.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати дослідження обговорювались на Міжнародній науково-творчій конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2018).

#### **Публікації.**

1. Скороходова Д. Д. Танцювальна пісня у творчості українських естрадних виконавців // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 362–364.

2. Скороходова Д. Д. Українська національна музична традиція у творчості вітчизняних естрадних виконавців // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: зб. матеріалів Міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів, 6–7 грудня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2019.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, основної частини (трьох розділів, шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел (85 позицій). Загальний обсяг роботи – 80 сторінок, з них основного тексту – 73 сторінки.

# РОЗДІЛ 1

## ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОКАЛІСТА: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРСИ

### 1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження вокально-виконавської діяльності

Історіографія досліджуваної проблеми репрезентує широке коло наукових досліджень на перетині багатьох дисциплін: історії, культурології, мистецтвознавства, музикознавства. Перше коло праць окреслює історію та теорію вокального мистецтва. Їх огляд показує, що проблема вокального виконавства та педагогіки (постановка голосу) була предметом дослідження вчених (В. Антонюк, Д. Аспелунд, А. Вербов, Л. Віардо-Герітт, Д. Виноградов, М. Гарсія-син, П. Голубєв, А. Григор'єв, Ф. Заседателєв, А. Іванов, В. Карпось, Л. Манжос, О. Павліщева, І. Прянішніков, Л. Работнов, Р. Юссон). Також науковці розглядали питання вокально-виконавської підготовки (І. Герсамія, І. Колодуб, М. Микиша), значення слова у співі (Б. Асаф'єв, Д. Аспелунд, Б. Базиликут, Н. Деліцієва, Н. Жинкін, О. Знаменська, Т. Мадішева, В. Морозов, В. Садовніков), історія, педагогіка, методика та методологія вокалу (В. Антонюк, В. Багадуров, В. Багрунов, Л. Дмитрієв, Д. Євтушенко, А. Зданович, А. Менабені, М. Михайлов).

Висвітлення проблем виконавської діяльності вокаліста торкається питань розвитку національних, регіональних та індивідуальних вокальних шкіл. Термін «вокальна школа» визначив відомий співак та педагог Д. Аспелунд: «Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків і педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [8, с. 3]. Оскільки виконавство й педагогіка – це дві течії одного процесу, що взаємопов'язані, у вокальній

практиці утвердилось поняття «вокальної виконавської школи». Вони включають методи навчання співу педагогами-виконавцями (вокалістами), що базуються на основі власної системи виховання співаків.

Українська вокальна школа поєднує як регіональні (київська вокальна виконавська школа – представники Марія Донець-Тессейр, Тетяна Михайлова), львівська – Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська, Павло Кармалюк, одеська – Надія Благовидова, Белла Руденко, Михайло Гришко, Єлизавета Чавдар, харківська – Іван Алчевський, Борис Гмиря, Гізела Ципола), так і індивідуальні (вокальні школи Олександра Мишуги, Модеста Менцинського, Фемія Мустафаєва, Мирослава Скали-Старицького та ін.) школи.

Українська вокальна школа увібрала в себе кращі риси зарубіжних шкіл: *bel canto* (італійської), декламацію (французької), примарний тон та інструментальне звучання (німецької) та ін. Хоч термін «українська вокальна національна школа» нині теоретично не усталений, проте В. Антонюк, застосовуючи сучасний культурологічний підхід, вважає, що нашу школу, як культурний комплекс-систему, «утворюють здобутки професійного мистецтва й вокально-виконавської та педагогічної творчості художньої еліти етносу» [3, с. 5]. А оскільки історичні й етнокультурні традиції української вокальної школи носять характер відкритої системи, то вони спроможні «інтегрувати в собі досягнення професійного вокального мистецтва національних вокальних шкіл світового культурного універсуму» [3, с. 63]. В. Антонюк досліджує етнокультурний аспект феномена української вокальної школи, окремі статті вченої присвячені постатям співаків діаспори.

У працях українського оперного співака і педагога Б. Гнидя окреслена історія української національної та зарубіжних вокальних шкіл у їхніх творчих зв'язках та взаємовпливах. Він практично перший в Україні аналізує концепції методик провідних вокальних педагогів різних часів й висвітлює виконавську палітру провідних майстрів вокального мистецтва, характеризує генезу історії європейських вокальних шкіл, оперуючи їхнім соціальними та національними чинниками. Така позиція допомагає простежити будь-яку вокально-педагогічну

лінію. А саме: 1) італійсько-українську – Ф. Ламперті – В. Висоцький – О. Мишуга – М. Донець-Тессейр – Д. Єгоричева – Б. Гнидь; Ф. Ронконі – О. Олександрова-Кочаткова – О. Муравйова – І. Козловський; У. Мазетті – З. Мілютіна – М. Сокіл, І. Паторжинський; 2) німецько-українську – Ю. Штокгаузен – Т. Гарольд – М. Менцинський – А. Суннегорд – Б. Нільсон, Е. Зеден, Г. Бріліот, К. Майєр та ін.

Особливістю української вокальної школи були її народнопісенні традиції. І. Колодуб виокремлює комплекс стильових рис солоспівів М. Лисенка, що мали вплив на розвиток виконавської традиції. Це: «літературний текст, поетичність (якість художньої творчості й виконання, що знаходяться на грані свідомого й підсвідомого), художня правда виразу, простота, емоційність прояву, жанровість, особливості інтонування і ритму, зв'язок музичної форми солоспівів зі структурою української народної пісні» [23, с. 5-29].

Українському вокальному мистецтву притаманна імпровізаційність, яка особливо проявляється при виконанні творів, які пов'язані з народною традицією. Творам варіаційного характеру (наприклад, близьким до жанру думи) притаманна більша свобода виконання. Варто зазначити, що вітчизняна вокальна школа завжди перебувала під впливом західноєвропейської та інших культур. Сучасні дослідники вибудовують нову, власну парадигму розуміння поняття синтезу вокальних традицій як поліетнічних, етноархаїчних тенденцій українського вокального мистецтва, засвідчених діалогом культур, доповнених і вдосконалених у професійній музичній освіті у часи становлення й розвитку провідних форм навчання, які складають вісь національної концепції «вченого співу».

Прояви національного стилеутворення у їхній проекції на формування національної вокальної школи І. Ляшенко диференціював як: контактний – ступінь впливу певного мистецького досвіду однієї нації на аналогічний – іншої нації; типологічний – наявність соціальних передумов для здійснення такого

впливу шляхом міжкультурних діалогів; генетичний – здатність до національної самоідентифікації в процесі синтезу перших двох [38, с. 62-65].

Особливості регіональних вокальних шкіл висвітлені в роботах Б. Гнидю, М. Жишкович, Л. Мазепи та Т. Мазепи, Є. Шуневич (львівська вокальна школа), Н. Кулієвої, В. Навроцького (одеська вокальна школа), колективних монографіях присвячених діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського, ЛНМА ім. М. В. Лисенка та ОНМА ім. А. В. Нежданової. М. Жишкович приділяє увагу вихованцям львівської вокальної школи, в тому числі тим, які згодом працювала за кордоном.

Про індивідуальні вокальні школи львівських педагогів Валерія Висоцького, Чеслава Заремби, Ігоря Кушплера писала Мирослава Жишкович, Адама Дідюра – Лешек Мазепа. У дослідженні Л. Мазепи зацентрована увага на українських вихованцях А. Дідюра (І. Маланюк, Є. Зарицька, Т. Терен-Юськів), які навчалися в нього в 1930-х рр., емігрували за кордон, а перші дві учениці, вдосконаливши своє мистецтво, з часом стали провідними співачками світового рівня.

Діяльність є філософським поняттям, що розкриває принципи буття людини. Його приципи було охарактеризовано в німецькій класичній філософії. Йоганн Фіхте та Іммануїл Кант трактують людську діяльність як форму соціального буття й основу культури. Діяльність людини як основу культури було розроблено Георгом Гегелем. Пізніше її розробляли й інші філософи. Кожен із них вивчав різні боки людської діяльності, усі приходять до висновку, що діяльність є рушійною силою та джерелом формування соціального буття людини. Діяльність спрямовується на формування нових умов буття суспільства й людини, перетворення природи та соціального середовища у відповідність до своїх потреб. Термін «діяльність» не є загальнонауковою, він відноситься до філософських категорій, що окреслюють буття людини у соціумі. У такому значенні людська діяльність є поняттям, яке є виявом соціальної активності людини.

Історія людства, зокрема його духовної й матеріальної культури відображає діяльнісне або творче ставлення людини до навколишнього світу. В історії людства діяльність спричинила корінні зміни в соціальній, економічній й політичній царинах. В духовній культурі завдяки творчій діяльності було зломлено стереотипи – наукові, світоглядні, було змінено форми наукового пізнання світу та людини, формувалися нові види та стилі художньої творчості.

Діяльність – багатопланова система. Її основними видами є матеріальна і духовна діяльності, які завжди доповнювали одна одну, тим самим збагачуючи форми підняття та оточуючий світ. Формами духовно-практичного освоєння світу вважають наукову, художню, моральну, релігійну діяльність.

Діяльність є формою творчого ставлення до навколишнього світу та людини до самої себе задля змін, що, б полегшували й прикрашали її життя. Імпонує позиція С. Кримського, який визначає діяльність як форму активності, що характеризує здатність людини чи пов'язаних з нею систем бути причиною змін у бутті. Діяльність – основна умова буття суспільства, бо є підвалинами розвитку особистості. У процесі творчої діяльності індивід утверджується як тип особистості. Тому діяльність є фундаментом створення культури, а процес культуротворення людиною, виходячи із її соціального способу буття, є нескінченним. Людина як істоті суспільна знаходить мотивацію діяльності, адже ці відносини орієнтують її діяльність. Одним із видів культуротворення є художня діяльність, що тісно пов'язана з творчістю.

Поняття творчості не отримало єдиного чіткого визначення. У загальнотеоретичному плані творчою вважається діяльність, яка приводить до створення чи відкриття чогось принципово нового, чого раніше не існували взагалі. Також вона передбачає активне опанування усіма знаряддями культури.

Але таке тлумачення викликає ряд зауважень. По-перше, слово «щось» для характеристики створення нового несумісне з науковим визначенням. Його використання наводить на думку про випадковість творчості, наслідки якої відсутні у цілях, які визначає людина, і спростовує погляд про творчість як

принципово цілеспрямовану діяльність. По-друге, розглядаючи творчість як опанування культурного багатства людства, варто зауважити, що вона має інноваційні елементи лише для певної людини. Це приводить до руйнації творчості як суспільно-історичній унікальності.

Механізм творчості – це сукупність інструментів, що здійснюють цілеспрямовані рухи, генерують думки, почуття, уяву й психомоторику з метою відбору, обробки інформації або виконання роботи. Це морфологічний орган людини, який не має просторової локалізації та працює поза тілом, не належить конкретним органам, іншим системам тіла. Він створюється за життя особистості і стає прямим продуктом її діяльності. Структуру механізму творчості утворюють: мислення, уява, почуття, психомоторика, енергопотенціал. Продуктами творчості виступають: відкриття, винаходи, нові художні образи, мистецькі твори. Важливою передумовою творчості є чутливість людини, котра забезпечує певні можливості для створення нового. Тож творчість є процесом матеріалізації можливостей психіки психіки, свідомості й діяльності людини, а удожньо-творча діяльність є процесом і результатом створення мистецьких образів і творів. Її різновидом є мистецько-виконавська діяльність.

У центрі удожньо-виконавської діяльності постає «артист» – людина, яка артистично володіє певним мистецтвом, тобто, володіє творчим началом і силою таланту, мистецтва й пізнання в якійсь галузі та перетворює певний матеріал, створюючи із нього удожній твір, що належить до іншого вимір у дійсності, ніж вихідний матеріал або твір, а, отже, є творцем. Тип творчої особистості вирізняється оригінальністю способів рішення будь-яких життєвих завдань. Її основною ознакою є креативність – особлива інтегративна якість психіки, що уможлиблює перетворювальну діяльність і дослідницьку активність людини.

Одним із видів удожньої культури і її підсистеми – удожньої творчості, – є вокальне мистецтво. Осмислюючи феномен удожньої культури як системне явища, вокальне мистецтво (один із її видів) теж можемо розглядати як

систему. Вокальне мистецтво як феномен і системне явище не може існувати статично і незмінно. Кожна культура і її види (у даному випадку вокальне мистецтво) за своєю природою є динамічна й змінна в часі й просторі, бо залежить від людей – її носіїв і творців.

Таким чином, можна сформулювати визначення діяльнісної сутності вокального мистецтва як комплексної соціокультурної системи. Вона складається, на наше переконання, із взаємопов'язаних і взаємозалежних видів діяльності (освітньо-виховна, художньо-творча, артистична, інформаційно-комунікативна, культурно-просвітницька, громадська, харитативна (благодійна), засобами яких виявляється художньо-творчий феномен вокального мистецтва.

На цьому фундаменті вибудовується структура діяльнісної сутності вокального мистецтва. Освітньо-виховна та педагогічна діяльність – діяльність зі здобуття професійної освіти та формування співака (діяльність із набуття та вдосконалення системи вокально-технічних навичок, розвитку музичних та інтелектуальних якостей особистості співака; діяльність із виховання загальних психологічних якостей творчої особистості (цілеспрямованість, працелюбність, увага, розум, спостережливість, пам'ять); діяльність із опанування новими творами (сольними, оперними партіями) формування репертуару; діяльність із передачі досвіду, виховання учнів, послідовників, формування власної вокальної школи). Артистична, художньо-творча, виконавська діяльність (опера діяльність; концертна діяльність; камерна діяльність; гастрольна діяльність; конкурсно-фестивальна діяльність), інформаційно-комунікативна діяльність (діяльність-комунікація зі ЗМІ, ЗМК; діяльність із запису й тиражування вокального виконавства), культурно-просвітницька, громадська діяльність, харитативна (благодійна), меценатська діяльність.

У центрі діяльнісної сутності вокального мистецтва як комплексної соціокультурної системи постає художньо-творча, артистична діяльність співака, формами якої забезпечується існування мистецтва як такого. Однак вона немислима без освітньо-виховної діяльності, коли відбувається

формування та вдосконалення митця. Хоч педагогічна діяльність є важливою складовою діяльнісної сутності вокального мистецтва, однак, як свідчить огляд його історичного розвитку, тільки окремі вокалісти могли або бажали стати добрими педагогами й успішно передавати здобутий досвід. На відміну від попередніх віків у ХХ ст. виникає новий вид діяльності інформаційно-комунікативний, роль якого у суспільному бутті постійно зростає. Стосовно культурно-просвітницької, громадської, харитативно- благодійної діяльності, то їхнє значення – надважливе, оскільки необхідно було сформувати й зберегти національно-культурну ідентичність. І саме вокальне мистецтво, основу репертуару якого складала твори українських композиторів і народна пісня, могли прислужитися вирішенню цього великого завдання.

Наука, що вивчає різноманітні прояви творчої художньої діяльності людини у царині музичного мистецтва, є складним поняттям, що пов'язане з пізнанням та усвідомленням різних явищ музичного мистецтва та його внутрішніх закономірностей у її бутті. Одним із видів цієї діяльності є музичне виконавство, яке можливо визначити як форму, за допомогою якої музика набуває матеріалізації як звукова реальність, яка стає явною в усьому багатстві жанрового та стильового розмаїття. Таким чином вона стає об'єктом сприйняття та чуттєво-емоційного переживання й передбачає виконання притаманних їй соціокультурних функцій.

## **1.2. Вокальне виконавство як діяльнісний компонент музичного мистецтва**

Найчастіше інструментальне, вокальне і вокально-інструментальне виконавство розглядалося науковцями як форма діяльності людини, як творчий процес, що зумовлений різними технологічно-виконавськими чинниками, пов'язаними з жанровою та стильовою специфікою музичних творів, їх

формотворчими та виражальними засобами. Сучасні дослідники обґрунтовують положення щодо музичного виконавства, яке сформувало свою жанрову систему, відображену у різних формах концертної діяльності, яка працює відповідно до організаційних засад і є окремою формою творчої та художньої діяльності.

Теоретичні питання музичного виконавства посідають особливе місце у розгляді складної проблематики, яку вирішити можливо завдяки науковим підходам та роботі численних спеціалістів – естетиків, психологів, педагогів, культурологів, музикознавців. Перспективністю теорії виконавства засвідчено її послідовність у опорі на загальнонаукові та спеціальні методологічні принципи.

Естетика та мистецтвознавство розглядають виконавську діяльність як динамічну систему, яка складається з композиторської творчості, творчості виконавця-інтерпретатора й слухацької аудиторії, яка також у певному сенсі постає співтворцем. Детальний аналіз наукових праць дозволив виявити розмаїття підходів до виявлення природи музичного виконавства і визначення його окремих ознак. За М. Каганом виконавство можна вважати повноцінним напрямом художньої творчості, рівноцінної з творчістю композитора, художника, письменника, проте воно має деякі суттєві відмінності. Вони обумовлені наявністю особистісних рис музиканта, який є виконавцем, специфікою сфери творчості та її суспільним значенням, цінністю виконавства як виду мистецької діяльності [21, с. 348].

Специфічною ознакою виконавства є художня інтерпретація. Вона вплинула на авторську дефініцію музичного виконавства. Музичне виконавство інтерпретується як самостійна творчість вторинного типу, яка передбачає конкретизацію продукту первинної художньої творчості. Чим слушно обґрунтовується художньо-інтерпретаційна природа виконавства, досліджується своєрідність мистецької інтерпретації і спростовує ототожнення її з конкретним виконанням як кінцевим результатом творчо-виконавської діяльності музикантів.

Виконавство характеризується трьома масштабними рівнями. Перший з них пов'язаний з інтерпретацією виконавця окремих елементів музичної мови (інтонації і мотиви), де він би розкривав їх семантичне значення. Другий рівень передбачає переведення семантичної конкретики в мистецьке узагальнення, а третій завершує перші два, оформлюючи відповідний драматургічний задум виконавцем.

Відома музикознавець Н. Корихалова дає характеристику двом антитезам розвитку у музичному виконавстві. Вона виділяє об'єктивність та суб'єктивність як два полюси. Дослідниця зазначає, що проблемні моменти у музичному виконавстві лежать у сфері музичної інтерпретації. В ракурсі соціології питання музичного виконавства розглянуто Ю. Капустінін, який аналізує особливості сучасної концертної діяльності, соціокультурні функції у музичному виконавстві, діалогічність та інтерактивність у спілкуванні виконавця і слухача.

Діяльність виконавця обумовлена його інтерпретацією індивідуального переживання. Тому вона має сприяти виникненню якісних змін у психічній властивості індивідуальності і його т. зв. (за Л. Виготським) якісних новоутворень. Такий мотив формує новий зміст виконавської діяльності, відповідає інтересам виконавця, його творчим потребам. Діяльність неможлива без мотивації, інакше це діяльність, що має об'єктивно й суб'єктивно приховану мотивацію.

Усвідомлення індивідом межі своєї діяльності веде до реалізації мети та визначає завдання, які можуть бути розв'язані через дієвість. Постава щодо цього завдання і є внутрішнім змістом дії. Заради досягнення високої мотиваційності й творчої самостійності виконавця доцільно, щоб існували засоби, які забезпечуватимуть позицію активного діяльнісного суб'єкта та допоможуть сформуванню необхідних потреб. Саме вони відображають естетичну спрямованість особистості співака.

Виконавська майстерність є багатоаспектним процесом. Її розвиток передбачає концентрацію на базовому понятті, яке окреслюємо як

майстерність. Це поняття є ядром творчої діяльності виконавця і є передумовою становлення інтерпретатора. Виконавська майстерність є мистецтвом, де виконавець досконало володіє предметом діяльності. Вміння інтерпретатора є індивідуальними, неповторними, оригінальними, що вкрай необхідно для власне творчої діяльності. Знання та вміння для професійного росту виконавця повинні поєднуватися з волевиявленням та працездатністю, завдяки чому й розвивається виконавська майстерність. Працездатність виконавця пов'язана з його можливістю поєднувати інтелектуальний потенціал з фізичним, які зливаються в єдине ціле.

Виконавська майстерність з'являється у навчанні та мистецькій діяльності, виступає як здатність власної інтерпретації об'єктивної реальності, вираженої у художніх образах. Образність мислення надає можливість виконавцеві не копіювати природу, а творчо підходити до відображення навколишньої дійсності. Також важливо не імітувати діяльність, а дійсно творити і продукувати нову якість художніх творів. Виконавська майстерність поліпшується під час професійного навчання музиці, де митець знаходить вихід своїм творчим прагненням. Тому для музиканта важливим є і технічна підготовка, і високий рівень духовності, без якого музикування стає спортивним змаганням.

Необхідно акцентувати увагу на взаємодії технічної та художньої складових майстерності виконавця. Робота над вокальною технікою, яка є сумою професіональних знань і навичок, є лише для поліпшення художнього результату. Виконавська підготовка полягає у формуванні музичного смаку і виконавської культури як основи інтерпретації. Технічна складова є лише способом досягнення художнього результату. Співак має оволодіти вокальною технікою, щоб розвинути потенціал свого голосу, навчитися його контролювати й перетворити в послухний інструмент, який здатний художньо оживити та передати задум композитора. Опрацьований таким чином голос можна назвати добре поставленим голосом.

Не заглиблюючись у детальну характеристику проблем вокальної майстерності, звертаємо увагу на такі особливості голосу, як тембр, вібрато, об'єм, сила, регістри, резонатори й резонування, виокремлені Б. Ятичем, та виразові (художні) засоби – елементи вокальної техніки: рухливість, колоратура, трель, кантилена, портаменто й гліссандо, атака.

Питанням виконавської майстерності надається надзвичайно велика увага естетиці виконавського мистецтва. Вчені при розгляді специфіки виконавства виходять з єдиних позицій. Відмінність у розумінні виконавства як діяльності полягає у складності питань, що вивчаються, з яких найпроблемнішими є питання взаємовідношення технічної та художньої складових у художній інтерпретації. Особливо це важливо при інтерпретації класико-романтичної традиції, коли віртуозність стала однією з ознак музичного стилю. Але і сучасна музика також потребує особливого підходу в інтерпретації творів, де технічне і музичне складають єдине ціле. При інтерпретації також важливими питаннями є й інтонаційна природа музичного твору, відтворення тембрової драматургії, культура інтонування, удосконалення тембрового слуху.

Виконавська майстерність характеризується особливим високим рівнем музичного виконавства. Вона є невід'ємною від глибинного осмислення виконуваної музики, яскраво індивідуальної інтерпретації художньої образності творів, досконалості в технічній та артистичній складовій у реальному втіленні музичного твору. Майстерність виконавця є справжньою художньою творчістю, оскільки вона передбачає створення індивідуальної та неповторної інтерпретації композиції.

Інтерпретація є невід'ємною складовою музичного виконавства, воно тлумачиться як втілення художнього твору в реальному звучанні виконавця. Композиторська воля при виконанні стає інтерпретаторською. Це відбувається за допомогою засобів виразності – динаміки, акцентуванню, артикуляції тощо. Інтерпретація залежить від двох основних чинників – суб'єктивного та об'єктивного. У першому випадку це особа самого виконавця, у другому – об'єктивні обставини, на які впливають різні чинники, передусім історичні та

соціокультурні умови. Інтерпретація має на меті відтворення музичної композиції як конкретне індивідуальне виконання, яке існує лише як одноразовий акт. У вузькому розумінні інтерпретація є простим виконанням музичної композиції, в широкому вона віддзеркалює сприйняття мистецького твору як виконавське тлумачення композиторського задуму як нерозривну єдність суб'єктивного та об'єктивного, де важливим компонентом є особистісний первень. Аксиологічний аспект інтерпретації передбачає органічність поєднання технічного та художнього компонентів.

Творчість у своїй онтологічній основі не передбачає стандартних рішень при інтерпретації музики. При цьому інтерпретації виконавця опирається на попередні напрацювання як технічного, так і загальнокультурного характеру, однак вона невід'ємна від інтуїтивного та інсайту, передусім художнього. При інтерпретації музики важливою є її інтонаційна складова та музична стилістика. Музичний текст містить в собі інтонаційну основу музики, яку має відчитати та творчо втілити інтерпретатор. Цінність трактування музики полягає у відтворенні її внутрішньої сутності.

Поняття інтерпретації вимагає індивідуального та унікального бачення її предмета. Формування власного прочитання твору починається і закінчується в свідомості митця унаслідок розуміння того, що інтерпретується та реалізується, принаймні потенційно у процесі виконання музичної композиції. Інтерпретація як процес та результат цього процесу передбачає уявлення змісту музики в реальному часі.

Інтерпретація є індивідуалізованим тлумаченням митця того, що написав композитор відповідно до своєї уяви. Важливим елементом інтерпретації є її мистецька складова. Поняття мистецької реальності є непростим, оскільки вона передбачає не лише художній компонент, а й соціокультурний. У різні епохи питання художності твору розумілося по різному. Давньогрецьке поняття калокагатія передбачала єдність добра, краси та істини. Ця парадигма мистецтва була актуальною до часів модернізму, однак сьогодні вона дещо втрачена. Тому питання мистецького компонента є непростим, і не лише у

композиторській творчості, а й виконавській. Для виконавця важливо передати єдність художньої форми та змісту для створення у слухачів образів, які закладено у музичний твір. Художність має бути у творі, вона була інспірована творчим потенціалом композитора, а інтерпретатор є тим, хто її виявляє для публіки.

Інтерпретація повинна спрямовуватися на проникнення в глибинну сутність композиції для виявлення її відкритого та прихованого потенціалу. Для цього виконавець повинен мати певний досвід, для якого потрібні вміння, які виробляються протягом часу, іноді тривалого. Цей досвід поєднує спеціалізованого знання, вміння та навички, які відповідають за ефективність професійної реалізації інтерпретатора. Знання передбачають засвоєння духовного досвіду при творчій діяльності виконавця при інтерпретації музики. Уміння є здатністю до діяльності на основі знань і досвіду. Навички є діями, які у процесі інтерпретації набуваються певної автономізації та автоматизму завдяки цілеспрямованим заняттям. Уміння різняться від навичок, оскільки передбачають готовність до свідомої інтерпретативної діяльності. У художній інтерпретації уміння виступають складним діяльнісним процесом, що спричиняють закріплення асоціативного ряду, що дає завдання, у способі його виконання, а також сприяє використанню набутих знань у практичній діяльності.

Художня інтерпретація має кілька етапів або стадій. Першою є знайомство з музичною композицією та характеристика його змісту. Другою є усвідомлення та вибудовування його загальної драматургії. Третьою є конкретне виконання музичного твору, в ході якого реалізується музична концепція.

Таким чином принциповою характеристикою музичного виконавства є художньо-інтерпретаційні вміння виконавця. Вони показують його мислительний рівень та глибину образного сприймання, загальну та виконавську культуру.

Сьогодні композиторська творчість та виконавська інтерпретація є двома самостійними формами мистецької діяльності, де метою композитора є створення художньо вартісного музичного твору, а виконавця – відтворити те, що створив композитор. Композиторська творчість матеріалізується у нотному записі. Проте нотний запис це далеко не є повноцінним музичним твором. За допомогою нот композитор відтворює у композиції своє світобачення, свій світогляд, свої емоції. Виконавець має віднайти в матеріально зафіксованих композитором знаках та передати слухачеві духовний потенціал твору, написаний композитором.

В музичному мистецтві дефініції «знак» і «образ» мають відмінні тлумачення. Образ є суб'єктивним відчуттям навколишнього світу, знак являє собою матеріальний символ, що передає відповідну інформацію. Образ є інформацією, яку автор має з об'єктивної реальності, а нотний текст виступає як носій цього образу, зберігаючи його за допомогою нотного запису, однак він не є відображенням дійсності. Це можемо показати на таких аналогіях: зафіксований твір є предметом, що об'єктивно функціонує у культурі, тоді як музична інтерпретація аж до появи звуко- та відеозапису не була предметом матеріальної фіксації.

Проте варто пам'ятати, що записаний нотами музичний твір лише частково є зафіксованим і потребує аналітичного та творчого підходу до його інтерпретації. Іноді, особливо в сучасній музиці, інтерпретації можуть суттєво різнитися. Часто навіть автор не може усвідомити, скільки варіантів інтерпретації можливо здійснити з його твором. Якщо брати композицію ХІХ або ХХ ст., коли автор найповніше виписує особливості динаміки, артикуляції, агогіки у своєму творі, виконавець усе одно може створити унікальну за емоційним забарвленням інтерпретацію. Творчим продуктом інтерпретатора є саме художнє відтворення композиторського тексту. Тому завжди актуальним буде висловлювання музикознавця Н. Корихалової, що «створювана художником-артистом виконавська інтерпретація, яка містить його бачення,

прочитання, тлумачення об'єктивного даного твору виступає результатом його творчої за суттю діяльності» [31, с. 156].

Музичні образи, втілені у музиці, становлять зміст музичних творів. Музична форма є засобом відтворення їх змісту, вона є своєрідним композиційним планом, що відтворює структурні закономірності музичної композиції, і сполучає комплекс виражальних засобів у формі послідовного викладу основних музичних думок.

Суттєве місце в дослідженнях займають питання виразності у музичному виконанні. Одними з найчастіших є поради фахівців щодо ритмічної складової у музичному виконавстві. Відомо, що ритм є найскладнішою категорією у виконавців, особливо у тих, хто має абсолютний слух. Проте саме ритм є основою музики, він організує музику, зокрема музичне виконання в часі. Емоційна складова формується через використання динамічних відтінків. Поєднання ритму з динамікою дає широкий спектр виразності у виконавських інтерпретаціях. Динамічні відтінки складають доволі суттєву складову музичної образності, тому для виконавця важливо правильно зрозуміти силу звучання твору відповідно до авторського задуму, тоді виконання буде рельєфним та художньо переконливим. Одним із засобів вираження музичного образу є фразування. Музична фраза сама по собі не є окремим засобом виразності, бо по суті синтезує інші, а саме штрихи, темброву палітру, агогіку, динаміку та ін. Недоліки фразування знецінюють виконання, оскільки лише завдяки ньому твір «дихає». Фразування завжди є унікальним, бо часто саме завдяки йому ми можемо відрізнити одне виконання від іншого, оскільки воно є суто індивідуальним.

Також виконавська інтерпретація неможлива без такої специфічної форми як звуковидобування. Видатний піаніст ХХ ст. Г. Нейгауз коротко сформулював принцип роботи над звуком: «Найперше – "художній образ" (тобто зміст, розуміння, вираження, те, "про що йдеться"); друге – звук у часі – опредметнення, матеріалізація "образу" і, врешті, третє – техніка в цілому як сукупність засобів, потрібних для вирішення художнього завдання» [31, с. 156].

Звуковидобування є важливим для інструменталіста, але найбільше значення воно має для вокаліста, оскільки для нього головним інструментом є людський голос. Вокаліст як музичний інтерпретатор здатен художньо відтворити композиторський текст у своїй виконавській діяльності. За допомогою засобів виразності, характерних для вокальної музики, він створює нові музичні образи, що є важливим для формування культури слухацької аудиторії, так і самого композитора.

Для естрадного виконавця важливим є створення у публіки емоційного відгуку на виконувану музику. Однак для цього важливо самому цю музику емоційно відчувати для того, щоб передати усі відтінки емоцій, закладені композитором у свій твір. У вокальній музиці є більше можливостей, оскільки емоції допомагають створювати і текст, і музика. Музика є найбільш емоційним видом мистецтва, тому емоційний компонент у виконавстві є чи не найважливіший. Для композитора і інтерпретатора важливо створений образ розкрити для слухачів, тобто суттєво відобразити різні почуття так, аби ті, хто слухає музику, відчували такі ж переживання, що й композитор при написанні музики і інтерпретатор під час підготовки концертної програми. Виконавець для правдивого відтворення емоцій повинен перевтілюватися в образ, який він відтворює. Перевтілювання, вживання в створюваний образ можливий завдяки його творчій уяві.

Для естрадного виконавця важливо переживати все те, що він показує на публіку. Його друге життя має бути максимально близьким до реального, хоча воно не може уникнути певної долі сценічної умовності. Лише тоді слухач або глядач повірить правдивості створеного художнього образу. Цей образ, створений в уяві виконавця, має властивість поєднувати те, що існує насправді, і те, що мало б бути. Цей розлад має художню природу через первинне та вторинне переживання, яке відчуває митець під час інтерпретації художнього твору.

Під час виступів на естраді артист завжди відчуває, що його емоції, експресія та артистизм пов'язані з тим, що в залі присутні слухачі, які

впливають на якість і навіть на зміст музичної інтерпретації, збагачуючи його через співпереживання.

Тож підсумуємо особливості музичної інтерпретації, виділивши її основні структурні компоненти. Першим з них є емоційність, яка показує рівень суб'єктивності сприйняття музичного твору інтерпретатором. Другим компонентом є інтелектуальний, який передбачає обізнаність виконавця в історії музичних стилів, теорії жанру та музичних форм. Це дає йому можливість глибоко проникнути в композиторський задум і історично достовірно його розкрити для сучасного слухача. Третім компонентом є аксіологічний, який показує вміння інтерпретатора відібрати для виконання якісний музичний матеріал і запропонувати його публіці, показати своє власне ставлення до виконуваної музики. Четвертий компонент назвемо технічним, він показує рівень технічної підготовки виконавця, необхідної для повноцінного втілення художніх образів, створених композитором. П'ятий і останній компонент музичної інтерпретації є регулятивний, який є важливим для сценічного виступу, в якому необхідно мати витриману психіку, що в сценічних умовах є також необхідною умовою для створення художнього образу.

Отже, у виконавській майстерності найціннішим є можливість одухотворення музики, що можливо завдяки синергії та злиття особистості композитора та виконавця. Важливим елементом інтерпретації є її емоційна складова, адже музика є мистецтвом, що передусім передає почуття та емоції. Беземоційне виконання вихолощує музичний твір, знецінює її естетичний потенціал.

Виконавство є важливою складовою музичного виховання та педагогіки. При підготовці музиканта ще на ранніх етапах його формування треба виовувати його емоційне сприйняття. Саме через емоцію музикант пізнає світ і передає іншим суть композиторського задуму. Індивідуальність інтерпретатора збагачує музичний твір у його історичній реалізації.

Виконавська діяльність вокаліста, як і композиторська творчість, тісно пов'язані з поняттями «професійна діяльність», «професійне виконання», «професійне мистецтво», «професіоналізм». Усі вони пов'язані зі спеціалізацією, стремлінням до технічної досконалості в тому чи іншому роді діяльності, з результатами якої пов'язане здобуття засобів до існування. Таке становище справедливе для всіх видів людської діяльності, у тому числі й музично-художньої. Художній професіоналізм належить до досить широких понять, що вбирають в себе і соціальний статус, і майстерне оволодіння спеціальністю, і вказівку на приналежність мистецтва до тієї чи іншої художньої школи. В цьому сенсі професіоналізм визначає історично й соціально детермінований феномен, складний, інтегруючий зовнішні і внутрішні зв'язки мистецтва. Він асоціюється із самою сутністю вищих художніх якостей, а також зі сферою їхнього продукування та репродукування. Професіоналізм виступає як своєрідні, постійно змінні відносини між творцем (автором), співторцем (виконавцем) художньої продукції, і середовищем. Останнє розуміється широко, сумарно. Воно вбирає в себе установку як конкретну художню платформу, стиль, тип сприйняття (Н. Ахмедходжаєва).

Без сумніву, кожне конкретне втілення художнього професіоналізму завжди індивідуальне, оскільки залежить від таких глибоко особистісних якостей як талант, підготовленість суб'єкта (суб'єктів). Слід відзначити, що музичному професіоналізму також властиве намагання передавати свої навички з покоління в покоління, послідовно вдосконалюючи їх. Ця особливість музичного професіоналізму є вельми важливою у формуванні здібностей співаків.

Узагальнюючи теоретико-методологічні засади вивчення проблеми вокального мистецтва як виду духовної діяльності приходимо до висновку, що вони всебічно розглядаються філософією, психологією, культурологією, мистецтвознавством, музикознавством, педагогікою, соціологією та іншими науками. Праці провідних українських і зарубіжних науковців переконливо засвідчують багатогранність видів діяльності в музичному мистецтві.

## РОЗДІЛ 2

### ЕСТРАДНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК СКЛАДОВА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

#### 2.1. Проблематика естрадного виконавства у музикознавчому дискурсі

Не дивлячись на те, що вивчення вокального естрадного виконавства в українській науці розпочалося відносно нещодавно, вже виявилось його широке теоретичне та етноісторіологічне підґрунтя, зумовлене природою досліджуваного явища. Адже естрадний спів – центральна ланка у досить довгому ланцюгу художньої комунікації, що починається зсередини вокальної культури, як соціоісторичного та національно-стильового феномена, та веде до індивідуальної авторської творчості та окремих композицій, відтак до конкретних текстових умов здійснення специфічних завдань естрадного мистецтва. Останнє передбачає уточнення та дефінітивного розвитку з боку категорії музичного виконавства й відповідних до неї професійних настанов та вимог.

Передусім зауважимо, що збереження масової природи, призначення до широкої аудиторії та відповідність критеріям популярності є фундаментальною жанровою рисою естрадної вокальної творчості, з одного боку; з іншого – увесь сучасний етап її розвитку свідчить про настійливе підвищення професійної якості, у тому числі у формах та засобах академічної освітньо-творчої системи, а це зумовлює антиномічність вокально-естрадного мистецтва як його інституціональну та змістову парадагматичну ознаку. Саме з даної точки зору дослідження цієї галузі активізується останнім часом в працях українських дослідників, причому виробляються як узагальнюючі, так і жанрово-естетично диференційовані підходи до нього та його оцінки, аж до виокремлення окремих стильових форм та жанрово-композиційних тенденцій (І. Палкіна), прийомів словесно-музичного викладу (І. Шнур).

Включення естрадного співу до професійних, тобто вторинних академічних, форм вокальної культури передбачають дослідження В. Антонюк, яка системно визначає, змістово розкриває українські тенденції розвитку «художнього сольного співу», актуалізується антропологічний підхід до національної вокальної культури, який дозволяє поєднувати в одному дослідницькому колі розмаїття культурних феноменів, намічати різні можливості переходу від емпіричного до феноменологічного опису явищ української вокальної культури, знаходити в останній «антропологічний ренесанс» національної свідомості та могутній поштовх до культуротворчості, гуманітаризації та етнологізації музично-професійної діяльності [3].

Вочевидь широкими методичними позиціями, але вже зосередженими у галузі дослідження специфіки естрадної музичної культури, відрізняється праця Е. Рибаквої, у якій протиставляються загальні принципи естрадного мистецтва й особливості музичної естради, розглядаються їх зв'язки з популярною культурою, визначаються їх жанрово-стильові та стилістичні риси. Зокрема, дослідниця йде до визнання популярної культури лише частиною популярної культури, а в останній виокремлює і власні прояви елітарності, пов'язані зі зростаючою та все більш напруженою професіоналізацією. З даної позиції вона підходить до характеристик побудови, способів функціонування, художньої своєрідності та рівнів впливу джазової музики та року, причому визначається що обидва дані напрями є певною «культурою в культурі», існують як окремі, але між собою пов'язані архіпелаги творчих настанов, і не лише музичних, а, перш за все, світоглядних. Саме в них знаходить дослідниця основу російського естрадного мистецтва, хоча з цим ствердженням не завжди можна погодитись, коли йдеться про національні різновиди естрадного співу. Але в даній роботі переважає освітянсько-педагогічний ракурс вивчення музичної естради, також не виокремлюється вокальне виконавство. Тому головні, продуктивні для нашого дослідження, положення пов'язані з жанровою стратифікацією та виявленням способів професіоналізації музичного естрадного мистецтва.

Так, Е. Рибаківа відзначає, що для сучасної культурології залишається дискусійним питання поняттєво-термінологічного розмежування роду, виду, течії, жанрових та стильових явищ у сфері масової культури, що пов'язане з розмитістю морфологічних ознак даної сфери, недостатньою розробленістю питань її структурування та художньо-комунікативного функціонування. Тому теоретичною необхідністю постає визначення конститутивної ролі джазових та рокових форм у розвитку музичного естрадного мистецтва, включаючи його періодизацію в історичному часі та стильові трансформації у національному просторі. Дослідження дозволяє визнавати професіоналізацію – академізацію провідною тенденцією входження музичного мистецтва до хронотопічного змісту естрадної культури. Але вона узгоджується з його масовим характером, що зберігається, хоча й знаходить нові форми й можливості художнього осмислення.

Однією з таких форм є просвітницька діяльність, тобто залучення естрадної музики до системи просвітницько-освітніх виховно-етичних засобів формування суспільної людської свідомості. Водночас поглиблюються пізнавальні основи естрадної творчості, за рахунок її вивчення у колі різноманітних теоретичних і практичних музикознавчих та культурологічних дисциплін, також взаємодії спеціальних професійних та загальногуманітарних знань.

І. Сахнова, розвиваючи проблематику естрадної вокальної творчості у педагогічному аспекті, наголошує на відносній молодості та новизні естрадної освіти, вважає найсуттєвішим її синтетичну основу, якісні естетичні та художні показники, серед яких виділяється парність «легкість – серйозність» як несиметричні жанрово-стильові виміри, відзначається їх конститутивна важливість.

На боці «серйозності» – необхідність достатньо високого рівня розвитку вокальної майстерності, виконавського мистецтва, також духовно-творчий розвиток особистості як необхідна передумова професійної діяльності в царині естради, тобто чинники самовизначення, саморозвитку і самореалізації

особистості в творчій діяльності, котра потребує визначеного інструментарію, технологічної оснащеності.

В. Кузнєцов своє дослідження вибудовує на вивченні походження та контамінованого змісту естрадної музики, також її впливу на інші жанрові сфери музичного виконавства. За його спостереженнями, естрадна творчість – це поле для змішання, наближення та взаємозаміни академічного, навіть авангардного складно-композиційного виду музичної діяльності, фольклорної, поп музики, року й джазових стилістичних напрямів, тобто складний конгломерат іноді взаємовиключних музично-комунікативних явищ. Це вказує на високу та поширену у різні сторони соціальну активність естради. Знову формується специфічне коло питань про синтез виразових засобів різних видів мистецтв в естрадному виконавстві, особливий взаємозв'язок композитора й виконавця, естетичні контакти зі слухацькою (глядацькою) аудиторією.

Головними тенденціями вивчення, що сприяють концептуалізації дослідження, тут постають історико-теоретичне висвітлення проблем формування творчої особистості у контексті естрадної творчості; розвиток цілісного діяльнісного індивідуально-творчого аксіологічного підходу до сутності і специфіки естрадно-джазової освіти; концентрація уваги на синтезі професіоналізму, розвинутій інтуїції, імпровізаційності, артистизму, високій духовності та творчій індивідуальності. Синтез професійних компонентів обговорюється як відповідний до складної синтетичної природи естрадної діяльності: мотиваційно-цільовий (передбачає індивідуальність особистості, її особливу потребу у творчості), змістовний (маються на увазі теоретичні й практичні знання), діяльнісний (це, перш за все, способи розумових та практичних дій), рефлексивно-оцінний (включає самооцінку, самоаналіз, прогнозування).

Єдність пізнавальної й творчої діяльності при освоєнні синтезу мистецтв в естрадній галузі вивчає О. Клипп, який обговорює естрадні музичні стилі як естетико-педагогічні цінності, вважає, що естрадно-джазова музична культура в її кращих проявах сьогодні є не тільки органічною приналежністю побуту, але й

свого роду атрибутикою сучасного музичного мистецтва, яке наочно виражене при вивченні запитів і художньо-естетичних потреб сучасної молоді.

Зосередження уваги саме на співаках, проведені акустичні дослідження голосів естрадних виконавців за допомогою сучасних спеціальних комп'ютерних технологій ведуть до виявлення специфічних особливостей спектра їх тембрового звучання в зіставленні з голосами академічних співаків.

Основні стильові риси виконання вокальної естрадної музики визначені як: імпровізаційність; своєрідність ритму; спів на рідній та іноземній мовах; підвищена експресивність і емоційна виразність; ясна й осмислена подача слова за рахунок природності артикуляції в мовній манері; спів з мікрофоном; спів у комбінації з танцювальними рухами; віртуозне володіння голосом, уміння використовувати різні звукові прийоми (хрип, сип, ричання, лемент, фальцет, довільне керування співочим вібрато й голосовими регістрами); повна розкутість на сцені; видовищність за рахунок світлових ефектів, димових завіс, фонтанів, незвичайних і навіть часом екстравагантних туалетів, масових танцювальних сцен, що створюють тло для якої-небудь «зірки».

Відзначається, що у світовому процесі розвитку стильових напрямків музична мова естрадних творів поступово ускладнювалася. Найбільш простими з погляду вокальної техніки слід уважати ранні композиції, такі, як: народні пісні, романси, авторські «вірші з музикою», а більш складними – джазові композиції, серед них свінг, мейнстрим, бі-боп, соул, ритм-енд-блюз, потім більш розгорнуті циклічні рокові композиції, нарешті виокремлення сфери поп-музики та розвиток театральної форми мюзиклу, деякі інше. Така історична ієрархія в естрадному вокальному мистецтві й визначає його іманентну жанрову побудову, тобто набуває принципового системного значення. Але у сьогоденні співвідношення змінюється на зворотне: базовою структурою, особливо у освітній галузі, стають театралізовані естрадні форми, серед них – рок-опери та мюзикли, а стилізація фольклорних зразків утворює вершину функціонування жанрової системи музично-естрадної творчості, зокрема увінчує сольну концертно-співочу практику.

На основі вивчення наукових джерел з теорії естради, Н. Дрожжиній вдається встановити, що дефініція «музичне мистецтво естради» повинно трактуватися не тільки в музикознавчому, але й у культурологічному ключі, тобто як форма музичного мистецтва, розмірна й гармонічна епосі виникнення та розвитку популярної культури) [15]. Остання, оскільки вона є підґрунтям музичного мистецтва естради, являє собою своєрідний феномен соціокультурного буття, що заявило вперше про себе в ході модернізаційних процесів новітнього часу. У якості соціокультурних факторів, що обумовили появу естради як наряду розважального мистецтва, були позначені зростання напруги у соціумі, що було характерно для епохи технічної цивілізації, ріст чисельності населення у містах, видозміни у співвідношенні трудової і дозвіллево-рекреаційної діяльності серед населення у період кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Шляхом дослідження конкретних соціальних умов розвитку та функціонування вокального мистецтва естради в контексті світової музичної культури минулої доби встановлюється, що культурний статус естради визначається її приналежністю або до ідеологізованим вимогам пролеткульту офіційної естради, або ж до рухів протесту проти офіційної культури, яка розбудовується у вигляді «джазового опору» і андеграундної рок-культури. В останні роки існування СРСР легітимізація естради приналежністю до офіційного мистецтва або андеграунду перестала бути актуальною, будучи заміщеною комерційними чинниками. Знаменним дослідниця вважає і факт, що у естраді 1990-х рр. вокаліст витискує зі сцени віртуоза-інструменталіста; його значення на естрадній сцені стає переважаючим та по-справжньому «артистично-зірковим».

У цілому, незважаючи на істотні відмінності жанрово-стильових проєкцій українського вокально-естрадного виконавства, вони виявляють спільність комунікативних якостей, вірніше, єдність художньо-комунікативного походження, що свідчить про їх історичний та структурно-семантичний зв'язок з популярною музичною культурою, враховуючи і її театральні відгалуження та

віддзеркалення. Зокрема, з жанрово-стратифікаційної точки зору суттєвою є спорідненість естрадних програм з деякими формами мюзиклу та рок-опери, а взаємодія театральної-постановочної форми мюзиклу та індивідуальної (індивідуально-групової) форми концертного виступу – естрадного шоу набуває естетичної значущості, дозволяє визначати святковість та змістовну відкритість, загальнодоступність як провідні риси масово-музичного спілкування, а сугестію і компенсацію – як засадничі функціональні показники.

Естрадно-вокальна творчість претендує на особливе місце в психологічному «світі життя» пересічної людини, завдяки здатності активізувати свідомість і розсувати особистісні «горизонти очікування». Вона розвивається як жанрова галузь, що допускає створення власної аксіології і міфології, адресованої сучасній дійсності, також передбачає запозичення-повторність, хоча і в певних межах, використовує високі етичні мотиви, драматичні сюжетні колізії, складні життєві проблеми, але розв'язує їх засобами «загальних місць» та апеляції до вже наявного досвіду сприйняття та оцінки, як в загальножиттєвому, так і в художньому значеннях.

Звичайно, естрадній творчості, особливо в її синтетичних проявах, разом з видовищним рядом та постановочними сценічними ефектами, властиві і гра з художнім матеріалом, і порушення «комунікативних очікувань», що знаменують прагнення до новизни – евристичності.

Але корінна властивість естрадної вокальної творчості – пріоритет виконавської форми, що набуває нових синтетичних характеристик, охоплює всі параметри художньої дії та постає її стрижневим началом.

Тому естрадний вокаліст, який є музичним артистом-виконавцем особливого роду, не лише репрезентує специфічний конгломерат музичних виражальних засобів, а й демонструє майстерність у володінні об'ємним комплексом мистецьких якостей. З їх розвитком та поданням – в буквальному значенні останнього слова – пов'язані режисерські постановочні рішення естрадних концертних вистав. Останні повинні мати цілісний та завершений характер, тобто бути організованими як текстологічна єдність, включаючи

мізансценічні розташування та рух учасників естрадних шоу, відповідні до задуму виконавців художньо-декоративне оформлення, костюми тощо.

Головним фактором єдності виступає постать головного виконавця – співака, навколо якої організується сукупність композиційно-сценічних траєкторій, тобто весь матеріал вистави з його хронотопічними ознаками та вимогами. Якщо вокаліст-виконавець знаходиться в епіцентрі естрадної дії, то стосовно його художньо-психологічного тезаурусу, тобто по відношенню до семантичних констант створюваного ним образу сучасної особистості, провідними виявляються музично-мовні засоби, конотативне коло музичної стилістики.

Особливості його формування зумовлені тим, що воно не передбачає індивідуалізації окремих структурно-сміслових прийомів, навпаки, вишикується шляхом широкого інтонаційного жанрово-стилістичного узагальнення, відбирає ті типові засоби музичної виразовості, які входять до повсякденної музичної свідомості, тобто є носіями сучасної звичаєвої музичної неориторики.

Предметно-знакова сторона образу (тобто його емблематичні проєкції та символічний ареал) визначається типовою жанровою (первинно-жанровою) експресією як слуховою формою оцінки колективного комунікативного досвіду.

Українська вокальна естрада визначається як найбільш значима за кількісними та якісними показниками складова художньої творчості. Вона має власні елементи, які спираються на соціальні відношення, а також розгалужену жанрову та стильову систему. Вона спрямована на соціум, відповідаючи на його запити. Цінність естради полягає у відтворенні у художніх формах загальних проблем, що турбують суспільство. Якість естради також залежить від суспільного попиту, тому для сучасної української вокальної естради характерне явище нової академізації, яка спирається на синтетичну діяльність професійних композиторів, поетів, аранжувальників та виконавців, які працюють у цій галузі.

## 2.2. Жанрові особливості вокального естрадного виконавства в Україні

Кожна жанрова сфера мистецтва вимагає особливого підходу, що передбачає її специфіку. Разом з тим своєрідність окремого жанру може бути виявлено тільки шляхом порівняння з іншим видом жанрової організації, причому і досить близьким, і на значному видовому відстані, тобто і на основі внутрішнього змісту, структурно-аналітично, і шляхом зовнішнього формального розмежування, класифікаційно.

Музична естрада, як уже зазначалося, це складно-вибудована жанрова форма, що перебуває в історичному становленні і ще не досягла останнього еволюційного рубежу, але, на той же час, вже вступила у взаємодію з такими сталими жанрово-композиційними видами, як оперета, мюзикл і рок-опера, залучаючись до творчого життя сучасних театрів.

Незважаючи на загальні жанрові обмеження, кожен з даних видів володіє специфічними способами взаємодії загального задуму та його музичного втілення, котрі багато в чому пояснюються сценічним дією: оперета постає «комедією положень» при незмінності сценічних характерів і стійкості їх музично-лексичного подання; мюзикл є скоріше «комедією характерів», які розкриваються з різних сторін і у взаємному контрасті, але у підпорядкуванні єдиній ідеї, виявляють динаміку становлення, розкривається музично-виразовим шляхом, що пояснює і велику роль сполучних музичних побудов, і динамізації сценічного простору за допомогою різноманітних пластичних і хореографічних елементів; рок-опера максимально скорочує дистанцію між загальним сюжетним змістом і музично-метонімічним планом, роблячи музичне звучання основним драматургічним засобом, тобто здійснює вибір на користь музичної композиції, заслуговує назви музично концептуальної комедії, що пояснює і її тенденцію до смислової універсалізації змісту, і близьку взаємодію з поетикою трагедії - в її абстрактно-образному вираженні.

Еволюція змісту естрадного музичного виконавства у зв'язку з наведеними композиційними типами виявляється за допомогою відношення до академічної музики та до тих жанрів, які визнаються академічною музичною творчістю, тобто увійшли до сфери вторинного музичного професіоналізму. Багато спільного в семантичній сфері естрадного співу зумовлене його взаємодією з оперними настановами, як по ступеню відмінності, так і за деякими ознаками наближення до оперної актантної моделі.

Особливої ролі набуває і взаємодія з рок-культурою у її цілому та у її специфічних музичних показниках. У зв'язку з цим оглядово представимо сферу питань стосовно систематичного дослідження рок-культури. На даний час інформацію про рок-музику найшвидше можна знайти в публіцистичних і науково-публіцистичних джерелах. Всіляка навчальна література, доповіді, спеціалізовані культурологічні розвідки, статті, репортажі, інтерв'ю відкривають нові горизонти у вивченні явища рок-музики, але все ще не забезпечують його конкретного теоретичного обґрунтування в загальногуманітарному та музикознавчому аспектах.

Певним внеском у цю галузь стало дослідження І. Палкіної, але запропоновані у ньому методичні підходи до театральних музичних форм, що класифікуються як рокові, не дозволяють виявляти дійсну художню специфіку рок-опери та інших проявів художньої «рокової свідомості», зокрема, не залучений метод жанрово-генетичної трансформації, що дозволяє пов'язувати походження мюзиклу, оперети, рок-опери з феноменом музичної комедії у його історичному становленні [55].

Узагальнюючи різномірну інформацію, що стосується в основному розвитку року і джазу, відзначимо, що сьогодні рок це не просто музичний напрям і навіть не лише форма молодіжної культури, засіб спілкування молоді, а справжнє спільне дзеркало громадської свідомості. Він спочатку створювався як спосіб вираження протестних настроїв, заперечення і перегляду моральних й матеріальних цінностей світу, виказував нерозв'язну дилему взаємовідношень батьків і дітей, виступав засобом самовираження зростаючого покоління, але

покоління виросло й змужніло, і рок розширився та «помудрішав» разом з ним. Його провідний фактор – міцний ритм, що уособлює енергію самого життя, з його невблаганною волею та іманентною впорядкованістю. Ритм в рок-музиці виявляє своє універсальне призначення та великий потенціал масового психологічного впливу, коли на нього відгукуються люди різного віку.

З культурологічної точки зору цікаво зрозуміти, якій же віковій категорії адресована рок-музика. Таку музику може сприймати і дитина, і юнак, і дорослий: кожен бере від неї щось своє, по-своєму осмислює, розставляє для себе якісь цілі і орієнтири. Рок-музика надає людині можливості широкого вибору ціннісних життєвих орієнтирів. Вона може бути спрямована на сферу розваги, або ж нести в собі певні філософські ідеї і погляди. Тому, щоб зрозуміти семантику такого явища як рок музика, потрібно сприймати її свідомо та цілеспрямовано, знаючи її текстові підстави та історичні підвалини.

З самого початку існування року стало ясно, що рок породжує власну мову (сленгові різновиди мовного самовираження), разом з нею – власну систему комунікації, включаючи не лише художні форми, а й стиль одягу, періодичні видання (наприклад, журнал «Роллінг Стоун»), рок-енциклопедію, рок-зібрання (сейшн) і т. п. Всі ці явища стали компонентами стилю життя та способу мислення носіїв рок-культури. Але центральним моментом «рок-спілкування» залишається концертна діяльність, що дозволяє поєднувати в творчому акції авторів року та їх відданих прихильників, «фанатів». Тому і виконавці рок-музики, і реципієнти демонструють особливу споріднену за жестикулятивно-вербальними ознаками поведінку, що покликана виражати стан свободи та «вільної духовної радості», чому значною мірою сприяє художній синтетизм рок-дійства, у якому воєдино злиті текст, музика, світло, танець, костюм.

Однією з цілей відвідування рок-концертів є вихід за межі власного «Я». На концертах люди не тільки слухають музику, а й спілкуються між собою, є учасниками своєї вистави-перформансу, шоу-програми, демонструють своє єднання один з одним. Це стає передумовою для розвитку та академізації

рок-музики, рок-культури у цілому, підвищення соціального цензу змісту «рокових» текстів. З 1980-х рр. на Заході рок-культура перестала артизується на високому соціоестетичному рівні, хоча водночас відбувається її комерціалізація, що призводить до вихолощення її комунікативної специфіки, до злиття з поп-культурою та перетворенню на «шлягерні» артефакти. З іншого боку, виникають складні та високопрофесійні форми симфо-року, рок-опери, арт-року, джаз-року тощо. Що стосується українського року, його так само можна розділити на дві категорії: розважальну, що не несе в собі поглибленого смислового навантаження, і інтелектуальну, з концептуально значущими ідеями і поглядами.

Звернення до іншого важливого чинника розвитку естрадної музики, до джазу, веде до низки наступних узагальнень. Джаз – окрема пісенно-танцювальна культура, що має власні емотивно-психологічні установки, передусім є життєрадісною, надає бадьорості та сприяє гармонізації емоційного стану. Характерні загальні особливості стилістики, мовного контенту, джазу: наявність складної ритмічної структури; імпровізаційність як визначальний метод, що проявляється вже з самого початку творів; незвичайне видобування звуку на інструменті, емоційно експресивні виконання, поглиблена інтровертивність у виконанні блюзових музично-тематичних комплексів; тривалість – подовженість у часі; емоційно значущий діалог вокалістів та інструменталістів, їх визначена рівноправність у художньо-комунікативному просторі.

Цей музичний стиль знаходиться у певному протистоянні року та поп-музиці, водночас взаємодіє з ними. Цьому є певні наслідки, такі як підвищена експресія вокального й інструментального інтонування, тяжіння до імпровізації у поп-композиціях. Взагалі дефініція «поп-музика» має кілька значень, серед яких найпоширенішим є будь-яка популярна музика (блюз, джаз, роє, електронна музика). Існує й більш вузьке значення, де поп-музикою вважається жанрові різновиди популярної музики, для яких характерні простота музичної мови, підкреслена мелодійність, пріоритет вокальної над інструментальною

частиною. Виділяються її такі критерії як музично-жанрового підвиду: пісні мають традиційну схему куплету з приспівом, мелодії є підкреслено простими для легкості сприйняття та відтворення, основним музичним інструментом є голос людини, а акомпанемент має другорядне значення, оскільки інструменталісти є лише акомпаніаторами соліста-співака і не мають відношення до авторства музики і текстів пісень.

Принципово важливу роль в поп-композиціях відіграє ритміка: часто поп-пісні мають чіткий ритм, бо створюються для танців. Крім дійсно художньо виправданого відгалуження поп-пісенної культури, що сприяє позитивному етосу комунікації (наприклад ABBA, Boney M, Мадонна, Roxette), існує її зворотна сторона – так звана «попса», що характеризується свідомим спрощенням змісту та форми, відсутністю музичної оригінальності, філософської та поетичної глибини, тягою до банального мелодійного рішення, гармонічних трафаретів, тривіальної музичної та поетичної образності. «Попса» вкрай схильна до невиправданих запозичень народних музичних традицій та їх спрощених стилізацій, але вона є явищем, що притягає велику кількість слухачів, відтак здатна захоплювати масову людську свідомість, є сталим культурним явищем, отже також повинна враховуватися та вивчатися.

В цілому, розвиток естрадної музичної традиції в Україні – це тривалий і складний процес, що приводить до складної жанрової стратифікації, водночас до нових жанрово-стильових мікстів тих явищ, що забезпечують потреби звичаєвої людської свідомості й таким чином входять до змісту «життєвого світу» культури, водночас зсередини організують, перетворюють, ушляхетнюють цей світ.

Відмітимо, що за останні роки найбільші переконливі результати у вивченні української естради у її розмаїтті жанрових форм та стильових тенденцій, виявляє харківська музикознавча школа. Однак у працях її представників, у силу музикознавчої специфікації, не розгорнуті соціокультурні та етико-естетичні механізми функціонування естрадної музичної творчості, не виявлені тому й корінні причини її активного розвитку та переформатування.

Відтак важливим постає розкриття тих аспектів, стильових й жанрових компонентів естрадної пісенності, що дозволили їй поступово перетворюватись з «легкої» музики на серйозне мистецтво, яке відіграє важливу суспільну та соціокультурну функцію, яке здатне пропонувати розв'язати важливі проблеми як спільного, так і індивідуально-особистісного людського життя, вірніше – виявляти глибинну спорідненість другого з першим, що й забезпечує той ефект масовості з позитивною конотацією, який вирізняє класичну та сучасну естрадну пісенну творчість.

Необхідним є пояснення того факту, що сьогодні в Україні, як і по всьому світу, так звана масова розважальна, тобто популярна масова музика настійливо академізується, набуває (власне, вже набула) ознаки т. зв. вторинного музичного професіоналізму, вимоги якого з боку організаційно-технологічної сфери та засобів комунікації, також мистецької підготовленості та особистісно-психологічних якостей, навіть перевершують вимоги до музикантів "традиційної орієнтації". Тобто стати естрадним співаком сьогодні не легше, аніж оперним або камерним, хоча його шлях до професійних висот є дещо іншим. Але головне - цьому також треба довго і наполегливо навчатись, і вже не окремими є випадки, коли після консерваторсько-академічного навчання сольному співу музикант просуває себе професійно саме у галузі естрадної пісні.

Одним з жанрових чинників, що пояснюють напрями розвитку й трансформації естрадної культури, є її зв'язок з основними первинними формами танцю і пісні, що примушує підсилювати увагу саме до них, як це зроблено в дослідженнях Т. Рябухи. Вона знаходить найміцніший важіль для того, щоб здійснити складне методологічне завдання – розробити теоретичні передумови та напрями предметного вивчення української естрадної музики, підкоряючи власній науковій думці найкрупнішого з відомих усім трьох китів музичної творчості - пісню, що дійсно є оплотом та головним рушієм естрадно-популярної музичної свідомості, не лише формує дану свідомість, а й надає їй специфічних, неповторних, соціокомунікативно необхідних ознак [58].

З цього погляду, наукова розвідка Т. Рябухи має не лише суто музикознавче, а й культурологічне значення, навіть дозволяє ставити деякі художньо-гносеологічні питання, бо до сьогодні не розкриті повністю психологічно-виховне значення масової музичної культури, а її пісенне різноманіття, широта засобів її впливу невинно зростають. Тому й зростає важливість дослідження тих інтонаційних, змістово-семантичних механізмів естрадної пісенності, котрі, з одного боку, мають узагальнено-масовий характер, відповідають критеріям популярної музики, з іншого, виявляють достатньо визначені художньо-сміслові якості, тобто мають і етично важливі естетичні настанови.

Саме з жанровими засадами пісенної творчості, що породжують й особливі стильові настанови, тобто на шляху виявленні взаємодії пісні та пісенності, авторка дозволяє відкривати прикмети нового академізму, хоча й не користується даним поняттям. Весь перший розділ дослідження присвячений феномену пісні та пісенності, у якому автор розглядає та розрізняє жанрові й стильові сторони, водночас виявляючи їх органічну спорідненість, зупиняючись, як на найбільш відповідному історичній та художньо-комунікативній природі явища, на понятті «жанрового стилю» [58].

Завдяки цьому поняттю виділяється різновид естрадної пісні, що визначається вельми широко, водночас системно вибудовано та упорядковано за рівнями художніх принципів: як узагальнений «жанровий стиль, що склався в музичній культурі епохи масових комунікацій», але має прецеденти у «всіх трьох пластах» (фольклорному, академічно-професійному, масовому) музичної творчості, тому мовби збирає стилістичні первинні риси жанру; як поглиблений до «спектру жанрового змісту» функціональний комунікативний стиль, що дозволяє виявляти, по-перше, три константно-родові ознаки (епос, лірику і драму), по-друге, виділяти ліричність як провідну семантичну властивість, що найбільше забезпечує «кореляцію двох "медіаторів" – мультимедійного і внутрішнього, емоційно-психічного»; як стиль, що придбає особливу якість синергії, відображуючи «родовий архетип пісенності, пов'язаній з її

ритуальними витоками». Як зазначає Т. Рябуха, «в естрадному варіанті даний архетип зберігається, але у модифікованій формі і виступає, говорячи сучасною мовою, як "драйв" (від англ. drive – "напористість, удар"). Ефект драйву, стан збудження, яке виникає і цілеспрямовано програмується при сприйнятті естрадної пісні, – відмінна якість її жанрового стилю» [58, с. 29, 33].

Звичайно, авторка не забуває і про ті чинники та ознаки жанрового стилю естрадної пісні, що зумовлені її виконавською формою. Навіть навпаки: ті аспекти вивчення даного феномена, які вона наголошує, примушують переконуватись в тому, що за головним своїм походженням естрадна пісня є виконавським жанром, і цю свою, також архетипову, первинну родову ознаку вона зберігає на всіх етапах і рівнях розвитку.

Тому запропонована Т. Рябухою жанрово-стильова класифікація пісенної популярно-естрадної творчості базується, переважно, на ситуативно-виконавських характеристиках, які інтерпретативно поглиблюються, відповідно думці дослідниці, що «до критеріїв класифікації жанрових стилів в естрадно-пісенній творчості слід віднести варіанти способів виконання самих пісенних зразків» [58, с. 44].

До таких варіантів дослідниця відносить традиційний публічний концерт, електронний запис та особливий жанр масової комунікаційної системи – кліп, тематичний альбом, «який створюється виконавцем і працюючим на нього колективом на основі великого публічного тематичного концерту-шоу, яке фіксується на електронних носіях; подібна продукція становить основу комерційного шоу-бізнесу, і так само основу гонорару виконавців, отриманого від гастрольних поїздок і реалізації альбомів» [58, с. 45].

Формуючи представлення про загальні жанрові риси естрадно-пісенного стилю, Т. Рябуха не забуває й про його специфікацію, вказуючи, зокрема, що «фактично в кожній національно-пісенній культурі в ХХ столітті складається, формується і різноманітно оновлюється свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль» [58, с. 44], а це вже є кроком у бік української пісенної

естради, історичні жанрово-комунікативні засади якої розкриваються також у роботі.

Виокремлюємо та докладно розглядаємо підхід Т. Рябухи, що є однією з форм культурологічного дискурсу (так само, скажімо, як встановлюється методологія діалогічної філософії у вивченні наукової поетики М. Бахтіна або феноменології у спіранні на текст Е. Гуссерля, безперечно, поза спробою прирівняти постаті дослідників), тому що він дозволяє висувати теоретично вагомі, на нашу думку, дослідні аргументи – критерії вивчення вже суто українського естрадно-пісенного шляху, що виступають і критеріями нового академізму пісенної естрадної творчості.

Вивчаючи жанрову своєрідність естрадної пісні, Т. Рябуха справедливо знаходить в ній, з одного боку, особливого роду «піднесений», тобто вторинний (за Г. Бесселером), жанр, в якому діє система комунікації, що склалася в новітній музиці, зокрема публічне концертне виконання, з іншого боку – явище «третьопластової» культури, що стоїть ніби на межі фольклорного та академічного пластів (в області творчості творців і виконавців естрадних пісень), не є однорідним за жанровою морфологією, існує і розвивається на основі пісні як власне музичного жанру і танцю, який відноситься генетично до іншого виду мистецтва (хореографії).

Т. Рябуха відзначає, що «багатоскладовість сучасної естрадно-пісенної стилістики передбачає її здатність охопити всі сфери життя і, як результат, відповідати будь-яким смакам і потребам»; водночас, Рябуха робить дещо несподіваний – передчасний висновок, що «всі естрадно-пісенні стилі є за великим рахунком іменними, персоніфікованими, що істотно відрізняє поп-музику від джазових зразків і рок-композицій, де на першому місці – перебіг і напрям, а не сам образ виконавця або виконавців» [58, с. 92].

Т. Рябуха наголошує, що естрадна пісня в Україні містить «безсумнівні художні достоїнства», що зумовлені «стильовим синтезом у вигляді взаємопроникнення напрямків і течій у рамках широко розуміючого естрадно-масового жанру», також «створенням нових стильових напрямків, які

представляють собою різноманітні "синтези" і "конгломерати" вже наявних (фолк-рок, етно-джаз та ін.)», нарешті, «розширенням "інтонаційної географії" запозичених джерел у вигляді елементів музично-творчих видів ХХ століття; стилізації під музику Сходу, Африки, Латинської Америки, з одночасним збереженням власної національної стилістики», дещо іншим [58, с. 194-195].

Як доказ самостійності та жанрово-стилістичної синтетичності, що виводить далеко за межі вузько трактованого поняття популярної музики, наводить Т. Рябуха роздуми щодо того, що у 1980-х рр. відбувалося зближення стилів рок та поп-музики під егідою ґрунтового українського початку, що позначилося на поступовому виявленні в т. зв. «програмному» року (чергування пісенних куплетів і імпровізацій) вокально-складової сольного типу, яке за стилістикою зближалася з піснею-романсом, авторською піснею, шансоном та іншими ключовими інгредієнтами естрадно-пісенного жанру.

Це поєднувалося з інструментальними і спеціальними вокальними фарбами, а також з яскраво вираженою тенденцією до театральності, характерно в цілому для розвитку популярної масової музики останніх двох десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. У цьому стилістичному ключі слід розглядати український фолк-рок, а також синтезований із ним стиль фолк-поп, представлений вище зазначеними групами, а в подальшому, вже з 1990-х рр., такими колективами, як «Плач Єремії», «Скрябін», «ТНМК», «Океан Ельзи», «Друга Ріка» та ін. Додамо й наступне спостереження: «Співаки та співачки нової генерації прагнуть до виявлення індивідуально-особистісного початку, виробляють свою неповторну інтонацію і манеру подання пісень, що характерно для творчості таких виконавців, як В. Зінкевич, Н. Яремчук, О. Білозір, Л. Сандулеса, І. Бобул, П. Зібров, В. Білоножка, А. Кудлай» [58, с. 110-111].

Зауважимо, що кожна з художніх форм, у тому числі вокальне виконавство в галузі естрадної творчості, володіє кодами як ходами до дешифрування та нового упредметнення смислу, прочитання на його основі цілісного повідомлення, отримання можливості його подальшої трансляції.

Якщо розглядати естрадне вокальне виконавство як різновид музичного тексту, що передбачає особливі прояви інтертекстуальності, то в ньому можна знайти нашарування художньо-видових рядів, виразових форм та значень, художньо-мовних засобів та інтерпретативних прийомів. З боку специфічних завдань художньої комунікації, воно постає узагальненою формою музично-артистичної діяльності, що навіть здатна претендувати на універсальність та володіє власними сценічно-постановочними канонами, поповнює когорту «вічних образів» і «вічних тем», отже, ціннісних концептів культури, але в їх новому популяризованому розумінні.

На думку І. Шароєва, естрадне мистецтво, усі форми естрадної творчості тісно пов'язані з сучасністю, а естрадне мистецтво виправдовує своє призначення тільки тоді, коли узгоджене з ритмом теперішнього в його усупільненому значенні, занурене до гущини народного життя. Навіть в окремому естрадному номері зберігається історична пам'ять естрадного мистецтва, яке бере початок зі скоморошин та народного гуляння, вбирає музичне начало та зображальні форми, поєднує спів і танець, кіно і цирк, а найголовніше – є своєрідним різновидом театрального мистецтва, тобто також скероване до сценічної завершеності та навіть ритуалізованості. Тому між естрадним мистецтвом та музично-театральними постановками, у тому числі, оперними, існують певні інтерпретативно-драматургічні паралелі.

Музично-естрадне мистецтво спирається на такі структурно-прагматичні та комунікативні складові, як сценічна постановка, що має набувати ознак завершеності вистави, тобто мати власну драматургію, визначені композиційні рішення, хронотопічні показники; концертна програма (репертуарний вміст) – котра має вибудовуватися згідно з загальним постановочним рішенням, водночас має власну художню логіку, є головним чинником естетичного спрямування естрадної дії; сольний вокальний виступ (естрадна пісня) не лише має самостійність, а й найчастіше визначає і напрям, і успішність всієї естрадної вистави.

Підсумуємо, що у світовому процесі розвитку стилевих напрямків музична мова естрадних творів поступово ускладнювалася. Найбільш простими з погляду вокальної техніки слід уважати ранні композиції, такі, як: народні пісні, романси, авторські «вірші з музикою», а більш складними – джазові композиції, серед них свінг, мейнстрим, бі-боп, соул, ритм-енд-блюз, потім більш розгорнуті циклічні рокові композиції, нарешті виокремлення сфери поп-музики та розвиток театральної форми мюзиклу. Така історична ієрархія в естрадному вокальному мистецтві й визначає його іманентну жанрову побудову, тобто набуває принципового системного значення. Але у сьогоденні співвідношення змінюється на зворотне: базовою структурою, особливо у освітній галузі, стають театралізовані естрадні форми, серед них – рок-опери та мюзикли, а стилізація фольклорних зразків утворює вершину функціонування жанрової системи музично-естрадної творчості, зокрема увінчує сольну концертно-співочу практику.

Виявляється така корінна властивість естрадної вокальної творчості, як пріоритет виконавської форми, що набуває нових синтетичних характеристик, охоплює всі параметри художньої дії та постає її стрижневим началом. Тому естрадний вокаліст, який є музичним артистом-виконавцем особливого роду, не лише репрезентує специфічний конгломерат музичних виражальних засобів, а й демонструє майстерність у володінні об'ємним комплексом мистецьких якостей.

Музична естрада – це складно вибудована жанрова сфера, що перебуває в історичному становленні і ще не досягла останньої еволюційної межі, але вступила у взаємодію з такими сталими жанрово-композиційними видами, як оперета, мюзикл і рок-опера; багато спільного в семантичній сфері естрадного співу зумовлене його взаємодією з оперними настановами. Визначення інтерпретативних принципів естрадної вокальної творчості як необхідної складової частини естрадного сценічного мистецтва відкриває нові критерії оцінки і структурування виконавської форми як синтетичного функціонального феномена, що ініційований особливими театральними аспектами естрадно-концертної програми.

## РОЗДІЛ 3

### ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНО-ПІСЕННОГО МИСТЕЦТВА В КІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 3.1. Українська популярна музика в контексті національної культури ХХ ст.

Початок формування української естрадної музики припадає на 1920-і рр. Її основними рисами стали популярність серед широких верств населення, легкість при сприйнятті, зрозумілість та загальнодоступність, масовість. Масовість як головний принцип став унаслідок панування у СРСР ідеї створення мистецтва для усіх, тобто уся професійна музика, створена висококваліфікованими фахівцями – композиторами, поетами, аранжувальниками – прагнула бути уніфікованою для того, щоб бути зрозумілою масам. Дефініція «масова музика» увійшла в науковий обіг у середині ХХ ст., проте саме явище виникло значно раніше, і не лише на початку СРСР, а ще в ХІХ ст. Демократизація музичного мистецтва, розпочата тоді, у ХХ ст. набула шаленого темпу, особливо у період після Першої світової війни.

Музикознавці по-різному класифікують масову музику відповідно до методологічних підходів та власний дослідницьких позицій. У систематизації В. Конен враховується середовище, де побутує масова музика, а також тематика творів та їх походження. А. Сохор окреслює масові жанри відповідно до їхньої слухацької спрямованості. Л. Махрасьов виділяє у масовій музиці первинні жанри, до яких відносяться пісня, танець і марш, які у процесі функціонування набувають театралізації.

У працях Х. Ортега-і-Гассета, Т. Адорно та ін. зарубіжних науковців середини ХХ ст. масова музика інтерпретується як нижчий шар духовної культури, який протистоїть високому мистецтву, яке однак програє масовим

жанрам через їх потенційну можливість комерціалізуватися і стати товаром, який вигідно продається.

Л. Мальцев та А. Васюріна у філософських розвідках 60-х рр. ХХ ст. розглядають популярну музику як складову буржуазної культури, яка знаходиться, відповідно до радянських ідеологічних настанов того часу, у стані кризи, і яка одночасно є формою маніпуляції суспільства та ідеологічної боротьби, і піддають її критиці.

У різні часи масову музику оцінювали у різний спосіб. Б. Асаф'єв розглядав її як побутову музику, А. Цукер як побутову музичну культуру. Т. Адорно та А. Сохор окреслювали її як масову музику, В. Конен визначала її як «музичне повітря». В. Махрасьов та Ю. Малишев користувалися дефініцією «легка музика», Б. Брилін і А. Болгарський – «естрадна музика». Як різновид масової культури у системі шоу-бізнесу її окреслює М. Поплавський.

Проте відповідно до реалій існування масової музики сьогодні ми розуміємо, що більшість цих теорій були помилковими. В процесі свого розвитку масова музика – і світова, і українська – показали, що у більшості випадків це професійна і якісна музика, яка є важливим компонентом розвитку культури у цілому. Вона абсолютно не протиставляється академічній музичній традиції, яку зовсім «музика мас» не посунула на другий план. Воно і надалі є важливим компонентом культури творення, продукуючи зразки високого мистецтва, які є культурним символом. Також варто відзначити, що українська популярна музика також має свою еліту, яка відзначена високим рівнем професіоналізму.

Починаючи з середини 80-х рр. ХХ ст. унаслідок визнання феномену молодіжної культури у СРСР та Україні, йде процес наукового обґрунтування дефініції «українська популярна музика». Так, спочатку в науковий обіг вводиться визначення «молодіжна музика», що містить напрями, стилі, жанри, які є популярними серед молодих людей і атож виконується саме молодими виконавцями.

Наукова література із зазначеної проблематики багата розвідками музикознавців, науковців з музичної педагогіки, філософії, соціологів та інших гуманітаріїв. Також ця тематика розроблена і в науково-популярній літературі. Вартісними є й публікації у пресі та інших ЗМІ, висловлювання та інтерв'ю представників естради та шоу-бізнесу, які причетні до феномену української популярної музики. Ці публікації розглядають питання виконавської практики естрадної музики, проблематику морально-етичної складової естради та шоу-бізнесу, мовної ситуації в українському шоу-бізнесі, недосконалості нормативно-правової бази, відсутність української інституції музичного продюсування.

Таким чином, українська популярна музика є феноменом музичної культури, але й одночасно соціокультурним. Це пов'язано з тим, що музика виконує не лише суто мистецьку функцію. Вона також є складовою соціуму. Якщо соціум потребує такого типу музику, він її отримує. Масова музика реагує на суспільні проблеми, що виникають у суспільстві, задовольняє зокрема, потреби розваг, відпочинку, рекреації. Вона допомагає спілкуватися з друзями та однолітками, прикрашає побут та робить його не таким одноманітним.

Дефініція «українська популярна музика» виникає у результаті наукового осмислення літератури різного ґатунку та спрямування. Понятійно-категоріальний апарат про цей музичний шар відповідно до неоднозначності термінології має багатоаспектність у тлумаченні кожної зі своїх складових. Визначення цієї музики як української передбачає, що цей продукт створено в Україні, і він відображає особливості української національної культури в різних її проявах, у тому числі етнічному, але не тільки. Популярна означає той факт, що вона є широковідомою, доступною для кожного, користується попитом серед усіх верств населення.

Українська популярна музика має власну історію, а також жанрово-стильові різновиди. Основними її жанрами є джаз, бардівська пісня, традиційна естрада, поп-музика, рок-музика тощо. Фольклор не є українською популярною

музикою, проте опосередковано впливає на неї. Жанрова система співвідносна зі стильовою, однак там само є незалежною, утворюючи різні синтети та стильові міксти.

Спостереження за історією розвитку джазу, що не є питомим видом мистецтва в Європі і у СРСР зокрема, можна виявити його специфічні риси у контексті розвитку української популярної музики. Джаз на сучасному етапі відзначений високим професійним рівнем, що сприяє його популярності за межами України, однак він також зазнає комерційного впливу.

На території СРСР джаз з'являється у 1922 р. Його вперше репрезентував у радянському культурному просторі джаз-бенд В. Парнаха, який з 1923 р. починає не лише виступати, а й популяризувати мистецтво джазу у пресі. Потім починають виникати нові джазові колективи, а у 1927 р. з'являється найбільш знаний джазовий колектив СРСР під орудою О. Цфасмана. Після скасування повоєнної заборони на виконання джазової музики у 60-х рр. ХХ ст. починають організовуватися перші джазові фестивалі, де на сцену виходять оркестри та ансамблі під орудою Г. Гараняна, Д. Голощокіна, Н. Левиновського та інші колективи.

У другій половині 80-х рр. ХХ ст. відбувається становлення системи української професійної освіти джазових музикантів. Естрадні відділення вже є у ЗВО, училищах та школах, формується мережа джазових клубів, які популяризують джаз через просвітницьку роботу та організацію концертних виступів джазовим колективам. Також ці клуби сприяють звукозаписам вітчизняних джазових музикантів, розширюючи фонди грамзапису українського джазу. У цей час з'являються нові музиканти-професіонали з Києва, Донецька, Кривого Рога, Одеси, які за короткий термін сформували нове обличчя вітчизняного джазу.

У студіях звукозапису активно почали записувалися українські джазові колективи. Найбільш популярними з них були «Джаз-хорал» (Кривий Ріг), «Чорні черешні» (Рівне), «Фест» (Вінниця), тріо Енвера Ізмайлова (Крим),

київські колективи – квартет Юрія Шепети, «Мен Саунд», «Er. J. Orchestra», «Святошинський хрест» та ін.

Комерціалізація джазової музики дала можливість продукувати український музичний контент, що дозволило підняти вітчизняне джазове мистецтво на новий рівень, співвідносний до світового. Сьогодні джаз є напрямком української популярної музики, що також входить в систему вітчизняного шоу-бізнесу.

У другій половині ХХ ст. йде активний розвиток української культури, що розвивалася в тісному зв'язку з культурним життям у СРСР. Цей час відзначається активізацією концертної діяльності і появою відповідних установ, формування радіо- та телеконтенту, де важливе місце посідає український культурний продукт, видаються авторські й тематичні пісенні збірки, поживаються фестивалі і конкурсне життя. Українська масова пісня має можливість активно розвиватися. Вона стилістично оновлюється, в ній посилюється ліричний струмінь. Найбільш популярними у той час стали авторські пісні «Києве мій», «Ой, вербиченько», «Ти гори, моя зоре», «Зорі ясні над Дніпром».

На зміну ліричній пісенності у 1950-х рр. приходять пісні 1960-х рр., які відзначені дещо іншими тенденціями. У цей час працюють такі композитори як В. Івасюк, В. Дутковський, А. Пашкевич, С. Сабадаш, І. Поклад, М. Скорик, В. Філіпенко. Їх творчість була спрямована на синтез народнопісенного музичного матеріалу зі стильовою основою сучасної світової популярної музики. У цей час популярними були такі стилі та жанри як твіст, боса-нова, біг-біт, рок-н-рол, їх українські композитори сполучали з національним фольклором. Особливо часто вони зверталися до карпатського фольклору, відомому своїм колоритом.

Українська естрадна пісня 50-80-х рр. ХХ ст. відзначалася органічним поєднанням народно-фольклорних інтонацій з основними тенденціями радянської масової пісні, яка живила усю радянську естрадну творчість у цей період. Цей синтез віднайшов продовження у творчості музикантів О. Тищенко,

Т. Петриненка, О. Злотника, В. Ільїна, І. Кирилїної, О. Осадчого та ін. Лірична лінія української естрадної пісні лягла в основу подальшого розвитку оригінальної моделі української популярної музики – т. зв. традиційної української естрадної пісні. Цей феномен можна пояснити тим, що виконавці старшого покоління, що формувалися у СРСР, часто не змогли знайти себе у шоу-бізнесі, і продовжували працювати у рамках тих жанрових та стильових моделей, які вже були апробовані у попередні роки. Їх творчість й досі є затребуваною серед слухачів старшого покоління, оскільки вона відтворює близьку для них музичну стилістику.

Важливою для мистецтвознавства є також вивчення питань культурної асиміляції жанрів світової естрадної музики з першовитоками українського мелосу, який є основою та головним фактором національного стилеутворення. Процеси культурної адаптації є актуальними в сучасній культурології як важливі чинники культурогенезу. Вони унаочнюють історичну мінливість кожної культури, аналізують процеси культурної трансформації та акультурації як результат взаємовпливу соціокультурних систем.

Рок-музика як напрям сучасного музичного мистецтва дуже органічно змогла асимілювати елементи традиційного українського фольклору. Це проявилось в творчості Каті Чілі, рок-гурту «Воплі Відоплясова» та інших колективів. Проте процес асиміляції, на нашу думку, ще не отримав остаточного завершення.

Естрадознавці часто наголошують, що радянська естрада, у тому числі й українська, виконувала у свій час функції шоу-бізнесу, хоча слова «бізнес» у СРСР в лексичному вигляді не було, оскільки воно ототожнювалося або з криміналом, або з капіталістичним західним світом. Проте варто нагадати, що шоу-бізнес поєднує два компоненти. Першим з них є шоу, тобто видовище, яке синтезує різні види мистецтва, такі як музика, драматургія, світло ефекти, танець тощо, які є і мистецькими компонентами, і соціокультурними, оскільки слугують засобом впливу на людину. Отже, шоу є явищем, що ототожнюється з художнім, естетичним.

Бізнес є типом економічної діяльності в умовах ринкової економіки, а також активною комерційною діяльністю. Відмінністю між естрадою і шоу-бізнесом полягає у тому, що естрада є мистецьким явищем, яке характеризується власною специфікою жанрів і форм, що співіснують у синтезі мистецтв, а шоу-бізнес є комплексним поняттям, пов'язаним з типом та формою діяльності. Сьогодні ці поняття часто зливаються, оскільки естрадна діяльність часто носить комерційний характер. Однак шоу-бізнес є поняттям не тільки мистецьким: ним охоплюються й інші форми видовищної культури, до яких відноситься, наприклад, спорт.

Комерціалізація української популярної музики, тобто рух від естради до шоу-бізнесу, відбувалася у три періоди. Перший розпочинається у другій половині 1980-х рр. і тривав до початку 1990-х рр., і був скоріше прихованим, ніж відкритим. Другий період розпочався у середину 1990-х рр. й тривав до їх кінця. Він відзначається формуванням перших культурних індустрій і етапом первинного накопичення капіталу. На кінець 1990-х рр. припадає початок третього етапу формування українського шоу-бізнесу, який триває і понині. Це період бурхливого розвитку та самоствердження українського шоу-бізнесу в його національній самобутності.

Досвід дослідження проблематики національної культури у СРСР показав позитивні й негативні вияви радянської моделі співіснування різних культур. Серед негативних рис виділимо засилля бюрократії у керуванні культурними та мистецькими процесами, нівелювання національного чинника культурного розвитку.

У контексті останнього виділимо окремо проблему мови та її значення в популярній музиці. Вона завжди, як і в усій українській культурі, мала велике значення. У радянські часи це приховувалося і завуальовувалося, однак стало очевидним після отримання Україною незалежності. Довгий час культивувалося ущербність української мови, яка не може бути в основі молодіжної популярної музики. Остання має бути лише англомовною, як у

світі, або російськомовною, як у СРСР. Цей стереотип рушився доволі довго, але наразі він зруйнований.

Наприкінці 1980-х рр. українська молодь, переважно та, що жила в центральних та східних областях України, віддавала перевагу композиціям, написаним англійською, трохи менше – російською мовою. У цей же час у західноукраїнському регіоні почала формуватися нова генерація української популярної музики, яка співала лише україномовний репертуар. Відзначимо гурти «Мертвий півень», «Плач Єремії», «Брати Гадюкіни», «Анна Марія», «Арніка», сольних співачок Вікторію Врадій, Руслану Лижичко тощо. Однак з кінця 1990-х рр. російська експансія знову починає різко зростати.

Таким чином, проблемні питання щодо української мови у вітчизняній популярній музиці з середини 1980-х рр. до кінця 1990-х рр. були пов'язані з такими чинниками:

- перевага англійськомовних пісень у репертуарі 1980-х рр., при переході виконавців на слов'янські мови вимальовується пріоритетність російської мови над українською;

- нова генерація української популярної музики почала формуватися у центральних і західних регіонах України; вона віддавала пріоритет українській мові, одночасно створюючи музику в сучасних музичних стилях, часто ще невідомих широкій публіці;

- перехід українських виконавців на російськомовний репертуар був пов'язаний з агресивною російською експансією, яка стала можливою через малорозвиненість інфраструктури українського шоу-бізнесу.

Перший республіканський фестиваль української та популярної музики «Червона Рута», який відбувся у 1989 р., тобто ще за часів СРСР, став непересічною подією в українській культурі. Він розпочав українізацію в царині популярної музики, і цей напрям виявився дуже вдалим, оскільки був на часі. Серед завдань фестивалю «Червона Рута» головним стало жанрове та стильове оновлення української естрадної музики. Другим завданням було ствердження національного первня в сучасній українській естрадній музиці

нового покоління. Головною ідеєю фестивалю «Червона Рута» стало ламання мовного стереотипу щодо української мови, що склався в СРСР в останні десятиліття. Його постулатом було те, що модна, молодіжна музика може бути або англомовною, або російськомовною, тоді як українська для цього не є придатною.

У 1990-х рр. надзвичайної актуальності набувають різні фольклорні течії в популярній музиці. Однією з них є фольк-рок. Цей напрям напряму звертається до народної пісні, намагаючись зберегти неповторне її обличчя, і одночасно дати їй нове життя через оновлення її музичної складової – ритміки, гармонії, темпу тощо.

Синтез сучасних виражальних засобів з автентичною народною піснею породив нову течію, який отримав назву автентичний рок. На сьогодні в Україні є низка представників цього напрямку, серед яких виділимо Катю Чілі, Руслану, Росаву, гурти «Воплі Відоплясова», «Гайдамаки», «Пікардійська терція», «Мертвий півень», «Плач Єремії», «Друга ріка» та низка інших музикантів та колективів.

На початок ХХІ ст. українська популярна музика вже сформувала своє обличчя, поєднуючи різні музичні стилі та напрями, які доволі органічно синтезували традиції американської та європейської популярної музики з українським національним мелосом. Українська популярна музика має жанрову і стильову класифікацію, яка включає традиційну естрадну пісню, рок-музику, джаз, поп-музику, бардівську пісню, хіп-хоп, електронну музику тощо. Фольклор не відноситься до української популярної музики, проте опосередковано впливає на неї.

Сучасний стан української популярної музики характеризується поліжанровим синтезом усіх її напрямів: джаз може поєднуватися з поп-музикою (ейсид-джаз), рок з популярною музикою (поп-рок), електронна музика з роком або фолком, що у контексті мистецтва постмодернізму має суттєве значення для української культури.

Специфічні риси розвитку українського шоу-бізнесу були пов'язані зі збігом у часі двох процесів. Першим з них була комерціалізація масової музики, її функціонування в новій економічній моделі, яка тільки почала будуватися, і часто методом спроб і помилок, в Україні. Одночасно початок 1990-х рр. відзначений встановленням та пропагуванням нової культурної ідентичності та нових цінностей у незалежній Україні. Таке поєднання не було простим, часто воно приводило до зниження рівня мистецького продукту або недостатності фінансування національно значимих проектів, однак саме воно визначало специфіку розвитку українського шоу-бізнесу.

Вирішення проблем сучасного українського шоу-бізнесу потребує комплексності і системності. Багато з них мають давні коріння, які сягають ще радянських часів, а якщо брати глибше, то ще давніше. Головним з них є експансія, часто дуже агресивна, з боку російськомовної естради. У СРСР вона офіційно підтримувалася владою, українські виконавці, якщо вони хотіли бути популярними, мусили переходити на російську мову, російськомовній естраді виділялися найрейтинговіші ефірні години на радіо і телебаченні, Також можливо зазначити краще технічне забезпечення й забезпечення російськомовної естради. Давала ознаки відсутності позаідеологічної підтримки масової культури з боку держави, бо усі, що було «нерадянським», замовчувалося або взагалі зникало. Також кращі кадри з України, як і усього СРСР, включалися до російської естради, бо це надавало їм більш можливостей широким можливостей у професійному рості та збільшувало їх популярність. Також культивування національного первня в українській естраді було іноді загрозливим, бо виконавцям могли бути звинувачення у буржуазному націоналізмі.

Отже, у період трансформацій соціокультурного буття українського суспільства наприкінці ХХ ст. йде формування нової моделі не тільки української популярної музики. Йде становлення нової парадигми сучасного українського національного мистецтва. Явище української популярної музики вимагає комплексного підходу, де було б поєднано мистецтвознавчі та

культурологічні методологій, а також напрацювання в різних гуманітарних сферах, передусім філософії та соціології.

Вплив світової популярної музики на українську музичну культуру у трансформаційних процесах української популярної музики, яка змогла поєднати надбання світового шоу-бізнесу з національними музичними традиціями. Нові стилі, жанри і форми змогли органічно вписатися в сучасний український музичний контекст, збагачуючи українську музичну культуру та формуючи новітню національну модель її розвитку.

### **3.2. Основні характеристики творчості українських естрадних співаків кінця XX ст.**

Стильові тенденції «пісенного року» в поєднанні з фольк-інтонаціями, характерні для першого етапу нової української пісенної естради 1970-х рр., зазнають суттєвих змін уже в 1980-х рр., хоча загальна стилістика у вигляді синтезу, якщо можна так сказати, «актуального» і «національного» зберігається. Динаміка становлення естрадно-пісенного жанру не тільки в Україні, але і в світовому масштабі, починаючи з 1950-х рр., відрізнялася і відрізняється, по цей день швидкою, майже каледоскопічною зміною жанрової стилістики.

Ці зміни відбуваються в рамках десятиліть, коли встановлюються певні стильові нормативи «третьої» музики (В. Сиров), взятої на озброєння шоу-бізнесом. У 1960-1970 рр. провідною тенденцією у світовій естраді був стиль «пісенного року», пов'язаний із величезною популярністю Beatles. На цьому ґрунті як наслідування цієї групи виникали і вокально-інструментальні ансамблі (BIA) в Україні. Їх характерною особливістю було поєднання ґрунтової національної лексики з елементами джаз і рок- композицій.

Ця стилістична тенденція зберігалася приблизно до середини 1980-х рр. Хіти цього періоду демонструють риси нового стилю, що відрізнявся: переходом від стилістики року (в його пісенному варіанті) на стилістику диско; підвищенням ролі сольного естрадно-пісенного виконавства, яке поступово витісняло філармонійні ВІА (які ще зберігалися як концертні майданчики для виступів).

Орієнтація на стиль диско докорінно змінила співвідношення пісенного і моторно-танцювального початків у стилістиці розглянутого жанру. Якщо в 1970 рр. пісенність, що йде від романсу і балади в ньому переважала, а танцювальні ритми лише доповнювали, "оживляли" його, то переакцентування на моторику, а разом з нею на електронний інструментарій, вплинуло на лексику і стилістику пісенного жанру в цілому.

Як наголошується в довідкових джерелах, з диско є одним з провідних напрямів танцювальної музики дургої половини ХХ ст., що виникає у 1970 рр. в Європі і США. В енциклопедичних виданнях вказується так само на витoki «диско-музики», під якою мається на увазі музичний стиль, основу якого складають спрощений фанк і соул; під диско розуміється також тип студійного саунду, поширений у популярній музиці 1970 рр. Стиль диско – це не тільки напрямок у поп-музиці, а й «стиль життя», що знаходив відображення в манері поведінки, одязі, не кажучи вже про стилі танцювальних рухів, у зв'язку з чим достатньо згадати стилістику пісні-танцю Майкла Джексона (наприклад, його знамениту «місячну ходу»).

Глибинний зв'язок стилю диско з афроамериканськими витокami (соул, фанк, а також їх генезис – спірічуелс і госпел) визначав особливу експресію інших національних модифікацій цього стилю, що відображено і в українському диско. В українській пісенній естраді цей стиль знаменував собою низку нових тенденцій в галузі розважальної музики, спрямованих переважно на молодіжну аудиторію. Його головними "розпізнавальними" знаками були: прикладна функція пісенної складової, покликаної супроводжувати і організовувати танцювальні рухи; виділення на перший план,

у зв'язку з цим, інструментального початку, в якому акцентувались два моменти: а) динаміка електронних (в основному) саундів; б) ритмічна «сітка», яка відповідає певній танцювальній формулі, яка постійно повторювалася (танцювальні «коліна»).

У цілому ж стиль диско в українській естраді, як і в інших національних модифікаціях, констатується як своєрідна перехідна ланка між джаз-рок культурою, які ставали елітарними, масовими жанрами та належали до сфери поп-музики. Розважальність стилю диско вплинула на його семантику в двох напрямках: в частині комунікації – у вигляді безпосередньої співучасті реципієнта (танцюючих) у втіленні жанру; в особливій природі «місць дислокації» стилю диско (танцювальні збори у вигляді дискотек та інших майданчиків, де дистанція між музикою і аудиторією фактично була відсутня); стирання межі між «живим» саундом і записами на носіях, що відбилося в появі нових естрадно-музичних професій – диск-жокея, танцюриста-диско.

У сфері музичної лексики стиль українського диско, як і вітчизняна рок-музика, відрізняється «всеядністю» [18], що означає використання найрізноманітніших елементів мовного фонду під егідою електронних танцювальних ритмів. Характеризуючи особливості функціонування стилю диско в Україні, автор вступної анотації до альбому під назвою «Хіти української естради 80-х років. Золота колекція» (студія «Астра», м. Київ, 2005 р.) зазначає, що в ті роки «...диско грали по всьому світі, але українське диско має настільки виразні українські риси, що якось не хочеться називати цю музику просто "диско"». Автор передмови визначає даний стиль як етно-диско, однак підкреслюючи, що «диско – не єдине, що можна почути на цьому диску, хоча вплив цього стилю відчутний тут найбільше» [76].

Акцент на диско як у провідному напрямку молодіжної естради розглянутого періоду в галузі естрадно-пісенного стилю означав: танцювально-моторну основу мелодики, в якій переважають речетації-повтори звуків, як правило, ритмічно синкопованих і пов'язаних з певними видами популярних танцювальних ритмів; чітку квадратність побудов, організованих, як правило, у

варіаційно-куплетній формі, найбільш придатній для відтворення танцювальної моторики; провідну роль електронних тембрів, що створюють динамічну експресію в рамках повтору найпростіших ритмо-інтонацій.

У комунікативному плані український диско-стиль так само істотно відрізняється від зарубіжних аналогів. Це стосується, зокрема, певної дистанції між виконавцями і слухачами, що дозволяє визначити парадигму українського диско як раціонально-реалістичну [68], що означає поєднання демократичної основи стилю з раціональними професійними інтенціями, що йдуть від авторів музики і текстів пісень, а також від виконавців.

У збірку 2005 р. увійшло 20 пісень, якими представлена своєрідна антологія українського естрадно-пісенного стилю другої половини 1970-х – 1980-х рр., що можна визначити як стиль фолк-диско. У плані художньої поетики, хіти що увійшли до альбому, репрезентують різні стильові тенденції в естрадно-пісенному жанрі – від традиційного романсу, стилізованого під український «солоспів» до ритмічної пісні, що відображає риси адаптованого в ній танцювального стилю, що йде від фанк-зразків.

Серед пісень альбому твори І. Поклада, О. Злотника, Л. Дутковського, Т. Петриненка та ін. на слова Ю. Рибчинського, В. Івасюка, В. Кудрявцева, В. Крищенка та ін. у виконанні ВІА «Смерічка», «Водограй», «Світязь», «Медобори», «Кобза», «Червона рута», «Гроно» та ін. Більшість пісень, представлених в альбомі, відображають філармонійну традицію вокально-інструментальних ансамблів тих років, але вже істотно модифікованих під впливом стилів диско, фанку та навіть хіп-хопу. Збережений також типовий для української естрадної пісенності національно-грунтовий колорит, який розповсюджується на образність поетичного тексту, його «музику», а також на жанрові прообрази музичної лексики – від романсу, романсу-вальсу до коломийкових пісенно-танцювальних інтонацій і ряду жанрів пісень Надніпрянщини (козацькі пісні, пісні-балади, колискові, обрядові, ліричні, протяжні тощо).

Такий синтез визначає в цілому вигляд розглянутого альбому. У ньому 17 ансамблів і всього 3 сольних номери: №№ 1, 16, 20. Тут представлені видатні солісти-естрадники: С. Ротару з піснею «Тече вода» І. Поклада на сл. Ю. Рибчинського; А. Кудлай з піснею «Половина саду квітне» того ж автора на сл. І. Лазаревського; Т. Петриненка з власною піснею «Пісня про пісню».

Пісня І. Поклада у виконанні С. Ротару, яка відкриває альбом, є свого роду його «візитною карткою»: тут відразу ж представлений стиль диско в «пом'якшеному» на український манер пісенному варіанті, у витоках пов'язаний з гуцульською інтонаційною лексикою. Пісня побудована на простих і пам'ятних інтонаціях у типовій для жанру куплетної формі, заснованої на повторах і варійованій за рахунок виконавських градацій (С. Ротару заспів останнього куплету виконує вокалізом на складі «гей-нана»). В інструментальному супроводі використані електронні звучання, що імітують акустичні інструменти, які існують в народних ансамблях Буковини і Гуцульщини – духові (сопілка, сурма) і струнні (цимбали, скрипка).

Друга пісня І. Поклада, виконана А. Кудлай у супроводі естрадно-симфонічного оркестру під керуванням В. Богуслава, репрезентує інший бік стилістики даного альбому. Пісня створена і виконана в душі українського солоспіву, в якому драматичне напруження поєднується з ліричною основою. Це поєднання цілком відповідає образу, представленому у вербальному тексті: «... половина саду квітне, половина – в'яне». Куплетна форма пісні відображає дві сторони цього способу – в заспіві представлені напружені речитативно-декламаційні інтонації, а в приспіві виникає кантиленість з явними рисами пісні-вальсу. Інструментальна складова тут типова для естрадно-симфонічних оркестрів того часу і містить розгорнуті інструментальні програші-куплети, що відтіняють вокальні розділи загальної композиції. В галузі стилістики дана пісня більш «нейтральна» і не містить рис стилю диско, а тяжіє до пісні-романсу і репрезентує в даному альбомі ретро-тенденції (пісні 1960-х рр.).

Пісня Т. Петриненка «Пісня про пісню» являє собою зразок ще однієї індивідуально-стильової манери в рамках стилю фолк-диско. Посуті, даний

зразок репрезентує жанр пісні-балади, широко представлений в радянській естраді тих років (досить згадати пісні Є. Мартинова) Разом з тим тут вже є риси стилістики диско, а точніше – того його варіанту, який формувався в рок-ансамблях, починаючи від «Beatles». Суть цієї стилістики полягає в з'єднанні пісенної інтонації з характерними свінговими ритмами, що і показано в пісні Т. Петриненка, яку можна умовно розділити на два контрастних за стилістикою розділи – пісенно-романсовий та пісенно-танцювальний. Драматургічна лінія у виконанні пісні демонструє певний змістовий сюжет, реалізований не тільки вокально, а й інструментально. В галузі вокального саунду в заключному розділі композиції виникає дует (Т. Петриненко і Т. Горобець). Підключення жіночого голосу і сам жанр дуету резюмують зміст даного пісенного зразка, підкреслюють його пафосний і навіть «програмний» характер у душі популярної тоді тематики «пісні про пісні» (ще одна ретро-лінія в добірці пісень даного альбому).

Стилістична лінія фанк-диско на українському фольклорному матеріалі, адаптованому під даний стиль, представлена в оригінальній обробці справжньої гуцульської пісні «Ой у полі, рута, рута», виконаної ансамблем «Кобза» (автор обробки і соліст Є. Коваленко). Сам пісенно-танцювальний зразок при відповідній ритмо-інструментальній обробці дає підстави для розгляду його в якості зразка українського фанку як предтечі диско-стилю. До фанку тут відсилають ритмічні зміщення в тексті, що порушують логіку наголосів у словах, що надає загальної експресії і динаміки звучання мотиву. До рис фанку відносяться і повтори коротких мелодико-ритмічних зворотів, притаманні самої народної пісні і спеціально підкреслені в обробці. Спорідненим афроамериканському фанку, зокрема, групі «Sly & The Family Stone», тут є і вокально-інструментальний діалог, що ведеться від куплету до куплету між солістом, бек-вокалом та інструментами ансамблю (в обробці використаний і типовий для українського фанку акустичний інструментарій – труби, сопілки, з ударних – бубен тощо). До фолк-диско стилю, народженого на основі

українського варіанту фанку, тут вставляються і своєрідні скет-імпрровізації соліста, побудовані на типово гуцульських складах «гей, на-на-на, гей».

Зразками подібної «диско-стилістики» є і низка авторських пісень альбому, серед яких слід назвати пісенну композицію О. Злотника і Ю. Рибчинського «Гай, зелений гай» у виконанні ВІА «Смерічка» (соліст Н. Яремчук). Поетичний текст тут обмежений кількома ключовими фразами, які багаторазово повторюються, наче поновлюються – «Грай, музико грай». Цей рефрен, що виначає характерний ритм гальмуючого типу з заключною синкопою, типовий для фанкових зразків, в яких так само рідко зустрічається розгорнута текстова сюжетика, а вербальний текст зводиться до кількох фраз-вигуків. Багаторазові повтори створюють при цьому внутрішнє напруження і вимагають виходу енергетики, який виникає в інструментальних відіграшах і декламаційних фразах заспіву у соліста. В результаті виникає багатопланова пісенна композиція, що поєднує різножанровість і стилістичні компоненти в рамках загального для подібних естрадно-пісенних зразків стилю фанк-диско, але вже з рисами так званого програмного року, де повтори пісенних куплетів чергуються з імпрровізаціями в дусі джаз-рок стилю (зразок – група «Doors»). У ряді випадків до цього підключається скет-інтонування, представлене в українському фанку саме неінструментальним скетом.

Характеризуючи пісні в жанрі фолк-диско, необхідно відзначити, що більшість танцювально-моторних зразків, представлених у цьому альбомі, не є власне ритмічними, вирішеними в «чистому» стилі R&B. Українська інтонаційність, що лежить в їх основі, позначається на досить помірних темпах пісень, а також на самому характері мелодійних ліній, в яких завжди відчутна мелосна основа, властива музичному менталітету українського народу. Такими, зокрема, є пісні «Горянка» (муз. М. Мозгового, сл. В. Кудрявцева, виконує ВІА «Світязь», соліст В. Зінкевич), «Стожари» (муз. П. Дворського, сл. В. Кудрявцева, виконує ВІА «Водограй», соліст Н. Яремчук), «Квітка розмарія» (муз. О. Пушкаренко, сл. М. Ткач, виконує ВІА «Смерічка», соліст Н. Яремчук),

«Там, де ясні зорі» (муз. О. Серова, сл. А. Богачук, виконує ВІА «Світязь», соліст В. Зінкевич).

У даному показовому ретро-альбомі 2005 р. виділяється пісня М. Мозгового на сл. Ю. Рибчинського «Минає день», яка репрезентує своєрідну перехідну ланку від стилістики концертної естрадної пісні 1960-х – початку 1970-х рр. до стилю етно-диско, який трактується в українській пісенній манері з акцентом на ліричну складову жанру. Даний зразок у виконанні С. Ротару та ансамблю «Червона рута» знаменує собою еталонний варіант української ліричної естрадної пісні, вирішеної в дусі солоспіву з рисами естрадного шансону і стилістики диско. Пісня побудована на поєднанні речитативно-декламаційних інтонацій у заспіві, де зосереджено оповідання, з пафосними лірико-драматичними, аріозно-пісенними зворотами приспіву.

У інтерпретації С. Ротару та інструментального аранжування ансамблю «Червона рута» пафосність і елегійний характер пісні, з одного боку, підкреслюються за рахунок експресії (мовні інтонації і елементи мелодикломації у солістки), з іншого боку адаптуються до стилістики R&B, що наближає цей зразок концертної естрадної пісні до стилю, який можна назвати український блюз. Надалі ознаки цього стилю будуть присутні у пісенній ліриці низки інших авторів і виконавців, зокрема, вони проникнуть в музичну лексику українських рок-груп.

Витоки подібних пісень, широко представлених у творчості відомого українського естрадного композитора і співака М. Мозгового, слід шукати у з'єднанні романсу, пісні, фольклорних елементів, шансону, джаз-року, словом, багатьох інгредієнтів, які визначали вигляд української пісенної естради на різних етапах її становлення і еволюції. Завершуючи характеристику етапу 1980-х – 1990-х рр., варто зробити деякі узагальнення з приводу стилістики української пісенної естради даного періоду. По-перше, він відрізнявся перехідністю у низці моментів: йшла в минуле практика філармонійних ВІА, а на перший план виходили оригінальні творчі колективи та солісти, які обрали принцип, якщо можна так сказати, «вільного плавання». По-друге, в стилістиці

пісень спостерігається закріплення фольклорного початку у поєднанні з тенденціями молодіжної ритмічної музики, які прийшли з Заходу (від фанк-стилю до диско та хіп-хопу). По-третє, загальний принцип фолк-диско, що визначає вигляд української пісенної естради розглянутого періоду, був внутрішньо неоднорідним і навіть суперечливим у жанрово-стилістичному відношенні.

Як показав аналіз пісень ретро-альбому, випущеного в 2005 р. на матеріалі хітів 1980-х рр., лише окремі його пісні укладаються в стилістику диско, точніше фанк-диско, якщо врахувати їх фольклорну складову. Різноманіття стилістики і жанровості пісень розглянутого альбому зводиться, як це було показано при аналізі зразків, до наступних декількох груп:

- танцювальні пісні моторного характеру, засновані на поєднанні стилістики західного диско і фанку із споконвічними українськими пісенно-танцювальними жанрами, які існують на Гуцульщині та Буковині;

- пісні помірною темпу, в яких танцювальний початок є вторинним, а на перший план висувається романсовість українського солоспіву (в основі жанровості тут лежать пісні-елегії, пісні-балади, а моторика представлена переважно через вальс);

- естрадно-концертні пісенні зразки, в яких поєднуються риси естрадизованого солоспіву, шансону, протяжної ліричної фольклорної пісні, деякими елементами джаз-рок композицій у царині інструментального саунда.

В галузі виконавських засобів пісні розглянутого періоду відрізнялися також низкою особливих рис:

- поєднанням сольного і бек-вокалу як характерної риси, що прийшла з стилів, подібних фанку;

- достатньою складністю вокальних та інструментальних партій, які вимагають від виконавців досвіду професійної підготовки (особливо при «живому» звуці, оскільки виконання під фонограму тоді ще не було нормою);

- поєднанням різної виконавської стилістики як вокальної, так і інструментальної сфер (народна манера співу в поєднанні з естрадно-джазовою

в першому випадку; комбінації електронних і акустичних тембрів в інструментальних саундах).

Стиль диско вплинув на розвиток українсько танцювальної пісні, яка є одним з найпопулярніших різновидів естрадної музики – традиційної та доби шоу-бізнесу. У роботах, присвячених українській естраді, науковці головну увагу приділяють ліричній пісні, оскільки вона, на їхню думку, найбільш повно репрезентує український національний архетип. Однак танцювальні пісні є не менш показовими для українського фольклору, і танцювальність широко представлена на українській естраді, починаючи від скориківської «Не топчть конвалій» та івасюківського «Водограю».

В українській естрадній музиці доби незалежності відбулися значні трансформації, серед яких найбільш знаковими є її комерціалізація та наслідування стильових зразків західної популярної музики. Не стала винятком і танцювальна естрадна пісня, яка активно використовує ритми диско та евроденсу, поступово знижуючи змістовне наповнення танцювальних текстів. Розглянемо особливості танцювальної пісні 1990-2000-х рр. на прикладі творчості двох відомих українських естрадних співачок – Наталі Могилевської та Руслани.

Наталя Могилевська розпочала свою кар'єру як співачка, що виконувала лірико-драматичний репертуар, де могла показати потенціал свого вокалу. Серед її пісень балад згадаємо «Місяць» та «Єрусалим», з останньою вона отримала Першу премію на Слов'янському базарі у 1995 р. Однак унаслідок зміни продюсера, яким стає Олександр Ягольник, співачка різко змінює стиль, і віднині основною в її репертуарі є танцювальні пісні. Головним хітом співачки кінця 1990-х рр. стала пісенька з невибагливим текстом «Ла-ла-ла», яка зробила її популярною на усю Україну. І хоча у 1998 р. вона припиняє співпрацю з О. Ягольником, більшість подальших хітів Н. Могилевської є саме танцювальними піснями.

Танцювальні пісні складають основу репертуару співачки, серед них – «Тільки Я» (1999), «Відправила message» (2006), «Этот танец» (2007), «Я

завелась» (2016), «Я танцювала» (2017). В них Н. Могилевська мала можливість продемонструвати не лише свої вокальні дані, а й показати свої хореографічні здібності. Танцювальний напрям творчості співачка почала розширювати, взявши у 2006 р. участь у телепроекті «Танці з зірками», де разом з партнером Владом Ямою посіла друге місце. У 2017 р. Н. Могилевська знову взяла участь у телепроекті «Танці з зірками», де разом з Ігорем Кузьменком отримала перше місце. Творче кредо співачки виражено у пісні «Я танцювала», де Н. Могилевська однаково виражає себе і в музиці, і в танці.

Руслана (Руслана Лижичко) також є співачкою, в репертуарі якої важливе місце посідає танцювальна пісня. На відміну від Наталі Могилевської, в творчості якої танцювальне начало представлено євроденсом, Руслана не обмежується ним, а прагне поєднати у своїй творчості популярну та традиційну музику. Найбільш успішним став її проєкт «Дикі танці» (2003), в якому органічно співіснують давні гуцульські пісенні й танцювальні мотиви та сучасні ритми поп-музики. В рамках проєкту було здійснено тури по Україні, випущено два кліпи на пісні «Коломийка» і «Ой, заграймо музиченьку». Успіх проєкту «Дикі танці» надихнув співачку на участь у Євробаченні, на якому вона з успіхом перемагає, обігнавши усіх 35 конкурентів і набравши 280 балів.

Успіх співачки на Євробаченні був пов'язаний передусім з креативністю підходу Руслани та її команди до пісенного твору, який зміг продемонструвати її вокал, а також дозволив відчувати прадавню енергетику українського фольклору, сконцентровану в архаїчних ритмах гуцульських танців. Вдала постановка танцю, яка не перешкоджала співачці виконувати пісню, а також костюми та антураж вразили європейського телеглядача. У подальшій творчості Руслана не відмовляється від танцювальних ритмів, хоча частково відходить від етніки (альбом «Дика енергія»).

Отже, сучасна популярна музика є невід'ємною від танцювальних ритмів. У кожную добу вони свої, але найкращі зразки танцювальних пісень завжди будуть пов'язані або з креативним відтворенням надбань світової естради на танцювальному ґрунті, або ж з їх поєднанням з національною традицією.

## ВИСНОВКИ

1. У роботі узагальнено зарубіжну і вітчизняну культурологічну та мистецтвознавчу наукову думку щодо вокального мистецтва. Окреслено парадигму його розвитку з кінця XIX до початку XXI ст. як одного з проблемних векторів осмислення феномену вокалу в мистецтвознавчому дискурсі. На основі здійсненого термінологічного аналізу категоріального апарату вокально-виконавської діяльності розглянуто такі поняття як «концерт», «концертність», «концертна діяльність», «діяльність», «художня діяльність», «творча діяльність».

Концертність або концертна діяльність у роботі трактується як виконавська діяльність музиканта-професіонала, що являє собою вид художньої творчості, художнє, соціально-психологічне явище ідеально-відображаючої природи, що формується в певній – публічно-художній – комунікативній ситуації і суттєво впливає на процес художнього сприйняття.

Під терміном «концерт» або «концертний виступ» у роботі маємо на увазі сольний виступ співака, присвячений творам одного чи кількох композиторів, участь співака у концерті змішаного типу (до участі в якому залучено різнопрофільних виконавців), участь у виконанні великих вокально-інструментальних творів.

Творча діяльність – високосвідома людська діяльність, яка спрямована на вироблення нових матеріальних або нематеріальних продуктів, які є вагомими в історичній перспективі, це діяльність людини, яка зумовлює одержання об'єктивно нових результатів. Творчість розглядається як компонент діяльності і власне діяльність.

Художня або творча діяльність – це процес та результат створення мистецьких образів і творів. Її різновидом є мистецько-виконавська діяльність - першооснова концертування, що являє собою творчість у момент її

становлення. У центрі художньо-виконавської діяльності постає артист – людина, яка артистично володіє певним мистецтвом, тобто, володіє творчим началом та силою таланту, мистецтва й пізнання в якійсь галузі, яка перетворює певний матеріал, створюючи із нього художній твір, що належить до іншого творчого виміру дійсності, ніж вихідний матеріал або твір.

2. Обґрунтовано діяльнісну сутність вокального мистецтва як комплексної системи взаємопов'язаних видів соціокультурної діяльності: освітньо-виховної, вокально-педагогічної, артистичної, художньо-творчої, виконавської, інформаційно-комунікативної, культурно-просвітницької, громадської, благодійної, меценатської.

Освітньо-виховна й вокально-педагогічна діяльність забезпечує здобуття вокальної освіти та формування творчого простору співаків. Її складові: діяльність із набуття та вдосконалення системи вокально-технічних навичок, розвитку музично-інтелектуальних якостей, виховання психологічних якостей творчої особистості (цілеспрямованість, працелюбність, увага, розум, спостережливість, пам'ять), опанування новими творами (сольними, оперними партіями), формування репертуару, передачі досвіду, виховання учнів та послідовників, формування власної вокальної школи.

Артистична, художньо-творча, виконавська діяльність знаходить свій вияв в оперному, естрадному, концертному, камерному, конкурсно-фестивальному, гастрольному видах і найбільш повно й яскраво репрезентує творчість співаків.

Інформаційно-комунікативна діяльність українських співаків проявляється в їхньому спілкуванні із представниками засобів масової інформації, масової комунікації, записі й тиражуванні творів у власному виконанні.

Розглядаючи вокально-виконавську діяльність українських співаків як вид комунікативно-художньої творчості, зазначимо, що вона реалізується кількома структурними компонентами: через інтерпретацію (композитор - твір - виконавець); через сприйняття (композитор – твір – виконавець – слухач);

через тиражування (композитор – твір – виконавець – звукозапис (відеозапис) – слухач).

Також відзначимо культурно-просвітницьку діяльність і суспільно-громадську активність українських артистів, зокрема участь у численних народних святах та концертах, присвячених пам'яті видатних митців України. Проведене дослідження діяльнісного виміру українського вокального мистецтва показало цілісність і нерозривність усіх цих видів соціокультурної діяльності співаків, яка відбувалася в суперечливих і складних процесах формування української спільноти.

3. У дослідженні визначені чинники та засоби жанрового формотворення та стильового розвитку українського вокально-естрадного виконавства кінця ХХ – початку ХХІ ст., серед яких головними є взаємодія первинних та вторинних умов творчості, академізації та омасовлення; автономізація, набуття самобутності, у тому числі етнічної, та розширення хронотопічних орієнтирів, у відповідності до тенденції глобалізації, що особливо зростає у рок-культурі та джазовій сфері; синергійність; повторюваність-канонізація та зростання авторського особистісно-творчого начала. Узагальнюючим значенням наділяється тенденція до шлягерізації, що є показовою й типовою саме для вокальної галузі естрадної творчості, що дозволяє їй успішно змагатися з оперними та іншими музично-театральними виконавськими явищами.

Відповідно до завдань роботи, визначені провідні тенденції жанрової особливості українського вокально-естрадного виконавства у загальному соціокультурному контексті і виявлені його системні риси як художньо-естетичного явища. Зокрема, зауважується, що процес розвитку української естрадної музики відбувається як накопичення музично-виразового, художньо-композиційного досвіду української естрадно-пісенної творчості, створення нею власної стилістичної історії, яка поступово все більше насичується різними стилістичними інгредієнтами – стилями рок-музики, іншими підстилями молодіжної масової розважальної музики, специфічними мовними ознаками поп-музики.

Не менш важливою стороною розвитку популярного музичного мистецтва є виокремлення постатей визначних співаків, естрадних виконавців, здатних персоніфікувати пісенно-масові образи, доводити собою наявність української пісенної естради. Взагалі, головним фактором єдності жанру є постать головного виконавця – співака, навколо якої організується сукупність музичного матеріалу естрадної вистави.

Виявляються чотири провідні тенденції розвитку жанрової системи вокальної естради, які сприяють її художній та культурній автономії: театралізація, фестивалізація, академізація та персоналізація. Перша та друга дозволяють проводити порівняльні характеристики між естрадним мистецтвом в його вокально-сценічних музичних формах та оперною творчістю й композиційними нормативами музичної комедії; третя пояснює нові якості вторинного професіоналізму, що стають провідними в естрадному виконавстві. Остання фокусує попередні у рідкісній індивідуально-творчій діяльності, тобто надає їм енергії особистісно-сміслового здійснення, зумовлює особливу увагу до постаті виконавця-співака.

4. Доведено, що зараз Україна переживає період культурної трансформації, в який відбувається формування структури не лише вітчизняної естрадної музики, а й усього українського мистецтва. Вплив західноєвропейського поп-арту на вітчизняну культуру і прагнення зберегти власну культурну своєрідність мають суттєве значення у процесі трансформації української популярної музики. У процесі адаптації надбань світової поп-музики до українських музичних традицій національна музика збагатилася, надаючи поштовх для розвитку української популярної музики та намічаючи шляхи створення нової національної моделі української популярної музичної культури.

У роботі розглянуто форми комерціалізації української популярної музики, наслідком якої стало формування системи шоу-бізнесу, досліджено художні й соціокультурні показники, що допомогли простежити та виявити видозміни в історії українського шоу-бізнесу. Це засвідчило узгодженість

критеріїв та принципів, які було покладено в основу системних відношень між суб'єктами, що визначають соціокультурну спрямованість й економічні важелі в діяльності українського шоу-бізнесу (громадськість, держава, музиканти, художня критика тощо). Дослідження довело, що українські культурні індустрії, компонентами якої є українська популярна музика, у часи первинного накопичення капіталу представниками вітчизняному шоу-бізнесу, не є конкурентоспроможною щодо західного шоу-бізнесу.

Встановлено специфічні риси вітчизняного шоу-бізнесу, які характерні для розвитку української популярної музики та пояснюють складнощі розвитку вітчизняної пісенної естради у період трансформації на бізнесові рейки. Серед них назвемо: постійна загроза з боку російського шоу-бізнесу, пов'язане з більш потужним фінансуванням і технічним забезпеченням останнього, тяжіння кращих мистецьких кадрів до московської естради, впливовість російської естради в усіх пострадянських країнах.

5. Персоналізація як властивість вокально-естрадного виконавства передбачає, перш за все, залучення певних творчих ознак, за якими можуть розпізнаватися соціально статусні мистецькі особистості. Отже, головним єднальним чинником, дієвим художньо-організаційним осередком естрадної творчості стає постать виконавця-співака. Звідси й зазначення головної стратегії пісенного жанру як такої, що здійснюється в опорі на особистості співаків-виконавців, передусім – на їх вокально-голосові якості, інтонаційні можливості естрадного сольного співу, що постає, таким чином, особливим творчим феноменом, зумовлюючи й особливе ставлення до того, хто безпосередньо уособлює даний феномен.

Діапазон української пісенної естради з 1970-1980-х рр. поступово розширювався, охоплюючи не лише обробки народних пісень, а й виконання сучасних шлягерів. Якщо у попередні періоди домінувала колективна, тобто ансамблева творчість, то в 1970-1980-х рр. українська естрадна пісня відзначається індивідуалізацією форм і змісту та збагаченням новими іменами виконавців і композиторів.

Для розвитку української естрадної пісні на початку 1970-х рр. суттєвий вплив мала творчість В. Івасюка. Він створив у другій половині 1960 – на початку 1970-х рр. багато пісенних творів, серед яких найбільшою популярністю користувалися «Червона рута» та «Водограй», які донині вважаються класичними творами української естрадної музики.

Значну популярність отримали численні ВІА, які мали статус самодіяльних ансамблів або ж були прикріплені по філармоніях по областях України. У цей час у професійному естрадному виконавстві з'являються імена, серед яких найбільш популярними були М. Гнатюк, В. Зінкевич, Н. Яремчук, С. Ротару, дуету «Два кольори», тріо Мареничів, ансамбль «Мрія» та інші виконавці.

Використання електронного інструментарію суттєво збагатило саунд естрадних виконавців. Численні ВІА стали уособленням тогочасної музичної естради. Популярність рок гуртів дало поштовх до написання українськими композиторами та поетами піснями, серед яких були О. Злотник, В. Ільїн, І. Кириліна, О. Осадчий та ін., пісенних творів, які у подальшому виконувалися вітчизняними рок-колективами.

У середині 1980-х рр. в українському культурному просторі вже було апробовано систему постійного збільшення мистецьких кадрів та знаходження нових імен. Найбільша кількість нових естрадних виконавців приходили із художньої самодіяльності, передусім з ансамблів, що спеціалізувалися на фольклорному репертуарі. Фольклорна складова давала потужне підґрунтя плекання національного в українській естраді. Проте залишалася серйозна проблема відтоку кадрів до Москви – столиці колишньої СРСР, оскільки протягом десятиліть склалася традиція від'їзду кращих виконавських сил з усіх союзних республік, які продовжували кар'єру у Москві. Багато артистів набули всесоюзної популярності, але втратили своє українське коріння.

До творення естрадної пісні долучилися й видатні українські академічні композитори з консерваторською освітою, серед яких Л. Дичко, І. Карабиць, М. Скорик та ін. Таким чином українська естрада постійно поповнювалася

професійними композиторськими кадрами. Їх твори, що синтезували фольклорні елементи з інтонаціями тогочасної світової популярної музики та прийомами з академічної музики, стали одними з найкращих зразків української естрадної музики.

У 1970-1980 рр. українська естрада була на злеті свого розвитку. Це сталося передусім завдяки поєднанню питомої традиції, яка була зосереджена у фольклорі та професійній музиці з її культивуванням жанру солоспіву, та сучасними напрямками світової популярної музики, зокрема джазом і роком. Негативними рисами української естради зазначеного періоду була загальна слабкість менеджменту та відчуття певної другорядності у відношенні до всесоюзної естради, представники якої показувалися по центральному телебаченню. Проте останній чинник зменшився після отримання незалежності України у 1991 р.

Початок становлення українського шоу-бізнесу припадає на середину 1990-х рр. У цей час, від моменту проголошення незалежності України, починає зростати інтерес до національної популярної музичної культури. У цей період українські бізнесмени зрозуміли перспективи вкладання коштів у вітчизняних виконавців популярної музики. Також у цей час почали організовуватися та транслюватися на радіо та телебаченні естрадні фестивалі й конкурси, серед яких найбільшою популярністю користувалася «Червона рута». Також важливе значення для українського шоу-бізнесу мали фестивалі «Пісенний вернісаж», «Таврійські ігри», «Море друзів», «Мелодія» та ін. Трансляція фестивалів популярної музики сприяли знайомству широких верств населення з найкращими зразками української естради.

Фестивалі і конкурси естрадної музики відбувалися за державної підтримки, однак частину коштів на їх проведення давали спонсори та рекламодавці. З часом кількість приватних коштів на підтримку вітчизняної естради збільшувалася. Також було створено систему заохочень виконавців, яка мала комерційний характер, серед яких відзначимо премію «Успіх», що мала кілька номінацій – композитора, поета, співака, продюсера тощо.

Попри комерціалізацію естрадного мистецтва України у 1990-х рр. вона все ж таки не втратила своє національне обличчя та художній рівень. Однак кількість значимих для української культури пісенних творів дещо зменшилася, бо професійні композитори орієнтувалися на представників класичної естради, а популярність поступово набували виконавці, що працювали за правилами шоу-бізнесу. При цьому і представники традиційної естради, і сучасного шоу-бізнесу у силу власного розуміння у своїй творчості переломлювали національні культурні та музичні традиції. Це засвідчило самодостатність української естради і шоу-бізнесу, яка працює на свій власний ринок, але одночасно прагне інтеграції до світового шоу-бізнесу, що засвідчили музичні проекти 2010-х рр. Таким чином, сучасне українське вокальне естрадне виконавство через своїх найкращих представників є ваговою складовою не лише української, а й світової музичної культури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Легкая музыка // Избранное: социология музыки. Москва; Санкт-Петербург, 1999. С. 27-41.
2. Андреев Є. В. Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості гурту The Doors): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. 16 с.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Арановский М. Заметки о творчестве // Советская музыка. 1981. №9. С. 16-22.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва, 1957. Т.5. С. 163-276.
6. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва; Ленинград: Музыка, 1965. 136 с.
7. Аскинази В. Джаз. Рок. Эстрада. Классика. Санкт-Петербург: АураИнфо: ВИС, 2008. 160 с.
8. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Москва; Ленинград: Музгиз, 1956. 192 с.
9. Булат Т. П. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 320 с.
10. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. Москва: Музыка, 1972. 151 с.
11. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2. Интонация; Ч.3. Композиция. Москва, 1978. 367 с.
12. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
13. Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе. Чернівці: Букрек, 2003. 216 с.

14. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 — «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.
15. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2008. 16 с.
16. Евгеньев А. Вокал в джазе: советские джазовые вокалисты // Советский джаз: проблемы, события, мастера. Москва, 1987. С. 328-335.
17. Земцовский И. И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. №1. С. 1-12.
18. Зинкевич В. Отечественный рок: вчера и сегодня // Советская музыка. 1991. №10. С. 53-57.
19. Золочевський В. Н. Ладо-гармонічні основи української радянської музики: (деякі питання народності). Київ: Наукова думка, 1964. 164 с.
20. История отечественной музыки второй половины XX в. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 556 с.
21. Каган М. С. Морфология искусства. Москва: Искусство, 1972. 440 с.
22. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия: эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи. Екатеринбург: РГПШУ, 2006. 422 с.
23. Колодуб И. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы. Київ: Музична Україна, 1984. 47 с.
24. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2014. 20 с.
25. Колубаєв О. Л. Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2012. Вип.2. С. 88-94.

26. Конен В. Д. Блюзы и XX век. Москва: Музыка, 1980. 80 с.
27. Конен В. Д. Музыкально-творческие виды XX века: (к постановке проблемы) // Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1975. С. 427-468.
28. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX в. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
29. Конников А. Мир эстрады. Москва: Искусство, 1980. 272 с.
30. Коновалов А. Маленькие секреты большого шоу-бизнеса: продвижение артиста на музыкальном рынке России. Санкт-Петербург: Питер, 2005. 188 с.
31. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
32. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ: Музична Україна, 1993. 48 с.
33. Кузик В. В. Українська радянська лірична пісня. Київ: Наукова думка, 1980. 112 с.
34. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады: исторические очерки. Москва: Искусство, 1958. 368 с.
35. Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьбы: (на материале русской и украинской народной, советской массовой песни). Москва: Советский композитор, 1962. 343 с.
36. Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – «Теорія та теорія культури». Київ: Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. 16 с.
37. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 224 с.
38. Ляшенко І. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй // Українська художня культура: навч. посіб. Київ: Либіль, 1996. С. 12-32.
39. Мадисева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посіб. Харків: Штріх, 2002. 160 с.

40. Макаревский Д. Я. Про этот нелегкий «легкий» жанр. Одесса: Астропринт, 2006. 104 с.
41. Марищак В. На вершинах естрадної пісні // Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе. Чернівці, 2003. С. 41-79.
42. Маслій М. Найперший у світі маестро: [передмова] // Музичні твори [Ноти]: (до 60-річчя від дня народження). Чернівці, 2009. С. 3-6.
43. Матутите Е. А. Советская массовая песня 70-80-х годов. Москва: Знание, 1982. 128 с.
44. Михайлов А. В. Проблемы стиля и этапы развития литературы нового времени // Современные аспекты изучения. Москва, 1982. С. 343-376.
45. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1981. 264 с.
46. Мозговий М. П. Українська естрадна пісня 60-80-х років ХХ століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2005. С. 45-49.
47. Мозговой М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ: Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
48. Музична естрада: словник. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
49. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 256 с.
50. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
51. Назайкинский Е. В. Мультимедиа: вирусы и антивирусы музыкального образования // Музыкальная культура христианского мира: (к 200-летию Рождества Христова): материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2001. С. 321-328.
52. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. Москва: Владос, 2003. 248 с.

53. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 – «Музичне мистецтво». Київ: Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 22 с.
54. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навчально-методичний посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.
55. Палкіна І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ: НАКККіМ, 2017. 214 с.
56. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — «Музичне мистецтво». Одеса: Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2008. 16 с.
57. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2003. 17 с.
58. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. 203 с.
59. Рябуха Т. Н. Песня как синтез музыки и поэзии // Проблемы современности: мистецтво, культура, педагогіка: збірник наукових праць. Луганськ, 2010. Вип. 13. С. 260-269.
60. Рябуха Т. Н. Песня в эстрадно-массовой культуре: традиции и специфика // Проблемы современности: мистецтво, культура, педагогіка: збірник наукових праць. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 134-145.
61. Рябуха Т. Н. Украинская эстрадная песня 1970-2010 годов: динамика становления // Питання мистецтвознавства, етнології і фольклористики, літератури НАН Біларусі; наук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск: Права і эканомша, 2016. С. 111-116.
62. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження // Культура України: зб. наукових праць. Харків: ХДАК, 2016.

Вип.53. С. 50–59.

63. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс // Мистецтво та освіта. 2003. №4. С. 11-13.

64. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центромузінформ, 2004. 232 с.

65. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 448 с.

66. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12-58.

67. Солдатов В. Жанры, стили и шансон: (о современных жанрово-стилевых предпочтениях в русскоязычном песенном искусстве) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.blatt.dp.ua/solda.htm>. Загл. с экрана.

68. Соловьев А. Парадигма джаза // Советская музыка. 1990. №7. С. 45-52.

69. Сохор А. Н. Музыка - культура - музыкальная культура // Советская музыка. 1978. №3. С. 83-86.

70. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования. Ленинград, 1981. Т.2. С. 231-293.

71. Степурко О. М. Скэт импровизация. Москва: Камертон, 2006. 76 с.

72. Сыров В. Н. Метаморфозы рока, или Путь к «третьей музыке». Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. 209 с.

73. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2000. 17 с.

74. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2003. 19 с.

75. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву. Київ: Наукова думка, 1979. 192 с.

76. Хіти української естради 80-х років. Золота колекція [Електронний ресурс] : [передм. до диску]. Режим доступу: <http://umka.com/ukr/catalogue/golden-collection/hity-ukrajins-koji-estrady-80-h-rokiv-golden-collection.html>. Назва з екрану.
77. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.
78. Хуторська А. І. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад: (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 17 с.
79. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
80. Чередниченко Т. Традиционная противоположность: мифы и реальность // Москва: Совет. музыка. 1982. №3. С. 87-96.
81. Шевченко О. Г. Вплив фольклору на сучасну поп-культуру України кінця ХХ - на початку ХХІ століття // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2008. №3. С. 53-56.
82. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ: Київський національний ун-т культури і мистецтв, 2010. 19 с.
83. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: [пер. с фр.]. Москва: Музыка, 1974. 264 с.
84. Яковенко С. Б. Театр одного певца: (о камер.-вокал. исполнительстве). Москва: Знание, 1982. 56 с.
85. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль: истоки, «пластовая» специфика, отражение в джаз-, рок- и поп-стилистике // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка. Луганськ, 2013. Вип. 26. С. 226-237.