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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Кущ Вікторія Віталіївна

УДК 784+781.6(477)Карабиць

ДИСЕРТАЦІЯ

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА КАРАБИЦЯ

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ В. В. Кущ

Науковий керівник: Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства, професор

Київ–2021

АНОТАЦІЯ

Кущ В. В. **Пісенна творчість Івана Карабиця.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Іван Карабиць є одним із класиків української музики другої половини XX століття. Масштабні полотна митця, зокрема «Сад божественних пісень», «Заклинання вогню», «Київські фрески», «Молитва Катерини», увійшли в скарбницю сучасної української музики. Не меншою популярністю серед слухачів користуються інструментальні та камерно-вокальні твори композитора. Водночас далеко не усі жанри музики І. Карабиця досліджені однаково повно і глибоко. Значну увагу науковці приділяють монументальним інструментальним та вокально-інструментальним композиціям І. Карабиця (роботи В. Драганчук, Л. Мельник, І. П'ятницької-Позднякової, І. Пясковського, Л. Рязанцевої, А. Терещенко, С. Турнєєва, Б. Янюк). Особливості стилю композитора були предметом вивчення О. Берегової, В. Задерацького, Л. Кияновської, О. Копелюка, О. Маркової. Значно менше досліджена камерно-вокальна музика митця. Враховуючи той факт, що вокальні мініатюри І. Карабиця є не менш репрезентативними як для самого композитора, так і української музики другої половини XX століття, є особлива потреба більш глибоко зануритися у вокальні твори І. Карабиця, які повною мірою репрезентують багатогранну творчість митця.

Якщо академічна камерно-вокальна музика композитора вже потрапляла в поле зору музикознавців (монографія Г. Єрмакової, дисертаційні роботи О. Галузевської, О. Гуркової), то естрадні пісні І. Карабиця й досі залишаються поза увагою науковців. Винятком є лише монографічне дослідження Л. Кияновської, в якому авторка подає свої

міркування щодо причин звернення митця до жанру естрадної пісні. Недостатня увага музикознавців до естрадної пісенної творчості композитора зумовила вибір теми дисертаційного дослідження.

Науковим завданням дисертації є характеристика пісенного доробку І. Карабиця в контексті розвитку української вокальної естради.

В історіографічній частині роботи, присвяченій аналізу наукових праць з питань вивчення камерно-вокальної музики І. Карабиця, зазначено, що першою вагомою роботою, в якій здійснено характеристику камерно-вокальних творів композитора, у тому числі й пісенних, стала дисертація О. Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» (2006), де нею було розглянуто камерно-вокальні цикли «На березі вічності» і «Мати» та низку позациклових пісень. І хоча у роботі О. Галузевської відсутній аналіз естрадних пісень композитора, дослідниця зазначає, що у камерно-вокальних творах І. Карабиць нерідко використовує стилі джазової та естрадної музики, а в цілому творчість українських композиторів другої половини ХХ століття відзначається активною взаємодією академічних і популярних музичних жанрів. У дисертації О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» (2016) детально аналізуються цикли І. Карабиця «Три пісні на народні тексти», «Мати», «Повісті» та «П’ять пісень на вірші Р. Тагора». Серед численних стильових орієнтирів камерно-вокальних циклів композитора дослідниця виділяє і джазову музику. Л. Кияновська у монографії «Сад пісень Івана Карабиця» (2017) вказує на причини звернення композитора до естрадно-пісенного жанру. Серед них головними, на її думку, є вираження любові І. Карабиця до України через звертання до найбільш знакового для української культури жанру пісні; тяжіння композитора до рівноваги та «золотої середини», де виявом різних полюсів його амбівертної натури став однаковий інтерес до монументальних інструментальних і вокально-симфонічних творів та естрадних пісень; естрадні пісні були своєрідною реакцією митця на запити

сьогодення. Таким чином констатуємо, що в українському науковому дискурсі камерно-вокальна та академічна пісенна творчість І. Карабиця вже має власну дослідницьку традицію, естрадні ж пісні митця лише сьогодні починають осмислюватися науковцями.

Продуктивним для характеристики пісенного жанру у творчості І. Карабиця став аналіз естрадних пісень композитора як з позицій академізації музичної естради, так і з позицій характеристики творчої індивідуальності митця, який мав амбівертну натуру (за Л. Кияновською). Як одна з особистісних детермінант творчої індивідуальності І. Карабиця, амбіверність характеризує і його естрадно-пісенну творчість. Ми визначаємо амбівертність як особливу якість естрадних пісень композитора, що передбачає їх одночасну спрямованість і на широку аудиторію («масова музика»), і на професіоналів-знавців («елітарна музика»). Амбівертність, закладена у пісенних творах на інтонаційно-стильовому та музично-драматургічному рівнях, унаочнюється в музично-виконавській практиці – пісні І. Карабиця однаково органічно звучать на академічній сцені і на естраді.

Категорія амбівертності як базова для естрадно-пісенного доробку І. Карабиця передбачає екскурс в історію української естрадної пісні та музичного естрадознавства. Базовими для характеристики пісенного доробку І. Карабиця стали напрацювання представників української естрадології, в центрі уваги яких знаходиться пісенний жанр (праці О. Бойка, І. Вавшко, М. Дружинець, О. Колубаєва, О. Мозгової, М. Мозгового, В. Овсяннікова, Т. Рябухи, О. Сапожнік, В. Тормахової, О. Шевченко, І. Шнур). Зазначено, що пісенна творчість І. Карабиця в розвідках українських естрадознавців практично не висвітлена попри значимість естрадно-пісенного доробку композитора для розвитку української популярної музики. В роботах науковців, що вивчають естрадну пісню, для цього дослідження значимими є розробки базових понять, серед яких для вивчення пісенної творчості І. Карабиця особливого значення набувають шлягер та академізація естрадної музики.

Шлягер як явище популярної музики активно вивчався радянськими та російськими дослідниками (К. Акопян, Н. Корихалова, В. Сиров, Т. Чередниченко та ін.), в українській науці проблематика шлягеру висвітлювалася у дисертаціях М. Мозгового та І. Шнур. М. Мозговий визначає шлягер як твір, що характеризується стандартністю тематики та образно-лексичною стереотипністю, простотою тексту й лапідарністю сюжету з одночасною виразністю ритміки та оригінальністю основного образу. Аналізуючи українську пісенну естраду 1970–1980-х років, дослідник говорить про шлягеризацію української естради в цей період, проте при аналізі пісень він акцентує увагу не на стереотипності українських шлягерів, а на їх оригінальності, особливо наголошуючи на зв'язку пісень з фольклорною традицією та популярними стилями західної музики. І. Шнур створює концепцію шлягеру на матеріалах естрадних пісень пострадянського періоду та підкреслює парадоксальне поєднання в ньому стандартизованого й унікального музичного компонентів; базовими елементами комерційного шлягеру є хук, мем і вірус. І якщо визначені дослідницею параметри шлягеру характерні для музики кінця XX – початку XXI століття і є поза хронологічними межами естрадної пісенної творчості І. Карабиця, то цілком продуктивним є її розуміння шлягеру як пісенного твору, в якому органічно поєднується типове й унікальне. Тому вважаємо доцільним здійснювати характеристику пісень композитора крізь призму категорії шлягеру. Шлягер стає одним з базових понять при дослідженні естрадної пісенної творчості І. Карабиця ще й тому, що поєднання стандартизованого та унікального у пісні-шлягері також є формою вияву амбівертності. Відмітимо, що не усі твори композитора можна визначити як шлягери, однак найбільш знані пісні митця, такі як «Батьківський поріг», «Дніпра жива вода» («Днепровская вода»), «Мадонна Україна», «Мій Києве», «Моя земля – моя любов», «Пісня на добро» та ін. були у свій час надзвичайно популярними, що засвідчили їх численні друки у пісенниках та музичних додатках газет і журналів 1970–1980-х років. Також ці твори й досі є в репертуарі українських естрадних виконавців.

Взаємовпливи академічної та естрадної музики у ХХ столітті актуалізували дослідження, в центрі уваги яких є вивчення механізмів їх взаємодії. Одним з базових понять у цих роботах стає академізація естрадної музики. В сучасній українській науці ці питання ставали предметом дослідження І. Бобула, Лі Шуай, В. Левко та О. Яковлева, однак на сьогоднішній день немає однозначності трактування цього поняття. В контексті нашого дослідження продуктивним є введення поняття «академізована естрада», яке відповідає соціокультурним умовам, в яких створювалися естрадні пісні І. Карабиця. В 1970–1980-х роках в умовах закритого тоталітарного суспільства академічна й естрадна музика не мали змоги вільно розвиватися, оскільки були заборонені як академічний авангард, так і актуальні стилі світової популярної музики. Творчі пошуки низки радянських митців, які, відповідно духу часу, орієнтувалися на постмодерний синтез, йшли у площині поєднання традицій академічної вокальної школи та естрадної пісенної творчості, часто з опорою на національний фольклор. Радянська влада заохочувала академічних композиторів до написання естрадної музики: естрадні пісенні твори лише за умов наявності композиторського диплому в їх авторів отримували дозвіл на публічне виконання. Саме тому естрадну музику в СРСР з 1950-х до 1980-х років писали композитори з консерваторською освітою, збагачуючи її здобутками академічної творчості, а академізована естрада багато в чому була споріднена з академічною музикою неавангардного спрямування.

Пісенна творчість І. Карабиця, яка охоплює 1970–1980-ті роки, цілком відповідає засадам академізованої естради, культивованої в СРСР. Враховуючи те, що композитор не належав до класичних авангардистів, для нього академізована естрадна музика стала однією з форм постмодерного мистецького синтезу. В естрадно-пісенній творчості І. Карабиця виявлено такі риси, що споріднюють її з академічним мистецтвом: 1) орієнтація в естрадних піснях на академічний тип вокалу; 2) тяжіння в пісенних творах до наскрізної драматургії при збереженні базисної куплетної (з приспівом)

форми; 3) деталізований фортепіанний супровід з елементами поліфонічної фактури, що наближає естрадні пісні до класичних солоспівів, або вишукана інструментовка в їх оркестрових версіях. В естрадних пісенних творах І. Карабиця риси академізму є яскраво вираженими, а естрадна складова реалізується передусім через звернення до інтонаційного фонду тогочасної популярної музики.

Аналіз естрадного пісенного доробку І. Карабиця показав, що взаємодія естрадної та академічної складових відбувається як на інтонаційно-стильовому, так і музично-драматургічному рівнях. Амбівертність в пісенних творах, визначена композитором як естрадних, представлена різною мірою. «Чиста» амбівертність передбачає пропорційне співвідношення у пісні академічних та естрадних рис. До таких творів ми відносимо пісні «Де вітер землю голубить», «Днепровская вода», «За рікою тільки вишні», «Мати наша – сивая горлиця», «Моя земля – моя любов», «Я серцем з Києвом». Амбівертність як особлива якість пісенних творів відкриває можливість їх успішного виконання як на академічній, так і естрадній сцені. Якщо амбівертні риси пісенного твору представлені не повною мірою, то в культурно-мистецькому просторі він функціонує як академічний («Яблука доспіли») або естрадний («Пісня на добро»).

Сьогодні естрадні пісні І. Карабиця, що були у свій час надзвичайно популярними, нечасто звучать на концертах. Серед найбільш знакових мистецьких акцій, де слухачі могли ознайомитися з пісенним доробком композитора, став концерт «Мадонна Україна», присвячений 70-річному ювілею композитора, що відбувся 5 вересня 2015 року в Національному палаці мистецтв «Україна». У супроводі Державного естрадно-симфонічного оркестру України під орудою К. Карабиця прозвучали найбільш популярні естрадні пісні І. Карабиця у виконанні класиків української естради Іво Бобула, Оксани Білозір та представників різних поколінь естрадних виконавців – Олександра Пономарьова, Віктора Павліка, Сергія Бабкіна, Джамали, Марії Бурмаки, Міли Нітіч, Злати Огнєвич та багатьох інших. Виконавська інтерпретація пісень

І. Карабиця на концерті «Мадонна Україна» в цілому відповідала традиціям академізованої естради 1950–1980-х років, винятком стало виконання творів «Мати наша – сивая горлиця» та «Коли полинуть бригантини» співачкою Джамалою, яка завдяки додаванню в авторський текст І. Карабиця джазового компоненту створила їх оригінальні виконавські версії.

На концерті на честь 75-річчя І. Карабиця, що відбувся в Національній спілці композиторів Україні 4 березня 2020 року, прозвучала низка естрадних пісень композитора в академічній версії, де виконавці притримувалися авторського тексту, представленого в друкованих виданнях пісенних творів І. Карабиця. Академічне виконання естрадних пісень композитора суттєво змінило їх звучання та наблизило до класичних солоспівів, увиразнивши академічне підґрунтя естрадної музики І. Карабиця.

Аналіз академічних та естрадних інтерпретацій естрадних пісень І. Карабиця різних років показав, що у виконавській практиці можливі видозміни авторського тексту. Трансформації можуть зазнати мелодична, ритмічна, темпова, драматургічна складові пісенного твору, а також його вокальний та загальний саунд. Зміни в музичному тексті пісні пов’язані зі специфікою естрадного виконавства, де на першому плані знаходиться не композитор, а артист-інтерпретатор.

Серед перспектив дослідження – розробка теоретичних засад взаємодії академічної та естрадної музики, виявлення амбівертних рис української академізованої естради 1950–1980-х років, характеристика творчості українських академічних композиторів, що працювали в жанрі естрадної пісні, визначення стильових детермінант музики І. Карабиця, базуючись на його академічному та естрадному музичному доробку.

Ключові слова: творчість Івана Карабиця, пісенний жанр, естрадна пісня, українська естрада, амбівертність, академізація естрадної музики, пісенний шлягер, музичний стиль, музична драматургія.

SUMMARY

Kushch V. V. **Song creativity by Ivan Karabyts.** The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

Ivan Karabyts is one of the classics of Ukrainian music of the second half of the 20th century. Large-scale canvases of the master, in particular, «The Garden of Divine Songs», «The Spell of Fire», «Kyiv Frescoes», «Catherine's Prayer», entered the treasury of modern Ukrainian music. Instrumental and chamber vocal works of the composer are no less popular with listeners. At the same time, not all genres of I. Karabyts' music have been studied equally fully and deeply. Scientists pay considerable attention to the monumental instrumental and vocal and instrumental compositions of I. Karabyts (works by V. Drahanchuk, L. Melnyk, I. Piatnytska-Pozdniakova, I. Piaskovskyi, L. Riazantseva, A. Tereshchenko, S. Turneiev, B. Yaniuk). The features of the composer's style were the subject of study by O. Berehova, V. Zaderatskyi, L. Kyianovska, O. Kopeliuk, O. Markova. The chamber vocal music of the master has been studied much less. Considering the fact that I. Karabyts' vocal miniatures are no less representative both for the composer himself and for Ukrainian music of the second half of the 20th century, there is a special need to immerse oneself more deeply in I. Karabyts' vocal works, which fully represent the multifaceted work of the master.

If the academic chamber vocal music of the composer has already come to the attention of musicologists (monograph by H. Yermakova, dissertations by O. Haluzevska, O. Hurkova), the pop songs of I. Karabyts still remain unnoticed by researchers. The only exception is the monographic study of L. Kyianovska, in which the author gives his thoughts on the reasons for the master's turning to the genre of pop songs. Insufficient attention of musicologists to the composer's pop song creativity determined the choice of the topic of the dissertation research.

The scientific task of the dissertation is to characterize the song heritage by I. Karabyts in the context of the development of the Ukrainian vocal variety art.

In the historiographic part of the dissertation devoted to the analysis of scientific works on the study of chamber vocal music by I. Karabyts, it is noted that the first significant work in which the characterization of the chamber vocal works of the composer, including songs, was O. Haluzevska's dissertation «Dialogue words and music in the co-creation of Ivan Karabyts and Borys Oliynyk» (2006), where she examined the chamber vocal cycles «On the shore of eternity» and «Mother» and a number of off-cycle songs. And although in the work of O. Haluzevska there is no analysis of the composer's pop songs, the researcher notes that I. Karabyts often uses styles of jazz and pop music in chamber vocal works, and in general, the work of Ukrainian composers of the second half of the 20th century is marked by an active interaction of academic and popular genres. The dissertation of O. Hurkova «Creativity by I. Karabyts in the context of genre and style trends in Ukrainian music of the last third of the 20th century» (2016) analyzes in detail the cycles of I. Karabyts «Three songs on folk texts», «Mother», «Stories» and «Five songs on the verses of R. Tagore». Among the numerous stylistic guidelines of the composer's chamber vocal cycles, the researcher also singles out jazz music. L. Kyianovska in the monograph «The Garden of Songs of Ivan Karabyts» (2017) indicates the reasons for the composer's appeal to the pop song genre. Among them, the main ones, in her opinion, are the expression of I. Karabyts' love for Ukraine through an appeal to the genre of song that is most significant for Ukrainian culture; the composer's gravitation towards balance and the «golden mean», where the same interest in monumental instrumental and vocal symphonic works and pop songs became a manifestation of the different poles of his ambivert nature; pop songs were a kind of artist's reaction to the demands of the present. Thus, we state that in the Ukrainian scientific discourse the chamber vocal and academic song creativity of I. Karabyts already has its own research tradition, however, the master's pop songs are only today beginning to be comprehended by scientists.

An analysis of the composer's pop songs both from the standpoint of academization of the musical variety art and from the standpoint of characterizing the creative personality of an master who had an ambiverted nature (according to L. Kyianovska) became productive for characterizing the song genre in I. Karabyts's work. As one of the personal determinants of the creative individuality of I. Karabyts, ambivertism characterizes his pop song creativity. We define ambivertism as a special quality of the compose's pop songs, which presupposes their simultaneous focus both on a wide audience («mass music») and on professional connoisseurs («elite music»). The ambivertism inherent in the songs on the intonational-stylistic and musical-dramatic levels becomes obvious in the musical performance practice: the songs by I. Karabyts sound equally organically on the academic and pop stage.

The category of ambivertism as a basic one for the pop song heritage of I. Karabyts provides an excursion into the history of Ukrainian pop song and musical variety studies. The basis for the characterization of the song heritage of I. Karabyts was the developments of representatives of Ukrainian variety studies, whose focus is on the song genre (the works of O. Boyko, I. Vavshko, M. Druzhynets, O. Kolubaiev, O. Mozhova, M. Mozhovyi, V. Ovsiannikov, T. Riabukha, O. Sapozhnik, V. Tormakhova, O. Shevchenko, I. Shnur). It is noted that the song creativity by I. Karabyts is practically not covered in the works of Ukrainian pop experts, despite the importance of the composer's pop song heritage for the development of Ukrainian popular music. In the works of scientists studying pop song, for this study, the development of basic concepts is significant, among which the hit and academization of pop music are of particular importance for the study of the song creativity by I. Karabyts.

The hit as a phenomenon of popular music was actively studied by Soviet and Russian researchers (K. Akopian, N. Korykhalova, V. Syrov, T. Cherednichenko, etc.), in Ukrainian science the problems of the hit were covered in the dissertations of M. Mozhovyi and I. Shnur. M. Mozhovyi defines a hit as a work characterized by standard themes and figurative lexical stereotypes, simplicity of text and lapidary

plot with simultaneous expressiveness of rhythm and originality of the main image. Analyzing the Ukrainian pop song of the 1970s–1980s, the researcher talks about the hitting of the Ukrainian variety art during this period, however, when analyzing the songs, he focuses not on the stereotypes of Ukrainian hits, but on their originality, especially emphasizing the connection of songs with the folk tradition and popular styles of Western music. I. Shnur creates the concept of a hit on the materials of pop songs of the post-Soviet period and emphasizes the paradoxical combination of standardized and unique musical components in it; the main elements of a commercial hit are hook, meme and virus. And if the parameters of the hit, determined by the researcher, are characteristic of the music of the late 20th – early 21st centuries and are outside the chronological boundaries of I. Karabyts' pop song creativity, then it is quite productive to understand the hit as a song that organically combines the typical and the unique. Therefore, we consider it expedient to characterize the composer's songs through the prism of the hit category. Hit becomes one of the basic concepts in the study of I. Karabyts' pop song creativity also because the combination of the standardized and the unique in the hit song is also a form of manifestation of ambivertism. Note that not all the works of the composer can be defined as hits, but the most famous songs of the master, such as «Parental threshold», «Dnipro living water» («Dnieper water»), «Madonna Ukraine», «My Kyiv», «My land – my love», «Song for good» and others were very popular in their time, which was shown by their numerous publications in songbooks and musical supplements of newspapers and magazines of the 1970s–1980s. Also, these works are still in the repertoire of Ukrainian pop performers.

The mutual influence of academic and pop music in the 20th century was actualized by research, the focus of which is the study of the mechanisms of their interaction. One of the basic concepts in these works is the academization of pop music. In modern Ukrainian science, these issues have become the subject of research by I. Bobul, Li Shuai, V. Levko and O. Yakovlev, but today there is no unambiguous interpretation of this concept. In the context of our research, it is productive to introduce the concept of «academicized variety art», which meets the

sociocultural conditions in which the pop songs of I. Karabyts were created. In the 1970s–1980s, under the conditions of a closed totalitarian society, academic and pop music could not develop freely, since both the academic avant-garde and the current styles of world popular music were prohibited. The creative searches of a number of Soviet masters, who, in accordance with the spirit of the times, were guided by postmodern synthesis, were in the plane of combining the traditions of the academic vocal school and pop song creation, often based on national folklore. The Soviet government encouraged academic composers to write pop music: pop songs only with a composer's diploma from their authors received permission for public performance. That is why pop music in the USSR from the 1950s to the 1980s was written by composers with a conservatory education, enriching it with the achievements of academic creativity, and the academicized variety art was in many ways related to non-avant-garde academic music.

Song creativity by I. Karabyts, covering the 1970s–1980s, is consistent with the principles of the academicized variety art, cultivated in the USSR. Considering that the composer did not belong to the classical avant-garde, for him academicized pop music became one of the forms of postmodern artistic synthesis. In the pop song work by I. Karabyts, the following features are revealed that bring it closer to academic art: 1) orientation in pop songs to the academic type of vocal; 2) the gravitation in the songs to the end-to-end drama while maintaining the basic verse (with the refrain) form; 3) detailed piano accompaniment with elements of polyphonic texture, bringing pop songs closer to classical romances, or exquisite instrumentation in their orchestral versions. In the pop songs by I. Karabyts, the features of academicism are clearly expressed, and the pop component is realized primarily through an appeal to the intonation fund of the then popular music.

Analysis of the pop song heritage by I. Karabyts showed that the interaction of the pop and academic components occurs both at the intonational-style and musical-dramatic levels. The ambivertism in the songs, defined by the composer as pop, is presented to varying degrees. «Pure» ambivertism presupposes a proportionate ratio of academic and pop traits in the song. Among such works we include the songs

«Where the wind cuddles the earth», «Dnieper water», «There are only cherries beyond the river», «Our mother is a gray turtledove», «My land – my love», «I am heart with Kyiv». Ambivertism as a special quality of song works opens up the possibility of their successful performance both on the academic and pop stage. If the ambivert features of a song work are not fully represented, then in the cultural and artistic space it functions as academic («Apples are ripe») or pop («Song for good»).

Today, pop songs by I. Karabyts, which were at one time extremely popular, are rarely played at concerts. Among the most significant art events, where listeners could get acquainted with the composer's song heritage, was the concert «Madonna Ukraine» dedicated to the composer's 70th birthday, which took place on September 5, 2015 at the National Palace of Arts «Ukraine». Accompanied by the State Variety Symphony Orchestra of Ukraine under the direction of K. Karabyts, the most popular pop songs by I. Karabyts were performed by the classics of the Ukrainian pop music Ivo Bobul, Oksana Bilozir and representatives of different generations of pop performers – Olexandr Ponomariov, Viktor Pavlik, Maria Burmaka, Mila Nitich, Zlata Ognevich and many others. The performing interpretation of I. Karabyts's songs at the concert «Madonna Ukraine» generally corresponded to the traditions of the academicized variety art of the 1950s–1980s, with the exception of the performance of the works «Our mother is a gray turtledove» and «When the brigantines strive» by the singer Jamala, which thanks to the addition of a jazz component to the author's text of I. Karabyts created their original performance versions.

At the concert in honor of the 75th anniversary of I. Karabyts, held at the National Union of Composers of Ukraine on March 4, 2020, a number of pop songs of the composer sounded in the academic version, where the performers adhered to the author's text presented in printed editions of the song works. The academic performance of the composer's pop songs significantly changed their sound and brought them closer to classical romances, revealing the academic basis of I. Karabyts's pop music.

An analysis of academic and pop interpretations of I. Karabyts's pop songs of different years showed that transformations of the author's text are possible in

performing practice. The melodic, rhythmic, tempo and dramaturgical components of a song piece, as well as its vocal and general sound, can be transformed. Changes in the musical text of the song are associated with the specifics of pop performance, where in the foreground is not the composer, but the artist interpreter.

Among the research prospects are the development of the theoretical foundations of the interaction of academic and pop music, the identification of ambivert features of the Ukrainian academicized variety art of the 1950–1980s, the characteristics of the creativity of Ukrainian academic composers who worked in the pop song genre, the definition of the style determinants of I. Karabyts' music, based on his academic and pop musical heritage.

Keywords: creativity by Ivan Karabyts, song genre, pop song, Ukrainian variety art, ambivertism, academization of pop music, song hit, musical style, musical dramaturgy.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Кущ В. В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 196–201.

2. Кущ В. В. Естрадна пісня та академічна камерно-вокальна музика: точки перетину. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2021. № 2. С. 273–278.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

3. Кущ В. Сучасні інтерпретації камерно-вокальної музики Івана Карабиця. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 3 (39). Vol. 1. P. 117–122.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Кущ В. В. Естрадні пісні Івана Карабиця: стильові виміри. *Topical issues of modern science, society and education. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference* (8–10 August 2021, Kharkiv, Ukraine). Харків: Науково-видавничий центр «Sci-conf.com.ua», 2021. С. 686–690.

5. Кущ В. В. Пісні-шлягери у творчості Івана Карабиця. *European scientific discussions. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference* (15–17 August 2021, Rome, Italy). Roma: Potere della ragione Editore, 2021. P. 216–220.

6. Кущ В. В. Пісні Івана Карабиця в контексті розвитку української естради. *Results of modern scientific research and development. Proceedings of the 6st International scientific and practical conference* (22–24 August 2021, Madrid, Spain). Madrid: Barca Academy Publishing, 2021. P. 368–372.

7. Кущ В. В. Камерно-вокальні твори Івана Карабиця в українському культурно-мистецькому просторі XXI століття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір:* матеріали V міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 121–122.

ЗМІСТ

ВСТУП 18

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ 24

1.1. Камерно-вокальна музика Івана Карабиця в українському науковому дискурсі 24

1.2. Пісенний жанр як предмет наукових студій 49

1.3. Українська пісенна естрада у розвідках науковців 68

Висновки до розділу 1 98

РОЗДІЛ 2. ЕСТРАДНІ ПІСНІ ІВАНА КАРАБИЦЯ 101

2.1. Пісенна творчість Івана Карабиця в контексті академізації української естрадної музики 101

2.2. Стильові та драматургічні виміри естрадно-пісенної творчості Івана Карабиця 113

2.3. Естрадні пісні Івана Карабиця в сучасному українському культурно-мистецькому просторі 146

Висновки до розділу 2 168

ВИСНОВКИ 172

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 178

ДОДАТКИ 198

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчість Івана Карабиця справедливо вважається одним із непересічних явищ української музичної культури ХХ століття. Особливе значення для неї мають його твори «Сад божественних пісень», «Заклинання вогню», «Київські фрески», «Молитва Катерини», що увійшли до скарбниці сучасної української музики. Не менш важливими є й інструментальна та камерно-вокальна музика композитора. Водночас далеко не усі музичні жанри, до яких звертався І. Карабиць, досліджені однаково повно і глибоко. Більшість науковців приділяють увагу монументальним інструментальним та вокально-інструментальним творам І. Карабиця (праці В. Драганчук, Л. Мельник, І. П'ятницької-Позднякової, І. Пясковського, Л. Рязанцевої, А. Терещенко, С. Турнєєва, Б. Янюк). Не менш активно розробляється тематика, пов'язана з характеристикою музичного стилю композитора (розвідки О. Берегової, В. Задерацького, Л. Кияновської, О. Копелюка, О. Маркової). Значно менше теоретично осмислена камерно-вокальна музика митця, яка є не менш репрезентативною як для самого композитора, так і усієї української музики другої половини ХХ століття.

Якщо академічна камерно-вокальна творчість композитора вже потрапляла в поле зору музикознавців (дослідження Г. Єрмакової, О. Галузевської, О. Гуркової), то естрадні пісні І. Карабиця й досі залишаються поза увагою дослідників. Серед винятків – монографія Л. Кияновської, де здійснено першу спробу осмислити естрадний пісенний доробок митця, встановити причини звернення митця до жанру естрадної пісні. Недостатня увага музикознавців до естрадної пісенної творчості композитора зумовила вибір теми дисертаційного дослідження «Пісенна творчість Івана Карабиця».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри

академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097) перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НАКККіМ. Тему дисертації затверджено 26 вересня 2017 р. (протокол № 2) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Науковим завданням дисертації є характеристика пісенного доробку І. Карабиця в контексті розвитку української вокальної естради.

Мета дослідження – розкрити значення пісенного доробку І. Карабиця для розвитку української естрадної пісні.

Завдання дослідження:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження естрадної пісні як різновиду вокальної мініатюри XX століття;
- виявити шляхи взаємодії академічної та естрадної музики в українському культурно-мистецькому просторі другої половини XX століття;
- розкрити нову грань творчої особистості І. Карабиця як автора естрадних пісенних творів;
- охарактеризувати стильові та драматургічні особливості естрадних пісень І. Карабиця;
- проаналізувати класичні та сучасні виконавські інтерпретації пісенних творів композитора, написаних для естради.

Об’єкт дослідження – українська естрадна пісня другої половини XX століття.

Предмет дослідження – естрадна пісенна творчість І. Карабиця.

Музичним **матеріалом дослідження** стали естрадні пісні І. Карабиця «Де вітер землю голубить», «Днепровская вода», «За рікою тільки вишні», «Мати наша – сивая горлиця», «Моя земля – моя любов», «Пісня на добро», «Я серцем з Києвом», «Яблука доспіли» в їх авторській (академічній) та виконавських (академічній та естрадній) інтерпретаціях.

Методи дослідження. Комплексний підхід передбачав залучення низки методів. *Історичний метод* дав змогу охарактеризувати особливості розвитку української музичної культури другої половини XX ст. *Біографічний метод* дозволив з'ясувати причини звернення митця до жанру естрадної пісні. *Музично-аналітичний метод* було використано для аналізу стильових та драматургічних особливостей естрадних пісень І. Карабиця. *Семантичний метод* дозволив виявити смислові шари естрадних пісенних творів І. Карабиця. *Метод компаративного аналізу* дав можливість виявити особливості виконавських інтерпретацій естрадних пісень композитора. *Метод теоретичного узагальнення* було використано для підведення підсумків проведеного дослідження.

Теоретичну базу дисертації становлять:

- роботи з теорії музичного стилю, у тому числі стильових особливостей естрадної музики (А. Верещака, К. Гасич, Г. Грушко, Н. Горюхіна, Л. Кияновська, О. Коменда, І. Коханик, О. Лігус, М. Лобанова, В. Медушевський, М. Михайлов, В. Москаленко, Є. Назайкінський, В. Олендарьов, В. Сиров, С. Скребков, С. Тишко, В. Тормахова, В. Холопова, А. Цукер, С. Шип та ін.);

- дослідження з проблематики популярної музичної культури та музичної естради (Ю. Дмитрієв, Є. Кузнєцов, С. Клітін, В. Конен, Ю. Малишев, Л. Мархасьов, М. Поплавський, О. Сапожнік, Т. Самая, А. Сохор, Є. Уварова, А. Цукер, Ф. Шак та ін.);

- наукові праці, що розглядають питання пісенного жанру та української пісенної естради (І. Бермес, О. Бойко, І. Бобул, І. Вавшко, Т. Дубровний, М. Дружинець, Ю. Дружкін, О. Зосім, О. Колубаєв, О. Мозгова, М. Мозговий, С. Муравіцька, В. Овсянніков, Т. Рябуха, С. Садовенко, О. Сапожнік, В. Тормахова, О. Шевченко, І. Шнур та ін.);

- роботи з музичної біографістики (В. Даценко, Т. Гусарчук, І. Драч, Л. Кияновська, О. Коменда, І. Шестренко та ін.), у тому числі праці,

присвячені видатним діячам української естрадної музики (О. Євтушенко, У. Конвалюк, М. Маслій, О. Мозгова, А. Палійчук, І. Осташ та ін.);

- дослідження, присвячені творчості І. Карабиця (О. Берегова, О. Галузевська, О. Гуркова, В. Драганчук, Г. Єрмакова, В. Задерацький, Л. Кияновська, Л. Мельник, О. Маркова, О. Копелюк, І. П'ятницька-Позднякова, І. Пясковський, Л. Рязанцева, А. Терещенко, С. Турнєєв, Б. Янюк та ін.);

- наукові праці, присвячені загальним питанням виконавської інтерпретації, у тому числі естрадної музики (Н. Жайворонок, Н. Жукова, Т. Зінська, О. Катрич, Н. Корихалова, А. Кравченко, В. Левко, О. Локтіонова-Ойцюсь, О. Маркова, В. Москаленко, Н. Овсяннікова та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

уперше:

- визначено ознаки академізованої естрадної музики в українській музичній культурі другої половини ХХ ст.;

- запропоновано теорію амбівертності музичних творів, де амбівертність визначено як їх особливу якість, що передбачає одночасну спрямованість на елітарну та масову аудиторію; доведено, що риси амбівертності пісенного твору, які виявляються на інтонаційно-стильовому й драматургічному рівнях, дозволяють йому одночасно успішно виконуватися на академічній та естрадній сцені; порушення ознак амбівертності приводить до функціонування твору лише як академічного або естрадного;

- охарактеризовано естрадний пісенний доробок І. Карабиця у його інтонаційно-стильових та драматургічних вимірах;

- вказано значення пісенної творчості композитора для розвитку української естрадної музики.

Удосконалено:

- методику аналізу пісенних творів, у яких сполучаються риси академічної й естрадної музики;

- методику аналізу виконавських інтерпретацій естрадних пісень.

Уточнено зміст понять «шлягер» та «академізація естрадної музики».

Розширено та поглиблено уявлення про розвиток української пісенної естради у другій половині ХХ ст.

Набули подальшого розвитку питання:

- стильових парадигм української музики другої половини ХХ ст.;

- авторського музичного стилю І. Карабиця;

- специфіки естрадного пісенного шлягеру.

Теоретичне значення дисертації полягає в розробці теоретико-методологічного підґрунтя дослідження шляхів і форм академізації естрадної музики в українській музичній культурі другої половини ХХ ст., в обґрунтуванні теорії амбівертності (одночасній спрямованості на елітарну та масову аудиторію) як особливої якості музичних творів, що дозволяють їм бути придатними для виконання як на академічній, так і естрадній сцені.

Практичне значення здобутих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть стати підґрунтям при розробці лекційних курсів з історії української музичної культури ХХ ст., теорії та історії естрадного мистецтва, музичної біографістики, аналізу музичних творів, а також можуть бути використані академічними та естрадними вокалістами при підготовці концертних програм.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є науковим дослідженням, у якому охарактеризовано пісенний доробок І. Карабиця в контексті розвитку української вокальної естради. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, її результати презентувалися на міжнародних наукових конференціях: «Topical issues of modern science, society and education» (Харків, 8–10 серпня 2021 р.); «European scientific discussions» (Рим (Італія), 15–17 серпня 2021 р.); «Results of modern scientific research and development» (Мадрид (Іспанія), 22–24 серпня

2021 р.); «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 листопада 2021 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 7 публікаціях: 2 статтях у наукових періодичних фахових виданнях України, 1 статті в зарубіжному науковому періодичному виданні, 4 статтях у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, двох розділів (шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел (197 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 200 сторінок, з яких 178 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Камерно-вокальна музика Івана Карабиця в українському науковому дискурсі

Вокальне мистецтво є знаковим для української музики. Важко пригадати українського композитора, який би в своїй творчості не звертався до вокальних жанрів – пісень та солоспівів. Попри те, що вокальні твори українських композиторів XIX – початку XXI століття вивчалися достатньо системно, українська камерно-вокальна музика наразі досліджена недостатньо, навіть якщо йдеться про творчість видатних митців, до яких належить Іван Карабиць (1945–2002).

Причиною недостатньої уваги до сольних вокальних творів композитора, яких налічується не один десяток, є різножанровість його творчості. Нагадаємо, що І. Карабиць писав і масштабні симфонічні полотна, і монументальні вокально-хорові твори. Саме ці композиції в першу чергу потрапляють в поле зору українських науковців. Так, в науковій збірці «Vivere memento» [141], присвяченій пам'яті І. Карабиця, що вийшла у 2003 році, розглядаються такі твори як «Сад Божественних пісень», «Молитва Катерини», Концерт для оркестру № 3 «Голосіння», Третя симфонія, низка камерно-інструментальних творів, у тому числі цикл 24 прелюдій для фортепіано. Показово, що в ній немає жодної статті, що присвячена камерно-вокальній музиці митця, бо камерно-вокальні, у тому числі й пісенні, тривалий час був в тіні його масштабних полотен. Однак при цьому сольні вокальні твори І. Карабиця – як академічні, так і естрадні – міцно укорінилися на академічній камерній сцені, сучасній естраді та в навчальному репертуарі.

Зазначимо однак, що попри пріоритетність в українському музикознавстві досліджень монументальних творів І. Карабиця, інтерес у

науковців викликали й камерні твори композитора, у тому числі й камерно-вокальні. Так, у монографії Г. Єрмакової «Іван Карабиць» [49], що вийшла у 1983 році, тобто ще у часи СРСР (серія «Творчі портрети українських композиторів»), окрім аналізу масштабних інструментальних та вокально-інструментальних композицій, було розглянуто й камерно-вокальну лірику І. Карабиця, а саме вокальні цикли «З пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеди (1973) та пісню «Мати наша – сивая горлиця» з циклу «Мати», створеного на вірші Бориса Олійника (1980). Для характеристики творчості композитора дослідницею було обрано академічні музичні твори. Однак Г. Єрмакова зазначає, що І. Карабиця приваблює естрадна музика, у тому числі й пісні, наводячи слова композитора, який говорить, що він ніколи себе не обмежував певними жанрами, а намагався поєднати різні музичні сфери, для того щоб цікавіше й повноцінніше виразити себе в музиці [49, с. 45]. І хоча аналізу естрадних пісень в книзі немає, а є лише згадка про найбільш знакові, важливо, що вони були нею позначені, оскільки цей музичний шар також був значимою частиною творчості митця.

Знаменно, що через двадцять років дослідниця у статті в збірці «Vivere memento», зазначає, що якщо б їй довелося створювати уявну фонотеку світової музики, вона включила б туди «Сад Божественних пісень», «Голосіння», «Віо-серенаду», дві-три пісні І. Карабиця [47, с. 29–30], таким чином високо оцінюючи пісенний доробок композитора. Отже, у монографії Г. Єрмакової вже був заданий вектор аналізу музики композитора, де вказано на значимість як сольної вокальної лірики, так і естрадної музики в його творчому доробку. Однак в силу малого обсягу книги лише деякі твори, у тому числі камерно вокальні, нею були проаналізовані детально.

Втім, після цієї праці тривалий час камерно-вокальна, в тому числі й пісенна, творчість І. Карабиця не ставала предметом дослідження українських науковців. Першою вагомою роботою, в якій розглядалися камерно-вокальні твори І. Карабиця, була дисертація О. Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» (2006)

[26]. І хоча тема роботи передбачала звернення дослідниці не лише камерно-вокальної творчості композитора (у дисертації проаналізовано ораторію «Заклинання вогню», а також здійснено порівняльний аналіз творів М. Дремлюги, В. Тилика, І. Карабиця, написаних на вірші Б. Олійника), у центрі уваги дослідниці саме його камерно-вокальні твори. О. Галузевська розглядає камерно-вокальну творчість композитора на прикладі позациклових пісень та у вокальних циклах «На березі вічності» та «Мати», тобто творів, що написані на поезії Б. Олійника.

В центрі уваги дослідниці – питання взаємодії слова і музики, що розглядаються на прикладі творчого діалогу І. Карабиць – Б. Олійник. Вона зазначає, що творча взаємодія поета і композитора відбувається на трьох рівнях. Ці рівні репрезентовані базовими трьома поняттями – зустрічна інтонація, зустрічний жанр, зустрічна концептосфера. Перше поняття О. Галузевська визначає як «індивідуалізоване музичне втілення окремих елементів мовного змісту, переусвідомлення ритмо-фоніки вірша при його вокалізації», а зустрічна концептосфера – це «комплекс зустрічних інтонацій даного твору або групи творів певного композитора, пов’язаних із поетичними текстами одного поета» [26, с. 36–37]. Дослідниця не дає у роботі визначення зустрічного жанру, проте визначає це явище на прикладі пісні «Ти подумай, Париж», де вірш з елементами прадавнього плачу «органічно вокалізований як вальс (традиційний для паризьких шансоньє) з мінімальним, але чітко визначеним джазовим компонентом гармонії» [26, с. 83]. О. Галузевська приділяє найбільшу увагу зустрічній концептосфері, де найповніше виявляються особливості творчого діалогу І. Карабиця та Б. Олійника.

У дисертації О. Галузевської розроблено оригінальні методи аналізу взаємодії поезії та музики. Дослідниця звертається до фоніки як галузі літературознавства, де вивчаються питання створення художніх образів за допомогою звуків. О. Галузевська зокрема використовує математичний метод С. Бураго «для об’єктивної оцінки ступеня напруженості, вираховуючи

середнє арифметичне від суми числових позначень звучності й загальної кількості звуків у рядку з поправкою на паузу». Для цього С. Бураго розділив алфавіт на сім рівнів звучності, а О. Галузевська на цій основі розробила музикознавчу методику «візуального зображення глибини віршової інтонації (ГВІ), яка графічно співвідноситься з вокальною лінією пісні на даний текст» [26, с. 123].

Завдяки вивченню інтонаційної організації поезії та музики вокального твору, через порівняння варіантів вокалізації, а саме виявлення спільного і відмінного у їх звуковисотній лінії і метриці відповідно до змісту й форми вірша можлива, на думку О. Галузевської, більш точна характеристика взаємодії поетичного слова та музичної інтонації [26, с. 127]. Зазначимо, що цей метод поки не увійшов до аналітичної практики музичних творів, однак дозволив авторці виявити специфічні риси вокальних творів І. Карабиця. Особливо наглядно це показано при аналізі окремих композицій І. Карабиця, М. Дремлюги, В. Тилика, написаних на ті ж самі тексти Б. Олійника. У результатів дослідження О. Галузевська доходить висновку, що І. Карабиць у своїх вокальних творах цілеспрямовано обирає позицію коментатора поетичних образів Б. Олійника, здійснючи музичний переклад звукового ряду його віршів, в якому «поєднується інтонація живого голосу поета, фоніка і вокалізм його віршів, а також відбувається синтез стильових компонентів (народна пісня, класична інтонація, масова музика, джаз)» [26, с. 147].

Зупинимося більш детально на тих сторінках роботи О. Галузевської, де вона зазначає, що важливими стильовими компонентами академічних творів І. Карабиця є популярна музика і джаз. Зазначимо, що О. Галузевська неодноразово відмічала у вокальних творах академічного спрямування І. Карабиця близькість до джазової та популярної музики. Вона пише, що «у Карабиця елементи джазу невід’ємні від академічного напрямку як у творчості, так і в музично-громадській діяльності, зокрема в організації в рамках “Літніх музичних вечорів” джазового фестивалю пам’яті

В. Симоненка, з яким Іван Федорович співпрацював у Київському джаз-клубі» [26, с. 28]. Не менш показовою є й фраза, що джазовий компонент є типовим для стилю композитора [26, с. 83]. Проте цей аспект не знайшов послідовного розкриття у дослідженні О. Галузевської, оскільки не був у центрі її роботи, при цьому вона відмічає вагомість джазової складової в академічній музиці І. Карабиця.

Звернемо увагу ще на одне цікаве спостереження О. Галузевської. Дослідниця говорить, що у творчості українських композиторів йде активний процес поєднання академічних і популярних жанрів, де синтез «інтонацій міської лірики, гітарної пісні і класичного романсу, опери і джазу, шансону і кіномузики обумовлює новий стиль вокальної творчості, в якому декламаційність і кантиленність поєднані із свободою метроритму і структури» [26, с. 44–45]. Аналогічні спостереження ми зустрічаємо і в наукових працях інших дослідників, які вивчають українську вокальну музику цього періоду.

Дослідниця О. Баланко у дисертації «Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен» (2016) [7] неодноразово відмічає значення естрадної пісні для розвитку камерно-вокального виконавства. Вона зокрема зазначає, що з 1950-х років в українському мистецтві на перший план виходить естрадна пісня, яка зближується з романсом, а також доповнюється новітніми стильовими тенденціями в музиці. Саме завдяки роботі професійних композиторів з естрадними жанрами забезпечило високий рівень української естради 1960 – 1970-х років [7, с. 75–76].

Серед українських композиторів, які працювали з оновленою естрадною пісенністю, О. Баланко називає й І. Карабиця. Вона вказує, що вокальні цикли композитора представляють різновекторність його композиторського пошуку, зазначаючи, що «множинність жанрово-стильових джерел та манер композиторського письма, що переплелися у

вокальному творчому доробку композитора, унеможливлюють однозначну дефініцію його камерно-вокального стилю» [7, с. 94–95].

У дисертації Ван Цзо «Український солоспів в контексті виконавської культури ХХ століття» (2015) [17] зазначено, що в середині ХХ століття композитори вбачали необхідність у формуванні жанру ліричної естрадної пісні. З часом було сформовано еталон естрадного ліричного солоспіву, що спирався на народнопісенну стилістику. Дослідник констатує, що «український естрадний солоспів сформувався на перетині фольклорних, академічних та естрадних традицій, що багато в чому позначилося на його життєздатності й популярності як серед композиторів і виконавців, так і у слухачів. Подібні твори створювали композитори, які мають академічну освіту й плідно працюють в різних жанрах» [17, с. 128]. Втім, між камерно-вокальною лірикою та естрадною піснею є й різниця: Ван Цзо висловлює думку, що авторами слів естрадних пісень були зазвичай поети-сучасники, а в камерно-вокальній ліриці композитори віддавали перевагу творчості поетів, які жили багато років тому і вже стали класиками [17, с. 132].

З останнім твердженням погодитися можна лише частково, особливо сьогодні, коли з’явився цілий шар естрадних пісень, написаний на вірші поетів-класиків – Тараса Шевчена, Івана Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, Павла Тичини, Максима Рильського та ін. Однак вельми перспективним є підхід до аналізу камерно-вокальної лірики як до цілісного феномену, що включає як академічні твори, так і естрадні, особливо для дослідження доробку академічних композиторів, які писали і для естради, у тому числі й до творчості І. Карабиця (у дисертації Ван Цзо І. Карабиць як автор естрадних пісень лише згадується).

Близькість камерно-вокальної й естрадної музики другої половини ХХ століття та встановлення причини їх активної взаємодії буде розглянуто далі в роботі. Так само нижче буде визначено зміст базового поняття, яке окреслює сутність трансформацій, що відбуваються в естрадній музиці внаслідок її еволюційних процесів. Йдеться *про академізацію естрадної*

музики, тобто набуття нею таких рис, які наближають її до класичного академічного мистецтва. Наразі зазначимо, що сьогодні усе більше й більше науковців у своїх роботах говорять про перетин академічної та естрадної музичних сфер та їхню взаємодію, і пісенна творчість І. Карабиця є тому яскравим свідченням.

Наступним великим дослідженням, де значну увагу приділено камерно-вокальній музиці, стала дисертація О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття» (2016) [35]. І хоча дослідниця розглядає в роботі не лише камерно-вокальну, а й інструментальну музику, камерно-вокальній ліриці І. Карабиця присвячено значну частину дисертації. У другому розділі дослідження крізь призму втілення фольклорно-поетичної символіки проаналізовано вокальні цикли І. Карабиця «Три пісні на народні тексти» та «Мати» на вірші Б. Олійника; цикл «Повісті» на вірші О. Куліча розглянуто з позицій втілення в них сатиричного начала; втілення орієнтальної тематики показано на прикладі циклу «П’ять пісень на вірші Р. Тагора».

У роботі О. Гуркової продовжено лінію вивчення камерно-вокальної лірики І. Карабиця, започатковану Г. Єрмаковою та О. Галузевською. Серед новацій відмітимо розширення тематичного спектру вокальної музики композитора: розглянуто не лише ліричні або лірико-драматичні твори, а й сатиричні, а також композиції орієнтальної тематики. Відзначимо й факт звернення до циклу «Мати», який вже був досліджений у роботах Г. Єрмакової та О. Галузевської, проте у роботі О. Гуркової він був розглянутий під іншим кутом зору.

Коротко зупинимося на ключових положеннях роботи, що стосуються камерно-вокальної творчості митця. Стосовно циклу «Три пісні на народні тексти» (1969), який складається з пісень «Ой глянь мати», «Понад терном стежечка» та «Ой жур та кисіль», О. Гуркова зазначає, що композитор дуже обережно і водночас творчо підходить до народних текстів, створюючи мелодику в народному дусі і одночасно використовуючи сучасні засоби

виразності (дисонантна гармонія, рух паралельними акордами, використання кластерів та інших прийомів сонорики).

Цикл «Мати», як і попередній, О. Гуркова розглядає з точки зору втілення у тексті поетичних фольклорних символів та їхнього перетворення в музиці. Втім, аналіз музичної складової, здійсненої дослідницею, показав, що фольклорна складова є лише частиною музичної тканини пісень І. Карабиця. О. Гуркова справедливо зазначає, що для музики циклу «Мати» характерна полістилістичність, яка включає і фольклорні елементи (наприклад, лірницькі награвання), але передусім музика насичена символікою як барокової доби (риторична фігура passus duriusculus), так і класико-романтичної музики (звертання до жанрів вальсу, ноктюрну, маршу, речитативу; наявність лейтритмів, лейтмотивів, тональної драматургії) [35, с. 83]. На жаль, відзначаючи плюралістичність стилів в музиці І. Карабиця, що є як специфічною рисою творчого почерку митця, так української музики другої половини ХХ століття, дослідниця не виокремлює шар джазової та популярної музики, який характерний для музики композитора і представлений і в цьому циклі.

Вперше в українській науці О. Гурковою було розглянуто вокальний цикл І. Карабиця «Повісті» на вірші О. Куліча. Дослідниця відзначає майстерність композитора у передачі сатиричних образів за допомогою метафоричності, гіперболізації, гротеску. Карикатурність образів, змальованих поетом, була яскраво втілена композитором за допомогою специфічно інтерпретованих гармоній, ритміки та музичних жанрів [35, с. 89].

«П’ять пісень» І. Карабиця на вірші індійського поета Р. Тагора в українському перекладі В. Батюка також вперше проаналізовані у роботі О. Гуркової. Ці твори були написані наприкінці життя І. Карабиця (2000–2001), а тому їх цілком можна вважати підсумковими в жанрі камерно-вокальної лірики композитора. У цьому творі І. Карабиць майже відходить від тональності і використовує серійну техніку; ускладнена акордика

(септакорди) спрямована на створення відповідного колориту, при цьому серед стильових орієнтирів дослідниця відмічає й джазову музику. В цілому для пісень циклу характерна «поліпластовість, політональність, полігармонія, поліметричність». О. Гуркова робить висновок, що «П’ять пісень» на вірші Р. Тагора є справжнім вокальним циклом (нагадаємо, що композитор ці твори не визначає як цикл), що засвідчує спільність образно-філософського змісту творів, інтонаційна, тонально-гармонічна та фактура єдність їх музики [35, с. 97–98].

Варто зазначити, що більшість камерно-вокальних творів І. Карабиця було проаналізовано О. Гурковою не лише вперше, а й зроблено по рукописах, оскільки ці композиції й досі не було видано друком. Це означає, що на сьогоднішній день вивчення (а також і виконання) камерно-вокальної музики композитора ускладнено відсутністю друкованих видань. Зазначимо, що попри те, що у свій час естрадні пісні видавалися великими накладами (пісенники та додатки до газет і журналів), багато творів цього жанру на сьогодні є малодоступними.

У 2017 році виходить монографічне дослідження Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» (2017) [79]. Ця робота є першим в українській науці дослідженням, де розглянуто постать митця та дано характеристику його творчості. Нагадаємо, що монографія Г. Єрмакової вийшла ще за життя композитора, коли було в принципі неможливо осмислити фігуру композитора у всій її повноті; до того ж радянська ідеологія наклала відбиток на оцінку тих чи інших творів І. Карабиця.

У монографії Л. Кияновської подано характеристику найбільш знакових творів, передусім композицій великої форми. Проте дослідниця не оминає й сольні вокальні композиції митця, справедливо зазначаючи, що серед усіх жанрів ці твори недостатньо оцінені [79, с. 162].

У розповіді про пісенні твори І. Карабиця Л. Кияновська зосереджується на таких моментах – причини звернення композитора до жанру пісні, у тому числі й естрадної, головні образи, які він змальовує у

своїх пісенних творах. Завершує характеристику пісенного доробку митця, відповідно до усталеної в українській музикознавчій науці традиції, Л. Кияновська аналізом найбільш відомого вокального циклу І. Карабиця «Мати». Зупинимося на усіх трьох моментах, оскільки вони усі є важливими для нашої роботи.

Л. Кияновська пише, що в творчості І. Карабиця пісня, яка має велике значення для культури України, протиставляється навалі творів вульгарно-примітивного формату, повертаючи пісенному жанру його духовно-естетичний смисл [79, с. 163]. Вона розмірковує щодо причин звернення митця до естрадно-пісенного жанру. Дослідниця зазначає, що серед найбільш важливих з них «варто назвати потребу висловити свою любов до України в найприроднішій ментально закоріненій формі. Адже пісенність як найдавніший і найпоширеніший музично-поетичний універсум української нації протягом віків бездержавності становила одну з точок опори збереження традиції, мови, етосу, й у такий спосіб допомагала українцям перетривати як нації у найскладніші і найдраматичніші часи» [79, с. 164].

Другою причиною Л. Кияновська називає потяг до рівноваги, який виявлявся у всіх сферах його діяльності – від творчої до організаційної. Дослідниця зазначає, що І. Карабиць за типом особистості був «амбівертом з виразніше зазначеним компонентом інтровертивності» [79, с. 164], а тому в житті і творчості тяжів до рівноваги та «золотої середини». Саме тому в його творчості пісенна творчість була паритетною монументальним інструментальним та вокально-симфонічним творам, елітарна музика – демократичній, масовій, а експресивність вислову в піснях доповнювала філософський зміст інструментальних творів. Стосовно пісенного жанру Л. Кияновська відзначає його більшу демократичність у порівнянні з оркестровими та камерно-інструментальними опусами, більш традиційну музичну мову в піснях та більш складну в камерних творах, яскраву і більш безпосередню експресію в пісенних творах та рефлексивність і медитативність в сфері інструментальної творчості [79, с. 164–165].

Дослідниця відмічає особливий підхід до пісенної творчості І. Карабиця на відміну від М. Скорика, який плідно працював в естрадно-джазовій сфері, та В. Сильвестрова, який в «Тихих піснях» відкрив новий – медитативний – напрям в українській вокальній ліриці, де музика занурює слухача в ідеальний світ, що існує поза часом і простором. І. Карабиць дав свій варіант інтерпретації пісенного жанру. Естрадні пісні стали своєрідним виявом реакції митця, який завжди тримав руку на пульсі епохи, на запити сьогодення. У жанрі пісні композитор «фіксував власну оцінку актуальних подій і через її популярність та проекцію на масову аудиторію переказував широкому загалові своє бачення сучасності, та водночас і вічних цінностей, суті національного світовідчуття» [79, с. 165–166].

Л. Кияновська виділяє в індивідуальному стилі пісенних творів І. Карабиця такі шари національного фольклору: думний епос з його експресивно-оповідною манерою виконання, обрядові пісні з особливою увагою до семантики голосіння, романтичні солоспіви, лицарсько-козацька героїка [79, с. 166].

Особливу увагу дослідниця приділяє до текстів пісенних творів, на які писав музику І. Карабиць, та їх авторів. Л. Кияновська зазначає, що з більшістю авторів текстів (Борис Олійник, Юрій Рибчинський, Віктор Батюк, Михайло Ткач, Ілля Бердник, Андрій Демиденко та ін.) композитор був знайомий особисто. Звертання до поезії сучасників надавало пісням композитора статусу документу епохи, де він передавав атмосферу свого часу [79, с. 169–171]. На думку дослідниці, сучасність поезії аж ніяк не протирічить фольклорним джерелам пісенної творчості І. Карабиця, оскільки «поруч з історичними фольклорними прототипами він вільно користується “інтонаційним словником доби” – своєї епохи, місця та часу, в якому йому судилося жити, а музична мова пісень сприймається цілком сучасно та демократично» [79, с. 171].

У монографії Л. Кияновської визначено центральні образні сфери пісенної творчості І. Карабиця. Першим за значенням постає образ матері,

який композитор трактує як найвищий етичний авторитет. Другим за значенням у пісенному доробку композитора стає образ України. Обидва образи проходять наскрізною лінією через весь творчий шлях митця. Третім образом у піснях І. Карабиця стає любов, причому любов у її духовному, жертовному, самовідданому вияві, яка містить моральний імператив [79, с. 167–168].

Завершує екскурс у пісенний доробок І. Карабиця Л. Кияновська аналізом усіх пісень вокального циклу «Мати». Дослідниця дає свою інтерпретацію цього найбільш популярного вокального циклу композитора, яка відзначається глибиною характеристики цього твору.

Зупинимося на одній деталі її аналізу, який важливий для дослідження естрадних пісень митця. Розпочинаючи характеристику першої пісні «Мати наша – сивая горлиця», дослідниця зазначає, що мелодика пісні апелює до думного заспіву, а фортепіанний супровід є імітацією перебору бандурних струн [79, с. 172–173]. Жанрові витоки твору відповідно до авторського тексту, представленого у друкованих виданнях, визначені цілком вірно. Однак в сучасній виконавській практиці украй рідко можна почути перший куплет пісні, інтерпретований саме в такий спосіб. Вже склалася певна виконавська традиція, і не лише естрадна, а й академічна, виконувати перший куплет без супроводу, тим самим підкреслюючи драматизм музичного образу.

Відмінність авторського музичного тексту від того, який є в основі тієї чи іншої інтерпретації – один з важливих аспектів в бутті музики неакадемічних жанрів. Проте, як бачимо, це властиво й академічній музиці, або такій, що знаходиться на межі музичного академізму. В контексті нашого дослідження одним із центральних моментів стане саме виконавська інтерпретація естрадних пісень І. Карабиця, де важливого значення набуватимуть *зміни авторського тексту* в процесі сценічного життя його пісенних творів. Оскільки питання інтерпретації, у тому числі трансформації оригінального задуму естрадними виконавцями пісень І. Карабиця будуть

далі детально розкриті в роботі, наразі констатуємо, що при аналізі естрадних пісенних творів треба звертати особливу увагу на те, які трансформаційні зміни зазнала авторська версія пісні.

Повертаючись до загальної характеристики циклу «Мати» зазначимо, що Л. Кияновська, з одного боку, зазначає, що жодна пісня не вкладається у традиційну куплетну форму, всі пісні є монологом з наскрізною драматургією та музичним розвитком, а партія фортепіано є як рівноцінним учасником дуету, так і самостійним музичним голосом, тобто цей цикл має усі ознаки академічного твору. З іншого боку, Л. Кияновська зауважує, що цикл «Мати», хоча і є зразком сучасної академічної музики, саме в ньому композитор «вільно оперує семантичними зворотами, притаманними естрадній манері письма. За своїми перцептивними властивостями він спрямований на масову демократичну аудиторію, а не елітарних поціновувачів сучасної експериментальної вокальної творчості» [79, с. 172].

Спостереження Л. Кияновської щодо причин звертання І. Карабиця до жанру естрадної пісні, а також характеристика специфічних рис його естрадних пісень є надзвичайно цінними, оскільки звертання до цієї частини доробку митця сьогодні є скоріше винятком, чим правилом. В контексті нашого дослідження однак вважаємо за потрібне зупинитися не на загальній оцінці естрадно-пісенної творчості І. Карабиця, а на одному моменті, прямо не пов’язаному, на перший погляд, з естрадно-пісенною творчістю митця. Тим не менше, саме характеристика Л. Кияновської особистості митця, зроблена для пояснення звертання І. Карабиця до естрадної пісні, є, на нашу думку, ключовою для розуміння особливості цього шару його творчого доробку. Вже зазначалося, що Л. Кияновська наголошує на тому, що композитор має *амбівертну натуру*, тобто для нього характерна рівномірність інтровертних та екстравертних виявів (з більш виразним компонентом інтроверності). На нашу думку, *амбівертність* як одну з індивідуальних рис композитора можна екстраполювати і на його творчість, зокрема на естрадно-пісенну. Отже, амбівертність ми інтерпретуємо як

характерну рису естрадно-пісенної творчості І. Карабиця, яка відзначається одночасною спрямованістю і на масову аудиторію, і на елітарну публіку.

Таким чином, *амбівертність* у нашому дослідженні є однією з центральних категорій, яка визначає сутнісні ознаки естрадно-пісенної творчості І. Карабиця. Одним з її виявів є те, що академічні камерно-вокальні твори митця містять інтонаційні комплекси, що апелюють до естрадної музики, а естрадні пісні багато в чому близькі до українських солоспівів. Завдяки амбівертності академічні вокальні цикли І. Карабиця можуть інтерпретуватися не лише академічними, а й естрадними виконавцями, а естрадній пісні – академічними співаками.

Амбівертність, тобто рівнонаправленість на елітарну та масову аудиторію, виявляється на інтонаційному, стильовому (часто інтонаційно-стильовому) та драматургічному рівнях. Відразу є зазначимо, що стильовий аналіз пісенних творів І. Карабиця з позиції амбівертності є непростим в силу того, що теорія стилю в музикознавстві створювалася на основі академічної музики, а тому стильова амбівертність ще потребує ґрунтовної розробки і формування відповідного методологічного інструментарію. Але оскільки амбівертність пісенних творів композитора, закладена в їх музичному стилі, виявляється і в виконавській практиці, аналіз сучасних інтерпретацій пісень І. Карабиця може стати підґрунтям і для характеристики унікального музичного стилю композитора, і стильової амбівертності як явища музики ХХ століття взагалі.

Інтонаційно-стильовий та драматургічний аналіз естрадних пісень І. Карабиця буде детально проведений в роботі, наразі зосередимо увагу на тих працях, присвячених характеристиці *музичного стилю композитора*, передусім з позицій того, наскільки музикознавці, характеризуючи стиль І. Карабиця, виявляють в ньому ті риси, які ми визначаємо як амбівертними.

Питання музичного стилю є найскладнішими в музикознавстві. Їх розробками займалися та продовжують займатися велика кількість дослідників, проте кожен науковець стикається зі складнощами, якщо

йдеться про індивідуальний стиль композитора, особливо тих, хто жив та творив у постмодерну добу, як І. Карабиць.

Фундаментальними розробками теорії стилю займалися радянські науковці, серед яких передусім виділимо постаті М. Михайлова та С. Скребкова. У пострадянську добу розробки теорії стилю були продовжені провідними (М. Лобанова, В. Медушевський, Є. Назайкінський, В. Холопова) та молодими (К. Гасич, Г. Грушко) російськими музикознавцями. В Україні склалася власна наукова школа, що розробляє теорію музичного стилю. Серед її представників – Н. Горюхіна, Л. Кияновська, О. Коменда, І. Коханик, О. Лігус, В. Москаленко, С. Тишко, С. Шип.

Серед основних досягнень у розробці теорію музичного стилю – виділення базової стильової ієрархії в тріаді «стиль епохи – національний музичний стиль – індивідуальний музичний стиль» у дослідженнях, присвячених композиторській творчості. Окремо науковці виділяють виконавський стиль, який є індивідуальним стилем інтерпретатора музичного твору. Зазначимо однак, що теорія музичного стилю формувалася на основі музики академічної традиції, що є цілком закономірним. При цьому сьогодні нерідкими є роботи, присвячені стильовій характеристиці музики неакадемічної традиції – джазу, рок-музиці, поп-музиці тощо. Серед праць науковців, що розробляють ці питання, зазначимо сучасних російських науковців В. Сирова та А. Цукера. Серед українських дослідників виділимо В. Олендарьова та В. Тормахову, що працюють над розробками питань, присвячених стильовим особливостям української неакадемічної музики. На жаль, сьогодні бракує праць, де питання стилю розроблялися широко, без виділення академічних та неакадемічних напрямків музичного мистецтва. Це б значно розширило методологічне підґрунтя для аналізу творчості тих митців, які працювали або працюють на перетині обох напрямків музичної творчості, або сполучають їх риси, що ми бачимо у піснях І. Карабиця.

У статті «Ескіз про Івана Карабиця» (2003) [47] в науковій збірці «Vivere memento» Г. Єрмакова не дає характеристики стилю композитора.

Тим не менше, її спостереження щодо особливості образної сфери музики композитора як авторки першого дослідження творчості І. Карабиця є надзвичайно цінними. Вона зазначає, що він не належав ні до традиціоналістів, на до авангардистів, не намагався «щось скидати і бути провісником нового, чого до того не було, не блукав у захопливих, проте небезпечних лабіринтах крайніх течій … Він “просто” писав чудову музику, в якій є все: інтелектуальна суворість і пристрасність, тривога за крихкість та хиткість людського життя і захват від духовної міці людини, бунтівність та сповідальність, меланхолійна мрійливість і вибуховість, осяяна м’яким світлом лагідність та присмерково-похмура стражденна напруженість, затінено-скорботні роздуми і радість самоствердження … А є й така туга за життям, за красою, що вислизає, за безкінечним, що завмирає серце» [47, с. 29]. Якщо спроєктувати цю характеристику на стиль митця, то його можна визначити як своєрідну середню течію, тобто музичний стиль, який є рівновіддаленим як від офіційного стильового напрямку СРСР – соціалістичного реалізму, так і заборонених радянською владою авангардних напрямків тогочасного західного академічного мистецтва. Рух середньою течією, на нашу думку, відкриває потенційну можливість до стильової різновекторності, тобто амбівертності, оскільки може бути скерована в той чи інший бік, у тому числі академічної або естрадної музики.

О. Маркова у статті «Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця XX – початку XXI століття» (2003) [120] з тієї ж збірки «Vivere memento». Дослідниця аналізує стиль композитора крізь призму категорії стильової симультанності, яка виникає внаслідок нашарування тенденцій в розвитку музичного мистецтва та виявляється в якостях символів, які в переломленні митця набувають стильових показників. Стильова симультанність, тобто «множинність потенціально втілюваних стильових складових тим більше виявляється, чим яскравіше в ній виражена співвіднесеність з часо-періодом, що відкарбовує в індивідуальній біографії, біографії генерації або стадіальності-етапності

історичного руху “пограниччя” фаз художнього розвитку людства» [120, с. 70].

Симультанні стилістичні нашарування в рамках декларованої полістилістики української музики кінця ХХ століття дозволяють більш чітко визначити індивідуальний стиль композиторів, у тому числі І. Карабиця. О. Маркова, характеризуючи стиль митця, зазначає, що «полістилістика з ознаками стильової симультанності, тобто із невиражено-багатоскладовим “набором” стилістичних реалій та певних структурно-змістових узгодженостей в позиціях, що усталилися в сприйнятті як антитези, – ось неповторний і традиційно “невловимий” аспект музично-художнього мислення, який кладемо в основу розуміння творчої індивідуальності І. Карабиця. <…> Йдеться про “уникання дисонансів” як стильове тяжіння, котре на сьогодні класифікуємо за допомогою поняття-узагальнення “мінімалістська тенденція” художнього мислення митця» [120, с. 71–72]. О. Маркова знаходить мінімалістські тенденції у циклі 24 прелюдії та в «Музичних моментах» для оркестру та фортепіано. Також авторка говорить про використання композитором прийому, який можна окреслити як «емансипація консонансу», тобто свідоме використання дисонантного комплексу музики ХХ століття, але в його пом’якшеному варіанті [120, с. 72–73].

Резюмуючи щодо стилю І. Карабиця О. Маркова зазначає, що для його творчості характерна не «сукупна полістилістика доби постмодернізму», а «почуття Єдиного» у стилістичному сплетінні, що «не протистоїть оточенню, а солідаризується з ним» [120, с. 74]. Вона відмічає як відчуття композитором ідеї часу, а також випередження ним на десятиріччя творчих пошуків своїх сучасників. Стилетворення І. Карабиця О. Маркова розглядає з позицій відтворення особливостей української ментальності, яка «заклала в культурний ґрунт вступаючого в свої права третього тисячоліття безмежну довіру до зробленого й осмисленого людством та однозначну спрямованість гармонійного “вуалювання” антитез і силових упроваджень індивідуальної

волі у спільноту ідеальних узгоджень культурних здобутків людей різних часів і ментальних орієнтирів» [120, с. 75].

«Узгодженість в позиціях, що усталилися в сприйнятті як антитези» та «почуття Єдиного» – базові концепти, які виділяє в характеристиці стилю композитора О. Маркова. Це та ж сама серединна течія, яка формує амбівертність музичного стилю композитора, яка найбільш яскраво виразилася в естрадній пісенній творчості, що передавала дух часу.

Важливими для нашого дослідження є міркування В. Задерацького про індивідуальний стиль І. Карабиця, які він виклав у статті «Замітки про стиль і поетику інструментальних творів Івана Карабиця» (2003) [52], що надрукована у вже згадуваній збірці «Vivere memento». Дослідник зазначає, що І. Карабиць належить до того типу митців, художнє мислення яких підпадає під категорію «академізм», який розуміється як «почуття рівноважного засвоєння те, що випливає з глибин історичної традиції мистецтва і водночас посилів інноваційних спалахів, які виникають лежить на поверхні пережитого історичного часу» [52, с. 47]. Академізм є тією селекцією, що обирає з усього розмаїття інновацій лише те, що потрібно для втілення творчого задуму. Для І. Карабиця задум важливіший, ніж технології, і на першому місці є семантика, яка визначає вибір технології [52, с. 47].

В. Задерацький спочатку окреслює стиль за допомогою апофатичного методу. Він зазначає, що творчість І. Карабиця позбавлена крайнощів гостроавангардної стилістики, вона не є і продовженням стилю, культивованого соцреалізмом. Також вона не вкладається в різні неостилі, як от неокласицизм, неоромантизм та інші подібні стильові відгалуження. У І. Карабиця відсутнє й «ренесансне» почуття минулого. Його тлумачення минулого, що визначає зв’язок сучасності з минулим, виражається класицистичною формулою – минуле є дієве сучасне [52, с. 47–48].

І хоча І. Карабиць був знайомий з різними авангардними техніками, але в нього була яскраво виражена авторська позиція, так звана «вірність собі». Стиль композитора – складний синтез різноспрямованих сил формотворення

та різних знаків, які є часто протилежними. «Академізм» музики І. Карабиця є результатом органічності поєднання та синтезу різнорідних елементів. Академізм І. Карабиця «відрізняється від так званої полістилістики відсутністю тенденції до оголення “полі” та прихильністю до ідеї кінцевого “моно”. Його партитури не сигналять про “навмисне привнесення”, про демонстративне сусідство знаків. Тут усе злито у синтезі, пізнаваному лише через аналітичне зусилля. Митець “академічного” спрямування більшою мірою прагне узагальнення, ніж до “прориву в новизну”. Його новизна – у семантичному полі творів, у смислових структурах» [52, с. 48].

Знову ж таки, при характеристиці стилю І. Карабиця підкреслюється синтетичність різностильових елементів, які можна побачити лише через «розчленування» тканими його музики. Саме в цьому синтезі й прихована амбівертність його творів, яка повною мірою розкривається у їх виконавському бутті. Не менш значимим є виділення В. Задерацьким поняття академізму. Воно в цьому випадку використано як і аналог значимості художнього твору, його художній цінності, і як стильове спрямування не в новизну, а в узагальнення. Ми вже торкалися питань зв’язку академічної й естрадної музики для розвитку української естради, ці питання будуть розглянуті нижче. Для нас важливо, що індивідуальний стиль І. Карабиця окреслено в категоріях академізму. Академізм як зразок, як приклад узагальнення характерний не лише для його академічних творів, а й естрадних, де сучасне, швидкоплинне набуває філософських рис.

Для вивчення композиторського стилю І. Карабиця інтерес представляє дисертаційна робота О. Копелюка «Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю» (2018) [91]. На відміну від традиційного вивчення індивідуального стилю композитора, дослідник включає й аспект музичного виконавства. О. Копелюк визначає феноменологію стилю як «спосіб пізнання художнього сенсу твору в контексті творчості митця шляхом персональної інтерпретації творів та формування виконавської концепції як смислопокладання діяльності піаніста-виконавця» [91, с. 4].

Характеризуючи творчість композитора, дослідник зазначає, що універсалізм був життєвим кредо митця, принципом його мислення. В нього не було жанрових пріоритетів, він працював в усіх актуальних жанрах. І. Карабиць є митцем універсального типу і у своїх творах він демонструє філософську картину світу [91, с. 208].

О. Копелюк пропонує вибудовану модель феноменології стилю, яка є системою «функціональних рівнів та зв'язків між ними, що виявляються на ґрунті музичної комунікації (автор-виконавець-слухач):

- феноменологія особистості (авторство, природній генокод, світогляд);

- феноменологія життєтворчості (національна ідентичність, приналежність до композиторської школи, генерації, історичної доби);

- феноменологія авторської концепції твору <…>;

- феноменологія виконавства як інституції (як умови втілення трьох вищих рівнів у загально-суспільну наукову свідомість);

- феноменологія слухацького сприйняття (як наявність підготовленого слухача як ціннісного "експерта" композиторської та виконавської концепції у творі)» [91, с. 210].

Розробляючи поняття виконавської феноменології, дослідник вбачає інтерпретатора співавтором конкретного музичного твору, а виконавська концепція «стає шляхом до розуміння, розкодування та усвідомлення композиторського тексту музикантом-виконавцем» [91, с. 210].

У дослідженні О. Копелюк розробляє питання стилю І. Карабиця в його фортепіанній музиці, зокрема показує його еволюцію. Для нашої роботи значимими є позиції щодо важливості виконавського аспекту в реалізації стильових домінант творчості композитора. На нашу думку, амбівертність естрадних пісень І. Карабиця дає широке поле для їх виконавської інтерпретації, де кожен музикант знаходить та розкодовує смисли, актуальні саме для нього. Тому так різняться інтерпретації естрадних пісенних творів композитора, бо в них закладено і елітарну академічність, і спрямовану на широкого слухача естрадність.

На кінець зупинимося на двох роботах, які містять узагальнення щодо музичного стилю І. Карабиця. У статті О. Берегової «Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті тенденцій розвитку української культури останньої третини ХХ століття» (2015) [10] здійснено першу спробу узагальнення стильових пошуків композитора. Дослідницею було обрано форму послідовного опису відповідно до хронології найбільш знакових творів митця, в яких було відзначено особливості їх стильового рішення. О. Берегова зазначає, що композитор у 1960-х роках, у час актуальності «нової фольклорної хвилі», писав твори, які орієнтувалися на фольклор (вокальні цикли «Три пісні на народні тексти», «Пісні Явдохи Зуїхи», п'єса «Музика» для скрипки соло). У 1970–1980-х роках популярним стає метод полістилістики, і в опері-ораторії-балеті «Київські фрески» та Концерті для оркестру № 3 «Голосіння» цей принцип був яскраво відображений.

З середини 1980-х років в Україні поширюється постмодерністський світогляд, що не міг не вплинути на композиторський стиль. О. Берегова зазначає, що «окремі ідеї постмодернізму виявилися близькими українській ментальності й історико-культурній традиції. Так, українському національному характеру завжди були властиві відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного різнобарв'я, діалогічність у спілкуванні з природним довкіллям і людським оточенням, мрійливість і схильність до гіперболізації». Водночас українському мистецтву були «чужі тенденції деструктивності і повного заперечення, для нього більш характерні пошуки духовної основи нового відродження, естетизм, чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття, зв'язок із вічним, катарсичне переживання» [10, с. 55]. Постмодерні риси є також у творах І. Карабиця того періоду («Концертино» для дев'яти виконавців, «Music from Waterside»).

Після детального стильового аналізу найбільш важливих творів О. Берегова зазначає, що композитор у своїх творчих пошуках йшов у ногу з

часом, іноді випереджаючи його. У виборі стильових пріоритетів І. Карабиць завжди виявляв універсальність творчого мислення, він «не обмежувався якимось одним стилем чи напрямом, кожним своїм твором відкриває нові стильові орієнтири, нові грані духовного світу митця і його епохи. Водночас, І. Карабиць глибоко проник у дух і стильові особливості музики попередніх епох, творчо переосмислив і втілив у своїй творчості необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, неофольклорні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своїй сукупності стали ознакою постмодерного світогляду» [10, с. 58].

Зазначимо, що дослідниця особливо наголошує на постмодерних рисах у стилетворенні І. Карабиця, особливо в його різних варіаціях «нео-», безумовно, інтерпретуючи постмодернізм в його українському варіанті. Для нашого дослідження продуктивними є положення про значимість для композитора духу часу, який він намагався відтворити (зазначимо, що цю рису відзначають усі без винятку науковці, що досліджуються творчість І. Карабиця). Також цінним є інтерпретація музики композитора в категорії постмодернізму, оскільки останній виявляється не лише в стильовому синтезі його академічних творів, а й зверненні до джазової та естрадної музики, яку він збагатив засобами академічної.

Серед досліджень, присвячених стилю І. Карабиця, безумовно, виділяються праці Л. Кияновської. Питання стилю музики композитора вона висвітлює в статті «Стиль Івана Карабиця» (2015) [80] та монографії «Сад пісень Івана Карабиця» (2017) [79]. Ми висвітлимо основні позиції дослідниці, викладені в її монографії.

Л. Кияновська наводить лист композитора до Вірко Балея, в якому він дає характеристику свого стилю: «Моїй музиці, я гадаю, притаманне прагнення до синтезу різних музичних джерел. Я переконаний –це може давати несподівані вирішення багатьох художніх завдань. І це не є еклектика, а спосіб мислення. <…> Ми усі стомлені “бігом” і тому не спішимо проститися з тим, що було … А було дуже багато такого, без чого нам не

вижити у новому часі. Може, тому усе більше хочеться писати щиріше, зрозуміло багатьом, водночас лишаючись собою…» [79, с. 238–239].

Дослідниця зазначає, що риси характеру І. Карабиця, такі як самоорганізація, стриманість, вразливість, відданість, почуття гумору, глибока віра та інші, трансформувалися в його стилі як безпосередньо, так і опосередковано [79, с. 247]. Вельми цінним для нашої роботи є зауваження Л. Кияновської, що композитор чітко уявляв кінцевий результат твору і можливий вплив на публіку [79, с. 243], хоча воно стосувалося творів академічного спрямування.

Серед сучасних стилів Л. Кияновська говорить про постмодернізм та необароко. Стосовно першого, вона відзначає те, що І. Карабиця приваблювала сучасна мова мистецтва, яка дозволяла вступати у діалог з інтонаційною картиною світу минулих сторічь. Ці можливості він використовує не гротескно або епатажно, а по-новому осмислюючи роль музики в житті народу та привертаючи увагу до української музики в світовому музичному просторі [79, с. 236–237]. Щодо барокових стильових алюзій, то вони виявляються у схильності до певних жанрів (хоровий концерт, прелюдія і токата), тяжіння до поліфонічного викладу, емоційний стрій музики, який пояснюється бароковою теорією афектів. Однак, попри наявні алюзії до музики бароко, Л. Кияновська вважає, що його стиль не варто визначати в категоріях неокласики, бо стильові витоки музики І. Карабиця є значно ширшими [79, с. 248–251].

Наприкінці своїх рефлексій щодо індивідуального стилю митця Л. Кияновська зазначає, що важко знайти чітку та однозначну стильову платформу музики І. Карабиця, а тому пропонує визначити провідні лінії, які є наскрізними в його творчості.

Першою лінією виступає історизм, який є провідним напрямом в музиці І. Карабиця. Дослідниця зазначає, що «стилістично цей смисловий вектор спрямований на пошук рівноваги, стрункості, зваженості всіх елементів музично-виразової системи, тобто на ті властивості, які постійно

акцентуються як опорні в його індивідуальному мисленні», тобто ті, які В. Задерацький визначив як академізм [79, с. 253]. Академізм у цьому значенні стає тим інструментом, де актуалізуються культурні традиції сучасності [79, с. 254].

Другою константою творчості митця, що набула стильових рис, стала інтеграція в світовий культурний простір. Після падіння залізної завіси перед українськими митцями, у тому числі й І. Карабицем на гідному рівні презентувати українську музику у світі, по-друге, органічно засвоїти актуальні естетичні тенденції світової музики, причому не на рівні копіювання, а творчого переосмислення, що передбачає поєднання з національними традиціями. Л. Кияновська зазначає, що для композитора цей процес був дуже природним, що засвідчили твори, які вже давно стали надбанням української культури [79, с. 254–255].

Третім стильовим знаком музики І. Карабиця є етична складова. Як слушно зазначає Л. Кияновська, моральна позиція та життєві ідеали мали значний вплив на творчість композитора, і «саме ця етична домінанта насамперед відвернула його від захоплення постмодерном, скерувала в бік визначених культурних традицій – національних і світових, а також тематичних пріоритетів та почасти самої манери композиторського письма» [79, с. 256].

Якщо стисло виразити особливості творчого кредо митця, то Л. Кияновська його визначає як «утвердження краси через синтез національної традиції та історично сформованих загальноєвропейських принципів музичного мислення» [79, с. 256].

Таким чином, у своїх рефлексіях щодо стилю І. Карабиця Л. Кияновська спирається передусім на аналіз його академічної музики. Тим не менше, усі смислові константи, що формують стиль митця, можна знайти, на нашу думку, і в його естрадних піснях, які не обмежуються любовною тематикою, а торкаються важливих проблем буття людини, хоча й

розкриваються у більш демократичний спосіб, оскільки створені для широкого слухацького загалу.

У підсумку зазначимо основні позиції, які є значимими для дослідження естрадних пісень І. Карабиця.

1) В українській музикознавчій науці вокальна лірика І. Карабиця розглядається передусім на прикладі академічних творів (монографії Г. Єрмакової та Л. Кияновської, дисертації О. Галузевської та О. Гуркової); естрадна пісенність як напрям творчої діяльності митця розпочинає осмислюватися в монографії Л. Кияновської.

2) Для загальної характеристики музичного стилю композитора музикознавці обирають масштабі вокально-інструментальні й інструментальні композиції та камерно-інструментальну музику, у розвідках значно менше представлена камерно-вокальна музика і зовсім відсутні естрадні пісні І. Карабиця.

3) Композиторський стиль І. Карабиця можна розглядати в контексті постмодерного мислення, якщо базуватися на виявах постмодерну, характерних для української культури, де відсутня його деструктивна складова, а постмодерні плюралістичність та діалогічність скеровані на духовно-екзистенційні виміри людського буття у їх естетичному вираженні. Стилетворчими для І. Карабиця є такі категорії як історизм, спрямованість на світовий культурний простір, етичне начало (за Л. Кияновською). Не менш значимим для розуміння стилю композитора є поняття академізму (В. Задерацький). Серед стильових компонентів музики І. Карабиця більшість дослідників виділяють естрадно-джазові елементи, проте вони не визначаються як базові або принаймні як значимі у стилетворенні композитора.

4) Індивідуальний стиль композитора більшість науковців визначає як такий, що відзначений плюралістичністю стильових компонентів і одночасно цілісністю в їх єдності. Вибір стильових елементів у кожному творів є індивідуальний і залежить від задуму творів та його потенційної аудиторії. У

тих випадках, коли композитор звертається до широкої публіки, він оперує лексемами сучасної музики, але не академічно-авангардної, а популярної. При зверненні до естрадної музики І. Карабиць не відмовляється від надбань академічної музичної традиції. Саме тому естрадні пісні композитора поєднують різні культурні коди, які формують різнонаправленість його музики (до масового слухача і одночасно до елітарного поціновувача), яку ми визначили як амбівертність. Амбівертність є варіантом постмодерного синтезу, які лежить в площині поєднання академічної та неакадемічної музичних традицій. Амбівертність, яка формує стиль естрадних пісень композитора, не є характерною для усієї творчості І. Карабиця, однак є центральною категорією для розуміння його пісенного доробку, який є значимим для розвитку української естради і усієї української культури загалом.

1.2. Пісенний жанр як предмет наукових студій

Розгляд пісенного жанру у творчості І. Карабиця неможливий без теоретичного осмислення жанру пісні, її значення в культурі і особливо для розвитку естрадної музики. Тому наступним кроком наших міркувань стає пісня як музичний жанр та її трансформаційні процеси в культурі XX – початку XXI століття.

Дефініція «пісня» в різних галузях знань має свою специфіку. Так, філологи-літературознавці вичленовують з пісенного твору текст, і саме текстова складова пісенного твору стає предметом філологічного налізу. Для музикантів пісня передусім є музичним твором, де музичний компонент є центральним. Культурологи розглядають пісенні твори в соціокультурному контексті, для них пісня є текстово-музичним твором, але у своїх роботах вони акцентують увагу не на самому творі, а на його соціокультурних функціях. Оскільки наша робота є музикознавчою, то нас цікавить передусім музична складова пісенних творів. Однак враховуючи те, що розвиток пісенного жанру є невідривний від історичного та соціокультурного

контексту, особливо якщо йдеться про масові жанри, розвиток яких контролювала тоталітарна влада СРСР, ми не можемо обійти питання побутування пісенних творів в соціумі.

Пісня є найдавнішим музичним жанром, а тому її будова є надзвичайно проста. Основною формою пісні є куплетна, а музичний розвиток передбачає простий повтор музики кожного куплету (текстова схема – ABCDEFG…, музична схема – AAAAAAA…). Остинатність музики, що виникає при незмінному повторенні того ж самого музичного матеріалу, урізноманітнюється текстом твору, а також виконавцем, який при оповіді в залежності від змісту тексту може вносити емоційні відтінки. Окрім простої куплетної форми є й форма куплетна з приспівом, де у куплетах текст змінюється, у приспіві залишається незмінним (текстова схема – ABCBDBEBFBGB…, музична схема – ABABABABABAB…).

Найдавніші пісні представлені фольклорною музичною традицією. Вони є найпростішими за музичною формою. У процесі історичного розвитку пісенний жанр модифікувався, а тому сьогодні ми можемо говорити про церковні пісні, міські побутові пісні, пісенні твори академічного типу (пісні Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа та ін.), естрадні пісні тощо. Найбільш модифікованим варіантом пісні є її академізований варіант, де базова строфічна форма доповнюється музичним супроводом, іноді незмінним. Але часто при незмінності мелодії, а тому куплетної форми твору, музичний розвиток відбувається за рахунок варіативності в партії супроводу. Саме розвиненість інструментального супроводу зближує пісню з солоспівом, для якого характерна відмова від куплетної форми і більш гнучка взаємодія тексту й музики.

Пісня у її жанрово-тематичному розмаїтті (народна, духовна, міська побутова, бардівська та ін.) є постійним предметом дослідження науковців різних сфер. В цих роботах, як правило, пісенний жанр вивчається під кутом зору його генетичного, жанрово-тематичного спрямування. Не так часто трапляються праці, присвячені жанру пісні як такому, в яких, так би мовити,

йшлося про теоретичні питання пісенного жанру. На перший погляд, пісня як музичний жанр найбільш простий за формою, не потребує теоретичного осмислення. Однак тематичне розмаїття, функціонування у трьох музичних сферах – фольклорній, академічній, неакадемічній – передбачає розробку теоретичних питань пісенного жанру.

Серед українських дослідників теоретичні питання пісенного жанру розробляла Т. Рябуха у статті «Пісня як жанрово-стильовий феномен» (2015) [157]. Потім ця проблематика у проєкції на естрадну музику в розширеному вигляді була розкрита в її дисертації «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» (2017) [156]. Ми звернемося до напрацювань дослідниці, що викладені в її дисертаційній роботі, виділивши як продуктивні моменти, так і суперечливі.

Говорячи про ґенезу пісенного жанру, вона цілком слушно зазначає, що пісня спочатку була синкретичним явищем, і тому була пов’язана не лише зі співом як таким, а й танцем та інструментальною грою. Пісня була частиною ритуалу, як релігійного, так і побутового [156, с. 10].

Однак пісня є передусім вокальним жанром, і вона тісно пов’язана з вокальним інтонуванням, що є похідним від мовленнєвої інтонації. Спів як репрезентація голосу виступає як комунікативна функція «портретування» виконавця [156, с. 9–10]. Тож, «пісня як музичний жанр народжується в сукупності інтонаційно-мовних витоків, серед яких як власне музичні, так і не музичні. Вокальне інтонування – результат тривалих історичних процесів пошуку саме співочої інтонації, яка визначається терміном “спів”, але не зводиться до пісні як жанру, заснованому на цьому “співі”» [156, с. 12].

Т. Рябуха, спираючись на роботи Б. Асаф’єва [4] та Є. Назайкінського [139; 140], виділяє у вокальному мистецтві та пісенному жанрі три типи мовного інтонування – декламаційність, речитативність та оповідність [156, с. 13]. Вона зазначає, що в піснях завжди присутні декламаційне та речитативне начала, вони пов’язані з інтонуванням тексту, однак за своїм значенням декламаційність і речитативність є протилежними. Композитори,

які пишуть пісні, враховують ці особливості: в куплетах йде опора на речитативний тип, тоді як у приспіві мелодика є декламаційною [156, с. 14].

Тут варто зупинитися, бо це положення не є універсальним для пісенного жанру хоча б тому, що більшість пісень взагалі не має приспіву. Однак це спостереження варте уваги в контексті розгляду естрадної пісні (чому, власне, і присвячена робота Т. Рябухи). Якщо буквально розуміти позицію дослідниці, то пісня виглядає скоріше як реп-композиція, де заспівом є речитація репера, а приспів, що має функцію музичного узагальнення, зазвичай є більш мелодизованим і близьким до декламаційної наспівності. Якщо ширше розуміти співвідношення речитативності та декламаційності у пісенному жанрі, то наближення до речитативності у куплетах і декламаційність у приспіві є ознакою шлягерності, яка характерна, знов таки, для естрадної пісні. Проте ми повністю погоджуємося з тим, що і речитативність, і декламаційність є тими компонентами мовного інтонування, які є в пісенному жанрі.

Третій компонент є скоріше не типом мовного інтонування, а однією з ознак жанрової специфіки пісні. Пісня як оповідь передбачає наявність пісенного тексту, який розповідає про щось або про когось [156, с. 14]. Зазначимо, що більш коректним було б третім музичним компонентом пісенного жанру зазначити не оповідність, а кантиленність, яка згадана пізніше та протиставлена декламаційності [156, с. 16]. На нашу думку, саме речитативність, декламаційність та кантиленність (буквально – пісенність) є трьома формами реалізації мовного інтонування, у тому числі й пісенному жанрі, з поправкою на те, що кантиленність є власне музичною категорією і найбільш віддалена від мовної інтонації. Втім, дослідниця пізніше виводить саме кантиленність як константу ознаку пісенного жанру.

На завершення Т. Рябуха подає свою типологію пісенного жанру, в якому виділяє низку константних ознак. Ми повністю їх перерахуємо, оскільки варто прокоментувати хоча б деякі з них. Отже, Т. Рябуха визначає такі константні ознаки пісенного жанру: «- акцент на кантиленності як

головному для пісні жанрово-стилістичному початку; - пріоритет мелодійного початку над метризованою ритмікою, що не виключає широкої сфери побутування танцювальних пісень; - приналежність до певного національно-специфічного стилю співу – слов'янському в широкому розумінні; - помітність і узагальненість мелодико-кантиленних і ритмо-формульних інтонацій, що становлять лексичний фонд пісень у будь-якому їх різновиді – від ліричних до ритмізованних естрадно-масових; - виділення фігури співака-соліста, який у пісні репрезентує самого себе, ресурси свого голосу, не підлаштовуючись спеціально під образи, наприклад, тих же оперних персонажів; особливий тип музичної структури, яка визначається як куплетно-строфічна форма» [156, с. 17].

Якщо строфічна форма, кантиленність, що не виключає танцювальності, не викликають питань, то інші позиції, знов таки, не є універсальними. Фігура співака-соліста, по-перше, повністю виключає такий вид пісень як хорові, а, по-друге, прямо вказує на естрадного виконавця, оскільки лише естрадний артист при виконанні пісні репрезентує самого себе. Дуже неконкретною є позиція щодо інтонацій, які формують лексичний фонд пісень, бо інтонації не є жанровою ознакою. Зовсім не можна погодитися з тим, що пісня приналежить до слов'янського стилю співу. Тут Т. Рябуха підпадає під вплив авторитету російського вченого Є. Назайкінського, на якого вона посилається, погоджуючись з його вельми суперечливою тезою, що пісня є слов'янським варіантом жанру, на відміну від французького chanson і німецької Lied, де на першому плані стоїть танцювальне начало [156, с. 16–17].

Теоретичні положення Т. Рябухи щодо пісенного жанру не є універсальними, однак цілком лягають в канву її дослідження, присвяченого естрадній пісні. Продовженням її міркувань є окреслення специфіки естрадної пісні.

У цій частині роботи дослідниця підіймає багато різних питань, у тому числі питання шлягеру. Оскільки категорія шлягеру буде детально розкрита в

наступній частині роботи, де йому спеціально буде приділено увагу, ми зупинися на більш загальних аспектах специфіки естрадної пісні, які Т. Рябуха наводить у підсумках. Дослідниця зазначає, що естрадну пісню необхідно розглядати в контексті музики «третього пласта» (за В. Конен), який знаходиться між фольклором та професійною академічною музикою, а також враховуючи її специфіку пісенного жанру, що вийшов з синкретичної «пісні-танцю» і представлений великою кількістю різновидів [156, с. 27].

Наведемо повністю й ознаки естрадної пісні, які визначає Т. Рябуха. «Естрадна пісня, яка сформувалася в своїх основних рисах у музиці Новітнього часу (90-ті роки XIX століття, усе XX століття і початок XXI століття) конституюється такими специфічними ознаками: 1) вбудованістю у систему комерційної маскультури (шоу-бізнес); 2) професійним обладнанням в галузі музики і тексту (всі естрадні пісні створюються за законами професійного ремесла); 3) шлягерною стандартизованої природою, де можливі індивідуальні творчі знахідки, але, як правило, лише в області виконавської подачі музично-текстового матеріалу; 4) сценічною репрезентативністю, зростання ролі якої спостерігається в міру вдосконалення сфери масових комунікацій (спочатку це було зосереджено в камерно-концертному “живому” показі, а в результаті переросло в явище “пісенного театру”, а також таких його варіантів, як відеоальбом, відеокліп)» [156, с. 27].

Прокоментуємо підсумки роботи Т. Рябухи стосовно специфіки естрадно-пісенного жанру. Перша і остання позиції не є специфічними для пісенного жанру і характерні для естрадної музики в цілому. До того ж з першою позицією можна посперечатися, оскільки далеко не вся естрада є комерційною, згадаймо хоча б радянську естраду, де на першому місці була ідеологічна, а не комерційна складова. Друга позиція в цілому відповідає специфіці естрадної пісні. Щодо третьої, то не можна прирівнювати поняття «естрадна пісня» і «шлягер», бо не кожна естрадна пісні є шлягером, а шлягер не завжди є естрадною піснею (про що говорить в тексті й сама

дослідниця), також сьогодні не варто підкреслювати оціночний момент при описі шлягеру.

Моменти, які є суперечливими у роботі Т. Рябухи, вказують передусім на складність теоретичної розробки поняття такого, здавалося б, простого жанру як пісня. Також непростим є питання естрадної музики і естрадної пісні зокрема, особливо враховуючи той момент, що й досі естраду ототожнюють з шоу-бізнесом. Тому ми хочемо запропонувати свої ***ознаки естрадної пісні***, враховуючи тему нашого дослідження – пісенні твори І. Карабиця.

Першою ознакою естрадної пісні є пріоритетність куплетної форми з приспівом форми, враховуючи особливу комунікативність естрадного мистецтва – взаємодію естрадного виконавця з публікою. Приспів є тим самим елементом, який допомагає комунікації співака із залом. Проте нерідкими є й пісні, де використано куплетну форму без приспіву; в естрадному мистецтві цей тип пісенної форми характерний для оповідних жанрів (балада) і більш актуальний для артистів, що віддають пріоритет камерним жанрам (наприклад, бардівська пісня).

Другою ознакою естрадно-пісенного жанру є текстово-музична цільність з позицій її спрямованості на слухача. Тут естрадна пісня є близькою до масової, що культивувалася в СРСР. З іншого боку, тут є й певна спорідненість естрадної пісні зі шлягером, хоча ми наголошуємо, що шлягерність не є базовою ознакою естрадної пісні, хоча в умовах шоу-бізнесу ці два поняття стали майже синонімами. Професіоналізм автора тексту й музики є необхідним, хоча наявність професійної освіти не є обов’язковим саме для естрадно-пісенного жанру.

Третьою ознакою є виконавський аспект, а саме особистість виконавця, який стає «обличчям пісні». В сучасних умовах сценічний та іміджевий образ співака формується продюсером, постановниками музичного номеру або кліпу, звукорежисером та аранжувальником пісні. Проте сучасні форми репрезентації естрадної пісні не повинні відволікати від тієї важливої

специфіки пісенної естради, як персоналізованість, індивідуалізованість творчого почерку її виконавців. Якщо говорити про класичну естраду, то саме її представники були тими інтерпретаторами пісенних творів, які не лише внесли в пісенний твір свою індивідуальність, а й доповнили тими деталями, які її автори не передбачали, але які стали невід'ємною частиною художнього образу пісенного твору.

В контексті розгляду естрадно-пісенної творчості І. Карабиця таке розуміння естрадної пісні дозволяє максимально повно розкрити її специфіку. У своїх піснях І. Карабиць використовував куплетну форму, найчастіше з приспівом, вона для нього була базовою. Відхилення від куплетності є одним з принципів академізації естради в її наближенні до академічного типу мислення.

Найкращі естрадні пісні І. Карабиця вражають своєю цілісністю у поєднанні тексту й музики, врахуванням естрадної специфіки у її спрямованості на слухача, професіоналізмом у художньому втіленні, використанням в деяких піснях елементів шлягерності.

Виконавський аспект для естрадних пісень І. Карабиця є важливим, оскільки амбіверність його естрадно-пісенних творів, закладена в авторському тексті, максимально повно розкривається в їх сценічній реалізації.

Даючи своє розуміння естрадної пісні, ми у першу чергу сконцентрували увагу на її музичному, частково музично-сценічному аспекті. Меншою мірою був задіяний її соціокультурний компонент. Тому зараз необхідно розглянути пісенний жанр як соціокультурний феномен. Для цього звернемося до робіт російського культуролога Ю. Дружкіна, який присвятив низку своїх праць пісенному жанру [43; 45]. У своїй книзі «Пісня як соціокультурна дія» (2013) [44] дослідник найповніше виклав напрацювання, присвячені жанру пісні. В контексті нашої роботи положення цього науковця є надзвичайно цінними, оскільки стосуються теорії пісенного жанру, а тому ми присвятимо їй кілька сторінок нашої роботи.

Відразу висловимо дві зауваги. Оскільки праця Ю. Дружкіна є теоретичною, то при викладенні іноді будуть розглянуті питання, які, на перший погляд, прямо не стосуються теми нашої роботи. Однак вони мають значення для розуміння пісенного жанру як культурно-мистецького явища, яке репрезентовано й естрадно-пісенним доробком І. Карабиця. Другий аспект, який ми відразу ж оговоримо, стосується того, що деякі положення більш притаманні пострадянському російському культурному простору і не завжди відповідають українським реаліям. Тому не усі теоретичні висновки Ю. Дружкіна можна безпосередньо спроєктувати на український культурний простір. Тим не менше, якщо це стосується суто теоретичних питань, то ми не будемо оминати ці положення, але відповідним чином їх прокоментуємо.

Ю. Дружкін пропонує розглядати пісенний жанр не сам по собі, як річ, а як соціокультурну дію, зміщуючи акцент з пісні-тексту на пісню-дію. Завдяки такому підходу збільшується значення її системного оточення, тобто пісенний твір можна розглядати не як ізольований об’єкт, а у його поєднанні з іншими компонентами соціокультурного цілого. Саме цей контекст унаочнює той факт, що простота пісні є ілюзорною. Ю. Дружкін зазначає, що «пісня – маленький, але дуже чутливий культурний організм, що має здатність гнучко пристосовуватися до всіх особливостей свого середовища, до всіх контекстів свого існування: культурних, соціальних, економічних, технологічних. Пісня – доволі простий організм, але який живе у складному світі і гранично відкритий для цього світу. Складність відносин пісні з різними сторонами світу, у якому вона живе і з яким взаємодіє, стає її власною складністю» [44, с. 6]. Саме тому є таким складним жанр пісні – розгляд її окремих компонентів обов’язково виводить на той чи інший контекст, і ці контексті зв’язки є надзвичайно цікавими, іноді несподіваними, але завжди знаковими.

У дослідженні Ю. Дружкін виокремлює типи дій, пов’язані з піснею. Бардівська пісня – це передусім поетична дія. Для пісні, що створюється відповідно до канонів академічної музичної традиції, важливою є

композиторська та виконавська дія. Сьогодні збільшується роль дії аранжувальника та звукорежисера. В останні роки акценти зміщуються у бік продюсерської дії, де продюсер керує поетом, композитором, аранжувальником. Якщо враховувати слухацьку аудиторію, то треба говорити і про слухацьку дію [44, с. 14]. Але ці дії вкладаються у відому тріаду «композитор – виконавець – слухач», а соціокультурний контекст потребує розширення горизонтів. Ю. Дружкін пропонує три взаємопов'язаних контексти або плани. Наводимо їх характеристику: «Перший – план культури – пов'язаний з текстами культури, що несуть у собі певний культурний зміст – цінності, норми, картини світу. Другий – план соціуму – включає процеси групоутворення, системи ролей, способи соціальної поведінки і взаємодії, відносини між групами тощо. Третій – план особистості – визначається різного роду типами особистості (особистісної організації) і різними психічними процесами та станами, що переживаються» [44, с. 14–15]. Кожен з трьох планів має розгалужену систему характеристик. Ю. Дружкін долучає й четвертий план – матеріальний, який також впливає на зміну культурного смислу мистецького артефакту [44, с. 21]. Виділення цих планів формує методологічне підґрунтя дослідження пісні як соціокультурного феномену та виявлення її культурних контекстів.

Дослідник зазначає, що пісня є дуже архаїчним жанром, але вона парадоксальним чином поєднує архаїку із сучасністю. Вона є жанром, що живе одночасно у двох культурних часах – прадавньому і сучасному. Пісня лише умовно є частиною сучасної культури, вона є явищем архаїчним за природою, а тому цілком природньо її вважати посланцем з минулого. Для пісні характерне «перебування в архаїці з її круговим часом, з вічним поверненням до непорушних основ. Її швидкий рух є її мобільністю, гнучким пристосуванням до всіх віянь часу – лінійного часу». Вона поєднує ці типи часу і ці два світи, забезпечуючи органічність співіснування архаїчного та сучасного [44, с. 33–34]. У кожному випадку це поєднання є різним і відбувається в інший спосіб.

Ю. Дружкін говорить про важливість магічної свідомості в архаїці, а тому зазначає, що магічність, ритуальність також зберігається в пісенному жанрі. Він резюмує: «які б історичні пригоди не відбувалися з піснею, в який би одяг не вбирав її історичний час, у ній продовжує битися стародавній архаїчний пульс і обертатися вічне колесо доісторичного кругового часу. А значить, – давня культура з її міфологією, ритуальністю та магізмом продовжує жити та діяти, ховаючись за строкатим камуфляжем сучасних культурних практик» [44, с. 50].

Зазначимо, що цю архаїчність сучасний слухач не усвідомлює, вона діє передусім на підсвідомість. Творці пісень це відчувають, хоча б на інтуїтивному рівні. Проєктуючи це положення на пісенну творчість І. Карабиця, зазначимо, що відтворення в його музиці архетипів у нього відбувалося не лише через звертання до фольклору (української народної пісні), а через пісенний жанр як такий. Композитор відчував потенціал пісенного жанру, його специфіку, а саме балансування між прадавнім та сучасним. Тому звертання до естрадної пісні варто сприймати як цілком логічним в його творчості, де історизм мислення виявляється, в тому числі, й у зверненні до жанру, що живе між двома часами.

Наступним логічним кроком міркувань Ю. Дружкіна щодо пісенного жанру є виділення його трьох базових функціональних компонент, які він визначає як художність, розважальність, утилітарність. Усі три вони є цілком самостійними, однак існують та виявляються у складних і різноманітних зв’язках [44, с. 41]. Утилітарність заради скорочення викладу ми окремо характеризувати не будемо, зупинимося на двох інших, а саме на розважальності та художності в проєкції на одну з базових ознак пісенного жанру – простоту.

Ю. Дружкін зазначає відмінність між простотою розважальності та простотою художності. Щодо формальних ознак простоти у пісенному жанрі, то вона досягається завдяки структурній ясності, очевидності композиційних елементів (мелодика, ритміка, композиційна схема). Однак якщо говорити

про простоту розважальну, що слугує досягненню суб'єктивної легкості й звільненню без зусиль, то вона створюється за рахунок стандартності, шаблонності, трафаретності як елементів, так і всього цілого. Ю. Дружкін цілком слушно зауважує, що «надмірна простота означає, крім іншого, надмірну інформаційну надмірність. Така надмірність тягне за собою реакцію гальмування, що суб'єктивно переживається, як нудьга. … Тому зовнішня простота врівноважується зовнішньою ж різноманітністю, несподіванкою зміни яскравих і контрастних вражень, сильних переживань. … Отже, зовнішня простота врівноважується зовнішнім розмаїттям, яскравістю, помітністю, контрастністю. Стандартність елементів – свобода комбінаторики. Все це є своєрідним сурогатом складності» [44, с. 45–46].

Якщо говорити про простоту пісенного жанру в категоріях мистецтва, то вона, на думку Ю. Дружкіна, є зовсім іншою. Вона не лежить на поверхні, вона потребує праці душі, творчої, але праці. Найважливіше у творі є прихованим, і до смислів, що ховаються у ньому, треба дійти. У пісні як художньому творі простота і складність є двома сторонами єдиного цілого, «вони доповнюють та продовжують один одного. У цьому художній твір подібно до Космосу, взагалі до Природи, пізнання якої можливе лише настільки й у тому сенсі, що потік явищ (складність) можна певною мірою звести до законів (до простоти)» [44, с. 47]. В пісні як художньому творі простота не є тотожною легкості, оскільки вона здобувається завдяки творчим зусиллям. І тому у сприйнятті «художній текст, у тому числі й художня пісня, є творчим завданням, вирішення якого вимагає синтезу здібностей душі і дарує творчу радість. Результатом стає цілісний спосіб світосприйняття та світовідношення, незалежно від масштабів самого твору» [44, с. 48].

На нашу думку, ці положення Ю. Дружкіна, які, на перший погляд, є очевидними, часто забуваються дослідниками пісенного жанру й естрадної пісні зокрема. Особливо яскраво це проявляється при характеристиці шлягеру. Своє визначення шлягеру та підходи в його визначенні ми дамо

трохи пізніше, наразі ж зазначимо, що саме нерозрізнення двох понять – розважальної (її скоріше варто окреслити як комерційну) та художньої пісні, призводить до дисбалансу в розумінні шлягеру як особливого роду пісенного твору, його трактування як атрибуту лише комерційної музики. Якщо говорити про пісенну творчість І. Карабиця, то його естрадні пісні є високохудожніми творами. Для митця було чужим поняття «комерційна музика», яку треба розглядати як товар, причому товар, що треба якнайшвидше продати, бо його цінність з часом знижується. Естрадні пісні І. Карабиця є високохудожніми творами, які й сьогодні користуються популярністю, оскільки приховуються в собі багато смислів.

Доволі похмуро виглядають ті сторінки роботи Ю. Дружкіна, що описують пісні, що входять в хіт-парад 2010 року (нагадаємо, що йдеться саме про російський хіт-парад), який, на думку дослідника, показує такі тенденції. Першою з них є відсутність справжньої радості, а панівними настоями є холод та смуток, останні подаються як вишуканий занепад. По-друге, тексти є надто багатослівними, часто з елементами репу, ніби виконавець прагне вимовити якнайбільшу кількість слів за одиницю часу. По-третє, реальність, змальована піснями, апелює до минулого, а не майбутнього. Сучасне є миттю, яка після енергетичного вибуху перетворюється в ніщо. І, нарешті, люди та їх відношення є чистою абстракцією, а головним персонажем пісні є порожнеча, яка, врешті решт, має бути чимось наповнена [44, с. 61].

Аналізуючи пісенний жанр, Ю. Дружкін розглядає його в категоріях інтонації, що пронизує культурний ландшафт та насичує його різними смислами. Інтонація є смисловим змістом музичного твору і виявляється у формі енергетичного імпульсу, тобто смисл та енергія є двома її складовими. Інтонація, «що позбавлена енергії, не може виконувати свою специфічну роботу, роботу з людиною та в людині, роботу з культурою та в культурі» [44, с. 69]. У ХХ столітті відбувається трансформація в музиці, у тому числі й пісенному жанрі, коли енергія, яка породжується інтонацією, починає

видобуватися у промислових масштабах, а тому відділятися від смислу. Це особливо стало відчутно, коли доба джазу змінилося добою рока. Цінність додаткового життєвого тонусу, яка базувалася на джазовій енергетиці, поступається цінності потужного екстатичного вибуху, притаманного рок-музиці. Потужна енергетика рока базується на поєднанні здобутків індустріальної доби та заглиблення в архаїку. Рок-музика стала засобом видобутку нової інтонаційної енергії, яка пізніше стала успішно використовуватися в розважальній індустрії, втрачаючи свою самодостатність. Цю енергетичну втрату ми бачимо в сучасній пісні, в який посилилася візуальна складова. Візуальний ряд стає її новою енергією, і «візуальна складова пісні ніби прагне витіснити аудіальну, взявши на себе її роль. Їй нецікаво залишатися упаковкою пісні. Вона хоче стати серцем пісні, стати новою інтонацією, не чутною, а видимою» [44, с. 70–71]. Візуалізація призводить до того, що кліп стає основною формою існування пісні. В останні роки формується таке поняття як кліповий потік. Кліп як мала форма є надзвичайної ємною те енергетично насиченою, однак в кліповому потоці енергія розподіляється, оскільки збільшується обсяг інформації. Кліпи в потоці створюють циклічну форму, яка характеризується безкінечністю, сенс якої є рухання по колу, а глядач знаходиться в кліповій реальності, в якій можна довго перебувати [44, с. 88–89].

Надзвичайно значимими для нашої роботи є міркування Ю. Дружкіна стосовно сучасних форм буття пісні. Він виділяє 1) натуральну форму буття, 2) форму буття на телебаченні та 3) в Інтернеті. Нас передусім цікавить натуральна форма буття, де пісня є способом безпосередньої комунікації людей, без залучення засобів накопичення інформації, яка перериває їх безпосередній контакт. Натуральні форми буття пісні, за Ю. Дружкіним, можна поділити на два типи. Перший тип передбачає відсутність розподілу на виконавців й слухачів, фахівців і нефахівців, пріоритетність діалогу над монологом, спонтанність, імпровізаційність, природність, створюючи горизонтальну логіку взаємодії між учасниками комунікативного акту.

Другий тип є протилежним, де чітко окреслені виконавці й слухачі, принципова нерівність учасників дії, наявність професіоналізму, перевага монологічності над діалогічністю, а тому пріоритетність вертикальних зв'язків і тяжіння до уніфікації [44, с. 93–94]. Пісня в телепросторі, за спостереженнями Ю. Дружкіна, є продовженням другої натуральної форми буття пісні, Інтернет – першої [44, с. 96–98]. Підсумовуючи свої міркування, дослідник резюмує: «Натуральна форма – адекватний канал передачі культурного ціннісно-нормативного змісту. Ні телебачення, ні Інтернет не можуть їх замінити щодо цього. Телебачення має тенденцію все "індульгувати" і навіть як сакралізувати. <...> Інтернет, навпаки, все профанує та робить гранично доступним. <...> Натуральна форма дозволяє дотягнутися до найвищих цінностей культури, дозволяє, в принципі, будь-кому. <...> Простір Інтернету і телебачення є сьогодні домінуючим простором культурного життя, і шлях до живої пісні доведеться прокладати значною мірою саме через них» [44, с. 100].

Висновки, яких доходить Ю. Дружкін, є методологічно цінними для розуміння категорії шлягеру, одному з важливих для нашої роботи. Особливо виділяємо поняття «натуральна форма», яка розрізняє природне і штучне з позиції комунікативності (у шлягері це розмежування, на нашу думку, полягає в інший площині, а саме композиторській).

Ю. Дружкін продовжує міркування на тему кліпової реальності, детально характеризуючи таке явище, яке він окреслив як телепісню. Оскільки предмет нашого дослідження прямо не дотичний до явища телепісні, ми лише подамо деякі міркування Ю. Дружкіна, які мають методологічне значення для дисертації.

Телепісня є атрибутом сучасної реальності, проте основною одиницею телевізійної реальності є не окремий пісенний твір, а потік пісень [44, с. 102]. Цей пісенний потік створює окрему реальність – телевізійну, де реальне буття пісні замінюється її телевізійною імітацією, де «"за склом" телеекрана розгортається "іграшкове" культурне життя, не справжнє, проте більш

яскраве, насичене і, що істотно, воно йде в іншому, прискореному ритмі». Таким чином відбувається «ціннісна підміна: імітація виявляється чимось більш цікавим, престижним і, отже, ціннішим, ніж оригінал» [44, с. 122–123]. Телепісня є продуктом індустріального виробництва, де вона стає товаром, завданням якого є формування масової людини [44, с. 126]. Якщо розуміти пісню як товар, то велике значення для неї має упаковка, яка у телепісні є не лише тим, що оточує пісню, вона є активною сутністю і «проникає в тіло пісні, все більше заповнюючи, а потім і заміняючи його собою. <...> вона стає чи не головним елементом цілого» [44, с. 133].

В контексті розгляду пісенного доробку І. Карабиця виникають міркування щодо розуміння «упаковки» в контексті звертання сучасних виконавців до естрадних пісень, що вже стали класикою. На думку Ю. Дружкіна, основний спосіб звертання до «старої» пісні «пов'язаний з її "перевдяганням" у новий одяг, включаючи нову виконавську манеру, нові аранжування та нові форми сценічної подачі з неодмінними підспівками, підтанцьовками та оптичними ефектами. Причому "одягу" стає значно більше, ніж самої пісні, на ньому і робиться тепер головний акцент» [44, с. 108]. При читанні цих рядків мимоволі згадується знаковий концерт «Мадонна Україна» з пісень І. Карабиця, що пройшов в Палаці «Україна» в 2015 році, де молоді українські естрадні виконавці дали свої інтерпретації пісенного доробку композитора, іноді доволі несподівані, про що йтиметься далі. Цей концерт демонструвався на телебаченні, отже його теж можна розглядати як приклад жанру телепісні. Однак, на відміну від зазначеного Ю. Дружкіним, це був саме *концерт пісень І. Карабиця*, а не демонстрація нових «оригінальних» обгорток, що одягнені на його музику. У чому полягає відмінність телепісні у розумінні Ю. Дружкіна і зазначеного концерту? Різниця є в інтерпретації пісенного доробку композитора як художнього твору, а не як вихідного матеріалу для фантазії продюсерів шоу-бізнесу, які пропонують слухачеві замість класичної естрадної пісні чергову нову обгортку, яка є класичним постмодерним симулякром. Також зазначимо, що

явище телепісні, описане Ю. Дружкіним, більш характерно для російського телебачення, де більшою мірою задіяні шоу-бізнесові моделі, і менше для українського.

Цінними є сторінки монографії Ю. Дружкіна, які розглядають пісню як частину міфотворення у СРСР. Він зазначає, що у 1930-х роках було сформовано класичний тип радянської пісні, яка створювала міфічну реальність радянського суспільства. У центрі цього життєміфу – образ людини, яка не є індивідом в класичному розумінні, а представником радянської людини як уособленням найкращих людських якостей. Людина мислилася як частина спільноти, зокрема сімейної, і ця належність автоматично відкидала такі відчуття як самотність, покинутість тощо. У пісенних творах оспівувалася держава, яка стала уособленням волі народу, та її вождь, який змальовувався як ідеальне втілення гармонії держави та громадянина [44, с. 175–176].

Міф 1930-х років, створений масовою піснею, було зруйновано Другою світовою війною, де на перший план вийшли цінність теперішнього та людського, індивідуального, і ці цінності стали причиною появи ліричної пісні. У цей час були два суб’єкти пісенного процесу – офіційний, партійно-державний, для якої пісня, що мала урочистий, патетичний характер, була частиною ідеологічної роботи, метою якої було реставрація колишнього життєміфу. Другий напрям був пов’язаний з цінностями теперішнього й людського, і був репрезентований піснями про дружбу, любов, людську долю тощо [44, с. 178–179].

1960-ті роки відзначені культом сучасного, яке ніби відсвічувало з майбутнього, де «майбутнє як надсучасне набувало надцінного значення. З логічною необхідністю з цього випливали культ прогресу, не в останню чергу науково-технічного, і всього, що з ним якось асоціювалося, культ молодості, молоді та всього молодіжного, та культ новизни» [44, с. 183]. Музичним вираженням цієї новизни став ритм, а саме модні західні ритми твісту [44, с. 184–185]. Трансформації зазнала й патріотична пісня, яка

почала наповнювати ліричними інтонаціями, вона позбувається прямолінійності та пафосу. Одночасно лірична пісня втрачає свою ліричність і набуває рис трибунної пафосності, де зливаються особистісне та надособистісне [44, с. 186–187].

На нашу думку, характеристика пісень 1960-х років, які залишилися актуальними і в 1970-ті, якнайточніше окреслює змістовні характеристики естрадних пісень І. Карабиця. Проте на естетику останнього вплинула й творчість ВІА.

1970-ті роки відзначені появою нового соціокультурного руху – молодіжного, коли молодь стала активним суб'єктом культурного життя. Музичним вираженням цього руху стали ВІА – вокально-інструментальні ансамблі. Музичний рух ВІА базувався на критеріях природного, спонтанного, неформального, тобто справжнього [44, с. 190–191]. Мала молодіжна музика й свої відмінності – інший голос, інший звук, інший саунд, інший спосіб музикування [44, с. 196]. Молодіжна субкультура 1970-х років вибудовувала свій життєміф, в якому найважливішу роль грала пісня, і не лише створила, а й продемонструвала його усьому радянському суспільству [44, с. 203].

Вокальні партії ВІА мали особливий звук, який окреслено Ю. Дружкіним як особливий тип молодіжного співу, що базується на м'якому субтоні і є м'яким та добрим [44, с. 205]. Колективне музикування створювало особливе світовідчуття, яке базується на гармонічній узгодженості індивідуального та загального. Дослідник це називає «гедоністичним реалізмом», зазначаючи, що «ця ідея не декларувалася, але інтонувалася з усією визначеністю. Як правило, про що співали ранні ВІА, вони робили це з великою внутрішньою радістю. Назвати цю радість безпричинною було б неточно. Швидше, це радість, яка просто не передбачає зовнішніх причин, утримує причину в самій собі. Таке світовідчуття має внутрішню міцність і повідомляє міцність його носіям» [44, с. 206]. Діячів пісенного жанру 1960-х і більшою мірою 1970-х років Ю. Дружкін називає

культурними героями, які не є зірками, а мають свою культурну місію [44, с. 207].

Після аналізу пісенної творчості І. Карабиця, розумієш, наскільки точними є характеристика цього періоду в розвитку пісенного жанру. Естрадно-пісенна творчість композитора просякнута радістю, радістю буття, і це є її основний тонус. Також не можна не відносити І. Карабиця до когорти культурних героїв, передусім української культури, і не лише як академічного, а й естрадного композитора, що зробив багато для піднесення української музики.

Підсумовуючи характеристику пісенного жанру, здійсненого Ю. Дружкіним, виділимо базові положенння його робити. Він наголошує на тому, що пісня як найбільш простий музичний жанр повинна вивчатися через контексти, що відразу ускладнює об’єкт дослідження. Пісенний жанр як найдавніший зберігає архаїчні культурні коди і як наймобільніший та найгнучкіший доповнює їх сучасними. Пісня як жанр має три соціокультурні параметри, визначені Ю. Дружкіним як утилітарність, розважальність та художність, останні два параметри є глибоко протилежними за значенням.

Енергетичний потенціал пісні, зосереджений в її інтонації, в XX столітті відділяється від смислового ядра і існує сам по собі, перетворюючись у візуальний ряд, що призвело до появи кліпу як головної форми візуалізації пісні та розповсюдження такого явища як телепісня, де її реальне буття замінюється імітацією. Сучасна пісня усе більше набуває рис товару, в якому більше значення має упаковка, ніж сам продукт.

Розвиток пісні у СРСР йшов від оспівування образу радянської людини як частини радянського суспільства з пріоритетністю колективного до індивідуалізації у воєнні та повоєнні часи, культу «модного» та появі молодіжної культури. Для пісенного жанру 1960–1970-х років характерна ліризація пісень патріотичного змісту і надіндивідуалізація індивідуальної пісенної лірики, народження нового саунду ВІА і розвиток молодіжної пісні з її підкреслено життєрадісною установкою.

Для дослідження естрадно-пісенної творчості І. Карабиця у монографії Ю. Дружкіна найбільш важливими є виділення в пісенному жанрі категорій розважальності та художності як базових, але цілком протилежних за спрямованістю та місцем в культуротворенні, три форми буття пісні (натуральна, на телебаченні та в Інтернеті), що дозволяє більш виважено підходити до окреслення поняття «музичний шлягер», що буде зроблено у роботі, а також загальна характеристика радянської естрадної пісні 1960–1970-х років, яка унаочнює соціокультурний контекст місця й часу роботи композитора.

1.3. Українська пісенна естрада у розвідках науковців

Після розгляду специфіки естрадно-пісенного жанру у його музичних та соціокультурних параметрах, логічним наступним кроком у дослідженні естрадної пісенної творчості І. Карабиця в контексті розвитку української вокальної естради є характеристика наукового доробку українських естрадознавців, що розглядають пісенний жанр. В останні роки кількість робіт, присвячених естрадні пісні, значно зросла, а їхній огляд зайняв би багато місця, ми зосередимося на найзначніших, які розкривають специфіку саме пісенного жанру.

В контексті нашого дослідження в роботах українських естрадознавців ми будемо давати коротку характеристику загальної проблематики, яку вони розкривають. Особливу увагу ми приділятимемо трактуванню однієї з ключових категорій нашого дослідження, а саме шлягеру (питання академізації будуть розглядатися пізніше). Також другим аспектом, на який ми звертатимемо увагу, це погляд естрадознавців на постать І. Карабиця як автора естрадних пісенних творів та його роль в розвитку української вокальної естради.

Першою фундаментальною роботою, присвяченій характеристиці української естради стала дисертація М. Мозгового «Становлення і тенденції

розвитку української естрадної пісні» (2007) [131]. Дослідник в своїй роботі виділяє у розвитку української естрадної пісні три етапи – 1950–1960-ті роки, 1970–1980-ті роки, 1990-ті роки, і подає кожному етапу характеристику.

Він зазначає, що у 1950–1960-х роках розпочинається новий етап в розвитку української естрадної пісні і формування «естрадного пісенного репертуару, який відрізняється від попередніх суттєвими змінами у жанровій насиченості, функціональними особливостями й новими виконавськими засобами» [131, с. 42]. Якщо говорити про твори Олександра Білаша, Платона та Георгія Майборода, Ігоря Шамо, Анатолія Кос-Анатольського та інших композиторів, що писали естрадні пісні, то вони спиралися на традиції народної пісні, класичного романсу, оперети та вальсу. Найбільш відомі естрадні артисти зазвичай мали академічну вокальну освіту та досвід оперного співу [131, с. 63]. Саме тому естрадні пісні 1950–1960-х років, попри те, що вони були мелодично простими, їх виконання потребувало навичок, які отримував професійний вокаліст. Оперні співаки Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв, Костянтин Огнєвий, Анатолій Мокренко, Діана Петриненка та низки їх колег були видатними виконавцями естрадного пісенного репертуару тих років [131, с. 64]. Естрадна лірична пісня у 1960-ті роки розвивалася паралельно з біт-музикою [131, с. 71].

У період 1970–1980-х років унаслідок посилення західних впливів відбувається шлягеризація української естради. Наступний період – 1990-ті роки – відзначені комерціалізацією естрадної музики, її переходом на шоу-бізнесові рейки та прагненням українських естрадних виконавців інтегруватися у світовий шоу-бізнес. Також М. Мозговий відзначає, що «сучасна культурно-мистецька ситуація в Україні характеризується паралельним співіснуванням шоу-бізнесу “нової хвилі” й “традиційної” української естради [131, с. 154].

Зупинимося більш детально на розумінні шлягеру М. Мозговим. Дослідник зазначає, що «характерними особливостями шлягеру є стандартність тематики (наприклад, тема кохання), простота тексту,

виразність ритміки, лапідарність сюжету, образно-лексична стереотипність у поєднанні з оригінальністю основного образу» [131, с. 74]. Говорячи про український шлягер, М. Мозговий відмічає такі його риси: застосування консонантних інтервалів, ладотональне співставлення однойменних мінору та мажору, часте застосування танцювальних ритмів, звертання до типового для карпатської музики синкопованого ритмічного рисунку, часте використання інтонацій «схлипування» [131, с. 74–75]. М. Мозговий виводить «формулу» українського шлягеру. Ця формула, «що презентує собою принцип певної стереотипізації елементів та визначає характер інтонаційного вирішення відповідного тексту, може бути виражена так: романс (лірична пісня) + танець. Такі її особливості визначають відповідний арсенал засобів виразності, запозичених із народнопісенної творчості» [131, с. 75].

Стосовно народнопісенних елементів у шлягері М. Мозговий цілком слушно зауважує, що їх використання може відбуватися у подвійний спосіб: у певних випадках їх поява має суто декоративний характер, що веде до стереотипності, однак якщо вони є засобом підкреслення індивідуальності художнього твору, їх вживання є виправданим [131, с. 81].

М. Мозговий не дає однозначно оціночного трактування поняття шлягеру. З одного боку, він наголошує на його стереотипності, що ми бачимо у визначеннях шлягеру, з іншого, наводячи приклади та аналізуючи українські пісні 1970–1980-х років, трактовані ним як шлягери, дослідник підкреслює не стереотипність, а їхню оригінальність, яка часто виявляється в органічному поєднанні фольклорної традиції із західними стилями тогочасної популярної музики. Саме тому у висновках М. Мозговий говорить, що «основні жанри в українській пісенній естраді детермінувалися різновидами музично-естрадних стилів (рок та його різновиди, джазові твори та аранжування, поп-жанри, обробки фольклору та ін.). В українській естраді усі вони представлені зразками творів шлягерного типу, які органічно випливають із відповідних традицій європейської загалом (диско, рок-н-ролу,

деяких різновидів танців) та української, зокрема, популярної музики» [131, с. 157].

Тож констатуємо, що попри те, що шлягерність, за М. Мозговим, є базовою ознакою української пісенної естради 1970–1980-х років, поняття шлягеру у роботі осмислено недостатньо, вочевидь тому, що дисертація М. Мозгового є першою роботою, присвяченою українській пісенній естраді, а тому вона мала вирішувати багато інших задач. Але висловимо припущення, що його розуміння шлягеру як стандартизованого, стереотипного твору масової культури варто сприймати в контексті інтерпретації цього періоду розвитку української естрадної пісні як проміжної ланки у загальному русі в бік її комерціалізації: від «некомерційної» естради 1950–1960-х років через шлягерну («протокомерційну») естраду 1970–1980-х років до шоу-бізнесової («комерційної») естради 1990-х років. Отже, шлягер М. Мозговим розуміється як продукт стандартизованої та комерційно спрямованої масової культури, який лише завдяки таланту видатних українських піснярів набуває високої художньої якості.

Другим питанням, яке ми вважаємо за потрібне висвітлити в роботі М. Мозгового, це значення фігури І. Карабиця для розвитку української естрадної пісні. В його дисертації попри те, що її текст багато насичений фактажем, прізвище І. Карабиця згадується лише п’ять разів, причому два рази як композитора-творця академічної музики, один раз як представника академічного напряму, що звертається до жанру естрадної пісні, і два як суто естрадного композитора. Зупинимося більш детально на цих двох фрагментах дисертації М. Мозгового.

У першому фрагменті дослідник констатує, що в 1960-х роках «естрадна пісня в Україні (творчість П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, І. Карабиця, Б. Буєвського та ін.) розвивалась паралельно з біт-музикою» [131, с. 71]. Зазначимо, М. Мозговий що в цьому фрагменті допускає помилку, бо естрадна творчість І. Карабиця припадає на 1970–1980-ті роки. З

іншого боку, цілком слушно дослідник долучає композитора до когорти авторів пісень, які є представниками «ліричного» напряму української естради, ставлячи його поряд з визнаними метрами пісенного жанру як П. Майборода, І. Шамо, О. Білаш.

У другому фрагменті, говорячи про пісню Володимира Івасюка «Червона рута» М. Мозговий зазначає, що традиції буковинського композитора підхопили прикрапатці Богдан Янівський, Ігор Білозір, Левко Дутківський, Павло Дворський, Іван Попович, а потім продовжили кияни Іван Карабиць, Ірина Кириліна, Олексій Семенов, Олександр Осадчий [131, с. 96–97]. Вочевидь, автор у першу чергу мав на увазі звернення українських композиторів у 1970-х роках до карпатського фольклору, що стало найважливішим стильовим орієнтиром для української естради в ці роки.

Зазначимо, що естрадно-пісенна творчість І. Карабиця також має два стильові орієнтири – українську «ліричну» естраду та естраду «танцювальну». Перший напрямок представлений в піснях-шлягерах «Моя земля – моя любов», «За рікою тільки вишні» та ін., танцювальний напрямок найбільш яскраво репрезентований у «Пісні на добро». Знаменно, що М. Мозговий згадує І. Карабиця як композитора, що звертався до обох. Проте, на жаль, ім’я І. Карабиця недостатньо презентовано в дисертації М. Мозгового як одного з провідних авторів естрадних пісень 1970–1980-х років. Причини цього ми спробуємо пояснити наприкінці цього розділу, наразі ж констатуємо, що великий за обсягом естрадний пісенний доробок І. Карабиця не був висвітлений і хоча б побіжно охарактеризований у роботі, присвяченій розгляду української естрадної пісні другої половини ХХ століття.

Логічним продовженням розгляду питань розвитку української естрадної пісні стала дисертаційна робота О. Мозгової «Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури» (2013) [130]. Тематична спрямованість дисертації передбачала характеристику пісенного доробку М. Мозгового, проте в роботі висвітлені й питання розвитку

пісенного жанру в українській естрадній музиці. Так, у роботі розкривається проблематика мистецтво естради як явища масової культури, взаємодії масового мистецтва і публіки, розглянуто питання взаємодії естрадної та фольклорної музичної традицій, подано характеристику багатогранної діяльності М. Мозгового, з'ясовано жанрово-стильові особливості пісенних творів композитора та охарактеризовано його поетику пісень.

У дисертації О. Мозгової, відповідно до предмету дослідження, немає згадок про пісенну творчість І. Карабиця, натомість приділено увагу питанням музичного шлягеру. До питань шлягеру дослідниця звертається у двох контекстах: розробка питань шлягеру в наукових роботах М. Мозгового та пісні-шлягери у його творчості. Зупинимося на останньому питанні, оскільки перше ми вже розглядали вище.

Шлягер О. Мозгова розглядає як продукт масової культури. Вона зазначає, що «смисловий діапазон масової культури є досить широким – від примітивного кітчу (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, "мильна опера") до складних, змістовно насичених форм (деякі види рок-музики, "інтелектуальний" детектив, поп-арт)» [130, с. 22]. З точки зору соціокультурних функцій в масовій культурі переважає розважальність, оскільки вона призначена для зняття виробничих і побутових стресів, а тому «зміст пісенних шлягерів зводиться передовсім до художньої інтерпретації таких доступних для кожного аспектів життя, таких зокрема, як любов і родина» [130, с. 24]. Шлягер як явище, що має функцію оперативного реагування на суспільно-значимі події, швидко втрачає свою актуальність та виходить з моди [130, с. 22].

Трактування шлягеру О. Мозговою не позбавлене протиріч. З одного боку, вона відштовхується від розуміння шлягеру, розробленого у працях Т. Чередниченко [183; 184; 185; 186]. Відповідно від положень, які у свій час висловала російська дослідниця, базовою ознакою шлягеру є його стереотипність, що обумовлена кількома причинами. Першою є приналежність шлягеру до масової культури, «яка привчає людей дивитися

на світ крізь призму узвичаєних стандартів». Друга, як вважає О. Мозгова, солідаризуючись з Т. Чередниченко, пов'язана зі «спрощенням традиційних жанрів вокальної музики (міського романсу середини XIX ст., оперетковой арії, водевільних куплетів тощо), а також із стандартизацією лексикону романтичної поетичної лірики». Третя причина полягає в тому, що «основу шлягеру становить переважно любовно-ліричний текст, який характеризується стереотипністю тематико-ситуативного ладу. Усе це зумовлює стереотипність лексико-фразеологічних і образних засобів» [130, с. 134].

З іншого боку, О. Мозгова зазначає, що шлягер як «модна, популярна пісня, мелодія якої легко запам'ятовується і має визнання серед широкого кола слухачів» [130, с. 134] характеризує й пісенний доробок М. Мозгового. І саме «у творчості М. Мозгового пісня-шлягер набула сталих ознак національної масової культури, тому є зразком вишуканої романтично-поетичної лірики, інтерпретованої відповідними сольними й інструментально-виконавськими засобами. Єдність форми і змісту набувала якнайповнішого втілення у поетичних образах його пісенних шлягерів» [130, с. 155].

Таким чином, інтерпретація шлягеру у роботах М. Мозгового та О. Мозгової є близькою. Вона розуміє шлягер як стандартизований та уніфікований пісенний твір, художня мова якого відзначені стереотипністю. Проте зазначимо, що популярність та «модність» далеко на завжди пов'язані зі стереотипністю, що засвідчили, врешті решт, пісенні твори М. Мозгового, які є яскравими й оригінальними зразками української естрадної пісні. Це протиріччя у трактуванні шлягеру, вочевидь, відчувала О. Мозгова, оскільки, позиціонуючи творчість М. Мозгового в категоріях музичного шлягеру, вона підсвідомо відкидала негативні конотації у його інтерпретації. Щодо ж трактування самого терміну «шлягер», то його характеристика була подана за стандартизованою схемою, яка йде від Т. Адорно, і представленою у працях Т. Чередниченко.

Як висновок зазначимо, що у працях М. Мозгового та О. Мозгової поняття шлягеру в теоретичному плані інтерпретується з позицій масової культури, а тому в ньому підкреслюються риси стандартизованості та стереотипності, тоді як аналіз конкретних пісенних зразків у їхніх роботах показує, що пісня-шлягер має риси індивідуалізованості та унікальності. Тим не менше, важливо, що в цих, а також й інших працях, які ми далі розглядатимемо, питання шлягеру підіймається та активно обговорюється, оскільки для естрадної музики пісенний шлягер є базовою категорією.

Роботою, яка продовжує аналіз розвитку української естрадної музики, стало дисертаційне дослідження О. Шевченко «Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)» (2010) [188]. Як бачимо з назви дисертації, вона розглядає питання естрадної музики загалом, а не лише пісенний жанр, а також охоплює більш значні хронологічні межі.

Дослідниця в роботі приділяє значну увагу саме розвитку української естрадної пісні, злет якої припадає на 1960–1980-ті роки. Вона відзначає, услід за М. Мозговим, її особливості, які полягають у зверненні до пісенного й танцювального фольклору та адаптація західних стилів сучасної популярної музики. Також у роботі О. Шевченко приділяє особливу увагу українській естрадній музиці в період становлення національного шоу-бізнесу.

Важливою тезою роботи О. Шевченко є вказівка на зв’язок української пісенної естради та радянської масової пісні. Дослідниця зазначає, що масова пісня була дійсно популярною у СРСР і її можна вважати різновидом сучасного фольклору. Появу української естрадної пісні вона вважає логічним розвитком масової пісенності. О. Шевченко каже, що «головною тенденцією української естрадної пісні того періоду, яка визначала, відрізняла та сприяла процесу стилістичного оновлення масової пісні стало посилення ліричного струменя. Характерно, що (значно розширивши жанрово-стильовий діапазон жанру), патріотична ідея в пісні також узагальнювалася через розкриття любові до рідного міста, краю» [188, с. 55].

І хоча в цілому ми з цією тезою погоджуємося, однак зауважуємо, що радянська масова пісня була російськомовною, а україномовні масові пісні ідеологічного спрямування не набули в УРСР поширення. Проте в цілому не можна заперечувати зв'язку радянської масової пісенності з естрадною піснею. Якщо спроєктувати цю тезу на творчість І. Карабиця, то його естрадні пісні включали не лише твори ліричного та патріотичного змісту, а й пісні ідеологічного спрямування («Рябина у Кремля», «Партійний квиток», «Песня про стахановцев» та ін.), які за тематикою та мовою (ідеологічно орієнтовані естрадні пісні композитора написані на російською мовою або паралельно використовували український і російський тексти) продовжували лінію радянської масової пісні.

Зазначимо, що в роботі О. Шевченко теоретичні питання шлягеру як базової категорії не розглядаються, також в ній не згадується прізвище І. Карабиця. Однак для нашої роботи важливою є звертання уваги на один момент, а саме нівелювання в естрадній музиці її етичної складової, яка є важливою для стилетворення митця. О. Шевченко провела опитування серед представників української естради та шоу-бізнесу 2000-х років, які «відзначили той факт, що з переходом на нові форми економічних відносин в сфері української популярної музики, різко постраждала її морально-етична сторона. На думку музикантів, це пов'язано, в першу чергу, з тим, що самоліквідувалися художні ради, які в свій час оцінювали художній та естетичний рівень того чи іншого твору, пісні [188, с. 92]. Те, що композитор перестав писати естрадні пісні саме в 1990-х роках пояснюється не лише активною організаційною діяльністю І. Карабиця в сфері промоції української академічної музики у світі та ознайомлення слухачів з найкращими зразками музики представників української діаспори, а й тим, що перехід естради на шоу-бізнесові рейки знецінив естрадну пісню, яка з художнього твору перетворилася на товар.

Ми вже зверталися до дисертаційного дослідження Т. Рябухи «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» (2017) [156], коли

розглядали теоретичні питання пісенного жанру. Однак ця робота, що присвячена розвитку української естрадної пісні, містить низку інших положень, зокрема питання музичного шлягеру, тому ми знову повертаємось до неї. Проте спочатку коротко окреслимо основні положення її дисертаційної роботи.

Одним з центральних питань дисертації Т. Рябухи є визначення інтонаційних витоків української естрадної пісні. Серед найважливіших вона виділяє 1) класичний романс, «російську пісню» та український «солоспів», 2) циганський романс і циганський спів; 3) вокальний джаз і джазову імпровізацію; 4) шансон й авторську пісню. «Російська пісня» та український «солоспів» як жанри імпровізаційні, стали тією ланкою, що сполучає класичний романс та естрадну пісню. Комунікативність циганського романсу також зіграла важливу роль у становленні української естрадної пісні. «Чистий» джаз обмежено вплинув на українську естрадну пісню, більше значення для її становлення мав т. зв. естрадний джаз, завдяки якому було створено «естрадно-джазовий стиль». Шансон та авторську пісню також можна розглядати, на думку дослідниці, як відгалуження естрадної пісні.

Безумовно, з цим переліком цілком не можна погодитися. Так, наприклад, радянська масова пісня не була визначена як одно з джерел української естрадної пісні, вплив якої у свій час був доволі великий. Але для нашого дослідження більш важливими є сторінки, присвячені поняттю шлягеру.

Т. Рябуха у дисертації спирається на положення Т. Адорно [1; 2], який вперше описав явище шлягеру. В основі його концепції – стандартизованість шлягеру як музичного твору, та ілюзія природності, яку він імітує. Продовжуючи думку німецького дослідника, вона говорить: «“Ілюзія природності” – головна соціо-ознака легкої музики, для чого на допомогу їй приходять найбільш “природні” музичні жанри побутово-прикладної властивості – пісня і танець, причому в їх нерозривній єдності. Естрадна пісня різного соціального та естетичного призначення і змісту в умовах шоу-

бізнесу завжди перетворюється на товар, який потрібно вигідно продати. Особливо наочно це проявляється в культурі шлягеру – феномену, який поглинув в ХХ столітті, особливо, наприкінці, всю так звану масову пісню» [156, с. 20].

Цілком погоджуємося, що в цьому розумінні шлягер є явищем штучним, що «паразитує» на природних якостях пісенного жанру. Наголосимо на тому, що природність та штучність – це важливі категорії, які треба розрізняти, говорячи про шлягер і шлягерність. На нашу думку, думка Т. Адорно, з якою погоджується Т. Рябуха, що фрагменти «Чарівної флейти» В. А. Моцарта та мелодії П. Чайковського є шлягерами (цит. за [156, с. 21–22]), вказує на небажання розрізнити два явища, які є зовнішньо майже однаковими, а саме природність та імітація природності (ілюзія природності, штучність). Але ж це саме ті параметри, які Ю. Дружкіним позначалися як художність та розважальність.

Також не можна погодитися з позицією Т. Рябухи, що шлягерність поглинула усю масову пісню. Безумовно, це є перебільшенням, яке було використано з метою окреслити специфіку сучасної пісенної культури, де пісня перетворилася на товар. Проте не треба забувати, що не кожна комерційна пісня є шлягером і створювалася саме для цього. Є т. зв. фонові комерційні телевізійні пісні, про які пише Ю. Дружкін, які він називає пісенним або кліповим потоком.

Т. Рябуха солідарна з Т. Адорно, що в шлягерній культурі є позитивний момент, і він пов’язаний з виконавством, тобто талановитий музикант перетворює посередній в художньому відношенні мистецький твір на більш високий художній рівень. Зразком такого подолання він наводить джаз (цит. за [156, с. 22]). Отже, ми бачимо, що, характеристика, що дана Т. Адорно масовій культурі, сьогодні не є актуальною, про що, врешті решт, говорить і сама Т. Рябуха [156, с. 22]. Зазначимо однак, що переоцінка масової культури в гуманітаристиці та музикознавстві не перешкоджає українським дослідникам повертатися до застарілих на сьогоднішній день дефініцій та

визначень, що стосуються розуміння шлягеру як стандартизованого, уніфікованого, шаблонного пісенного продукту, який виробляє масова культура.

Стосовно пісенної творчості І. Карабиця, то Т. Рябуха у своїй дисертації не розглядає його пісенний доробок, а також не згадує ім'я композитора в контексті розвитку української естрадної пісенності. На жаль, це не єдиний випадок, коли українські естрадознавці оминають пісенну спадщину І. Карабиця попри те, що його внесок в розвиток української естрадної пісні є дуже вагомим.

Важливим внеском в українське естрадознавство є дисертація Т. Самаї «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2017) [161]. У цьому дослідження в центрі уваги знаходиться поняття «естрада», яке розглядається з позицій естрадознавства, тобто як вокальне відгалуження естрадного мистецтва, синтетичного за своєю природою.

Питання специфіки естради в контексті її академізації ми розглянемо нижче, наразі ж зупинимося на деяких положеннях цієї дисертації. У роботі Т. Самаї, вже утретє (після М. Мозгового та О. Шевченко), подано хронологію української естрадної пісні. Було послідовно розглянуто кожен з основних етапів її розвитку, починаючи 1920-ми роками і завершуючи 1990-ми. Кожен еста було охарактеризовано, зокрема стильові параметри естрадної музики, її видатні представники. Також приділено увагу естрадній освіті, що недостатньо вивчалося в частково споріднених (через історично-оглядовий характер) працях М. Мозгового та О. Шевченко. Багато уваги Т. Самая приділяє сучасному етапу розвитку естрадної музики, вказуючи можливі шляхи подолання кризи в сучасній естрадній вокальній музиці.

Попри те, що в роботі акцент поставлено на вокальній естраді, в роботі не розглядається специфіка пісенного жанру як такого. При цьому пісня як провідний жанр вокальної естради стає важливим фактологічним матеріалом, який підтверджує основні позиції роботи. Зазначимо, що Т. Самая у своїй

роботі не підіймає питання шлягеру і цей термін майже не використовує, оскільки в її роботі як естрадознавчій проблематика шлягерності не є центральною.

Щодо творчості І. Карабиця, то в роботі Т. Самаї його згадано як академічного композитора, що писав естрадні пісні, які стали пісенною класикою. Наведемо цей фрагмент дисертації, оскільки він торкається цікавого питання щодо виконавства такого роду творів. Дослідниця зазначає, що такого роду пісні «були розраховані не на класичну вокальну естетику і написані в естрадному форматі (пісенна форма, легка для запам'ятовування мелодія, відсутність вокальної складності). І хоча для їх прем'єрного виконання запрошувалися академічні вокалісти, яких в естраді називають "сумісниками", цей пісенний матеріал був розрахований на масовий спів у самодіяльних колективах. Пісні писалися для естрадних співаків, голоси яких комфортно увійшли в ефірний простір, адаптуючись, вони стали "своїми" для пересічної аудиторії, в яких смисловий зміст пісні або створення настрою не вирішується через складні композиційні форми і наявність "еталонного" звуку у виконавця» [161, с. 34].

Наведене спостереження є вельми цікавим в контексті нашої роботи, присвяченій пісенній творчості І. Карабиця. Те, що естрадні пісні призначалися для масового співу в самодіяльних колективах, підтверджують популярні пісенники та додатки для друкованих періодичних видань, в яких було надруковано найбільш відомі пісні І. Карабиця, які завдяки популярності фактично ставили народними. Також звучання пісні на естраді та в самодіяльному колективі відкриває нові перспективи аналізу естрадної пісні в контексті масового мистецтва.

Щодо того, що такого роду пісні були розраховані не на академічну вокальну естетику, хоча й виконувалися академічними вокалістами, то це питання не є таким простим. Аналізуючи пісенні твори І. Карабиця та їх виконавські версії, можна дійти висновку, що вони писалися для співака з академічною освітою і розраховані на доволі великий діапазон голосу та

достатньо високу професійну майстерність вокаліста. З іншого боку, вони природно звучать і з естрадним типом вокалу. Рівнозначимість або принаймні тяжіння до рівнозначимості обох вокальних естетик пояснюється особливістю соціокультурної ситуації в СРСР, описаною в праці Ю. Дружкіна, який зазначав, що у 1960-х і ще більше у 1970-х роках співіснувала естрада, що виросла з радянської масової пісенності (ліризована патріотична та монументалізована лірична пісня, що тяжіли до виконавського академізму), та новий молодіжний естрадний напрям, репрезентований ВІА, що базувався на новій вокальній естетиці. Це сприяло формуванню амбіверних рис в естрадних піснях І. Карабиця, причому у двох площинах: як наслідок діяльності академічного композитора, що писав естрадну музику, і як митця, що повинен був враховувати як специфіку естради, що базувалася на традиціях академічного музичного мистецтва, так і нову естрадну естетику молодіжної музики 1970-х років.

В дисертації О. Бойка «Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості» (2017) [13] в центрі уваги масова музика, а тому дослідник розглядає не лише пісенний жанр. Але оскільки в сучасному масовому мистецтві пісня стає провідним жанром, їй в роботі приділено значну увагу.

Дослідник, відповідно до предмету вивчення, заглиблюється в питання масової музики та методики її дослідження. О. Бойко доволі багато уваги приділяє концепції масової музики, яку розробляли представники франкфуртської школи (у їх число входив і Т. Адорно), однак при цьому взагалі не торкається поняття шлягеру. У центрі роботи науковця – характеристика світової та української масової музики, її специфіки та жанрово-стильового розмаїття. Багато уваги приділяє О. Бойко фестивалю «Червона рута», який було започатковано в 1989 році в Чернівцях і який ознаменував новий етап розвитку української естрадної музики.

Зупинимося на найбільш важливих для нас моментах дисертації. У роботі О. Бойка ми знаходимо цікаві спостереження щодо взаємовпливів

масової та естрадної пісні, які були намічені в дисертації О. Шевченко. О. Бойко говорить, що з 1950-х років в радянській естраді збільшилося значення соліста, зазначаючи, що «у цьому полягає принципова відмінність тогочасної популярної пісні від масових пісень довоєнного періоду, які часто тяжіли до хорового або вокально-ансамблевого виконання, що виявлялось у фактурних прийомах – підголосках, терцієвому подвоюванні мелодії. Від 1950-х рр. на перший план виходять здібності соліста – голос, характерна виконавська манера, а також зовнішність артиста, його особиста “харизма” і т. ін. Такі вимоги до виконання були викликані підвищенням інтересу до сфери особистого, перевагою індивідуального над колективним. Вони дозволяють провести певні аналогії вітчизняної розважальної музики із західним шоу-бізнесом з його культом “зірок”» [13, с. 81–82].

Також у дисертації О. Бойка один раз згадується І. Карабиць як автор естрадних пісень. Дослідник зазначає, що «поміж українських академічних композиторів другої половини ХХ ст., що зверталися до естрадної естетики, провідне місце належало творам членів Спілки композиторів України – М. Скорика, І. Карабиця, В. Ільїна, О. Злотника, І. Поклада, Б.-Ю.Янівського та ін. [13, с. 81]. Таким чином констатуємо, що пісенна творчість І. Карабиця згадується в розвідках українських естрадознавців, але побіжно (часто в переліку прізвищ представників того чи іншого музичного напряму або стилю). На жаль, донині пісенному доробку композитора естрадознавці не приділяли уваги.

Важливим кроком для розвитку сучасного естрадознавства стала дисертаційна робота І. Шнур «Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради)» (2018) [191]. У цьому дослідженні авторка поставила амбітне завдання створити цілісну теорію музичного шлягеру. Як показав попередній розгляд праць українських науковців, питання шлягеру підіймалися в роботах українських науковців, зокрема дисертаціях М. Мозгового, О. Мозгової, Т. Рябухи (І. Шнур наводить більшу кількість

авторів (див. [191, с. 10–11])), однак проблематика шлягеру, оскільки вона не була в центрі їх досліджень, в них так і не була вирішена.

І. Шнур зазначає, що у більшості сучасних робіт «“шлягер” або осмислюється з аксіологічно-негативістської позиції, або вживається як загальновідома дефініція» [191, с. 11]. Вона констатує, що негативні оцінки шлягеру як продукту масової культури, запропоновані Т. Адорно і продовжені радянською російською дослідницею Т. Чередніченко, на сьогодні є застарілими, а тому потребують перегляду. Дослідження І. Шнур пропонує своє розуміння шлягеру, спираючись на новітні розробки дослідників популярної музики, зокрема на праці американської наукової школи, а саме роботи «Типологія “хуків” у записах популярної музики» Г. Бернса, «Медіавірус. Як поп-культура таємно впливає на вашу свідомість» Д. Рашкоффа та «Психічні віруси» Р. Броуді [191, с. 11–12].

У своїй роботі І. Шнур долає багаторічну оціночно-негативного розуміння шлягеру та здійснює спробу об’єктивно оцінити це явище масової музичної культури. Дослідниця подає своє визначення шлягеру, а потім його розлого коментує. Отже, за І. Шнур, «пісенний шлягер – це соціокультурний музичний продукт, репрезентований естрадною піснею переважно любовно-ліричного змісту, яка – завдяки легкості запам’ятовування, опорі на жанрово-інтонаційний словник епохи, націленості на емоційний відгук, наявності неординарного виконавського іміджу і збалансованому співвідношенню стандартизованого та унікального музичного матеріалу – набула такої якості як упізнаваність великою аудиторією» [191, с. 34].

В своїх коментарях дослідниця пояснює кожен параметр та в деяких випадках більш детально їх розшифровує. Наведемо деякі з її коментарів. І. Шнур зазначає, що поняття «соціокультурний музичний продукт» окреслює комунікативний аспект та має двовекторну спрямованість: шлягер орієнтований на задоволення соціокультурних запитів людей і одночасно формує їхні смаки. Соціокультурний аспект передбачає також поширення шлягеру усіма засобами масової комунікації та маркетингову способу

промоції. Легкість запам'ятовування шлягеру виникає завдяки цілеспрямованому відбору стійких інтонаційних елементів. Опора на жанрово-інтонаційний словник епохи пов'язаний з орієнтацією шлягеру на актуальні пріоритети аудиторії. Націленість шлягеру на емоційний відгук має викликати емоційний резонанс у великої слухацької аудиторії. Наявність неординарного іміджу виконавця, який часто не виділяють дослідники, сьогодні сприяє набуттю піснею впізнаності й популярності. Особливо виділимо параметр збалансованого поєднання стандартизованого і унікального в шлягері. І. Шнур цілком слушно вважає, що пересічна, тривіальна композиція навіть унаслідок промоції ніколи не стане шлягером через відсутність неординарних художніх якостей. Наприкінці своїх коментарів І. Шнур робить висновок, що попри зовнішню простоту та спрощеність, пісенний шлягер «є надзвичайно складним музичним продуктом, компоненти якого удосконалюються і безперестанку оновлюються; його найважливішою метою є активна комунікативність, спрямована на те, щоб "зачепити" і залишитися в пам'яті слухачів незалежно від їх віку, освіти та музичних уподобань» [191, с. 37].

Не менш значимими є її характеристики шлягеру, системно викладені І. Шнур у висновках до роботи. Вона пропонує трирівневу типологію шлягеру, де перший рівень базується на системі Т. Чередніченко, де критеріями виступають історико-часовий покажчик, імідж виконавця, реалізація аспекту любові, жанр другого плану, і репрезентований двома типами шлягерів – заснований на іміджі «солодкої пасивності» та на іміджі «терпкої активності». Другий рівень, який виокремлено на основі авторської системи І. Шнур, критерієм якої є спрямованість комунікативної дії, диференціює танцювальний та ліричний типи шлягерів. Третій рівень, що базується на системі Дж. Сібрука, критерієм якої є специфіка створення композиції, передбачає виділення двох типів написання шлягерів, які можна визначити формулами «мелодія-і-текст» та «трек-і-хук» [191, с. 202–203].

Дослідниця пояснює природу шлягеру за допомогою таких компонентів як хук, мем і вірус. Хук – своєрідна вербально-інтонаційна компонента, інтонація-зачіпка, яка сприяє популярності пісенного твору. І. Шнур виділяє кілька видів хуків, зокрема ритмічний, динамічний, мелодичний, гармонічний, вербальний, темповий, інструментальний, виконавський, технічно-редакторський. Стосовно вірусів дослідниця зазначає, що «максимально можливе самовідтворення виявляє його вірусну сутність, яка втілюється як на внутрішньо-композиційному (оперування найефективнішими мемами і мемо-комплексами), так і на індивідуально-виконавському рівнях (наявність неординарного виконавського іміджа)». Для шлягеру характерний такі дієві засоби поширення як відеокліпу, «вірусний маркетинг» та метод «фокус-групи» (попередня перевірка шлягерного потенціалу пісні) [191, с. 203].

Характеризуючи жанрово-інтонаційну природу шлягерів, І. Шнур констатує, що для нього найбільш значимі певні інтонаційні лексеми («висхідна інтонація малої сексти, ямбічний висхідний квартовий хід, поступеневий низхідний мелодичний рух, фрігійський тетрахорд, спрощено-“редукована” мелодика, рух по звуках тризвуку»), більшість з яких мають міметичні властивості. Вона зазначає, що шлягер найбільш вкорінюється у пам’ять слухача, коли ці лексеми сполучаються з «лінією прихованого ладу». Хук має три способи втілення: «введення хуку як несподіваного прийому, впровадження хуку як повтору на відстані, введення цитати-алюзії», а специфічною рисою сучасного шлягеру є «синтез різноманітних жанрово-інтонаційних показників, кожен з яких має хукову функцію». Використання «чужого» матеріалу в шлягері «коливається від цитування елементів іншого хіта (хукова якість) або кавер-версії (“переспівування” хіта іншими виконавцями) до плагіату (повне запозичення апробованого матеріалу без позначення авторства)» [191, с. 204].

Серед найбільш значимих досягнень роботи І. Шнур назвемо вихід з безкінечного ходіння по колу, що притаманний працям багатьох дослідників

шлягеру, які інтерпретували його в оціночних категоріях. Говорячи про сбалансоване поєднання стандартизованого (можливо краще було б сказати типового) і унікального, нею пропонується розглядати шлягер не лише як сфабрикований продукт масової культури, призначений для продажу заради розваг, а справжній мистецький твір, який у тексті й музиці відтворює світовідчуття мас.

Серед інших характеристик ми цілком погоджуємося з легкістю запам'ятовування шлягеру, його спрямованістю на емоційний відгук, опорою на жанрово-інтонаційний словник епохи. Однак її класифікація шлягерів, а саме його аналіз з позицій знаходження в них хуків, мемів та вірусів, не є, на нашу думку, природою шлягеру як такого, а є ознакою комерційного шлягеру. Так, елементи, які ми можемо трактувати як хуки, меми та віруси, у класичних естрадних піснях, у тому числі й І. Карабиця, авторами не задумувалися як такі. Ба більше, авторка сама наголошує, спираючись на Дж. Сібрука, що шлягер може створюватися за моделлю «мелодія-і-текст», а може за формулою «трек-і-хук». У першому випадку для авторів пісенного шлягеру не є самоціллю створення хуків, мемів та вірусів, вони просто пишуть художній твір, де ці елементи, як правило, є і ми можемо їх знайти, у другому – конструюють шлягер із зазначених елементів. Відповідно, у першому випадку варто говорити про природність у процесі написання шлягеру або про природний шлягер, а другому – про штучний. Тому ми повністю погоджуємося з І. Шнур щодо її інтерпретації комерційного шлягеру, тоді як вважаємо, що «природний» шлягер потребує дещо іншого підходу.

Стосовно предмету нашого дослідження зазначимо, що прізвище І. Карабиця в роботі не згадано, а, отже, його пісенна творчість не розглядається І. Шнур як шлягерна. Безумовно, дослідниця не могла в роботі проаналізувати пісенні твори І. Карабиця, так і багатьох інших українських композиторів, особливо якщо вони не відносилися до зазначеного нею хронологічного періоду. Тим не менше ми вважаємо, що творчість

І. Карабиця, принаймні низка його естрадних пісень, можна розглядети як шлягер. На нашу думку, шлягер може стати одним із базових понять при дослідженні естрадної пісенної творчості І. Карабиця ще й тому, що поєднання типового й унікального у пісні-шлягері також є свого роду виявом амбівертності.

Монографія В. Овсяннікова «Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури» (2020) [142], де виявлено специфіку цього відгалуження рок-музики, різноаспектно охарактеризовано український поп-рок у його жанрово-стильових вимірах та окреслено головні персоналії, лише побіжно торкається проблематики, яка є актуальної для нашої роботи, зокрема питання музичного шлягеру. Також в його роботі не згадується прізвище І. Карабиця (що є цілком зрозумілим в контексті досліджуваної тематики). Тим не менше, праця В. Овсяннікова для нас є цікавою, оскільки вона йде в руслі тих позитивних зрушень в трактуванні явищ естрадної музики, які розглядаються не у вульгарно-оціночних категоріях, а з позицій розуміння сучасної популярної музики відповідно її специфіки.

Питання шлягеру в роботі підіймаються в контексті головного предмета дослідження – поп-року. В. Овсянніков вважає, що шлягер прийшов до поп-року від поп-музики [142, с. 78] і визначає шлягерність як інтернаціональну ознаку поп-року (у роботі окреслено універсальні, інтернаціональні риси поп-року та національні). У своєму розумінні шлягеру він відштовхується від розробок І. Шнур, на роботи якої спирається. Як аналітичний матеріал ним обрані пісні представників українського поп-року, які можна вважати шлягерами. В цілому В. Овсянніков оцінює український поп-рок як такий, що «має високий ступінь шлягеризації, що відкриває перспективи подальшого просування його найкращих зразків на світовий музичний ринок» [142, с. 81].

Цікавим для нашої роботи є й та позиція дослідження В. Овсяннікова, де зазначено подвійну природу поп-року, що сполучає елементи поп- і рок-

музики. Він зазначає, що «поп-рок як репрезентативний напрям популярної музичної культури характеризується кодовою дихотомією “соціальна заангажованість – соціальний конформізм”, яка унаочнює подвійну ґенезу поп-року, що поєднує рок-мистецтво з його протестним та нонконформістським потенціалом, та поп-музику, яка зазвичай є соціально індиферентною і має розважальний характер» [142, с. 141]. Подвійна природа поп-року має цілком іншу ґенезу та природу, ніж амбівернісь пісень І. Карбиця, однак знаменним є саме той факт, що дослідник констатує подвійність, яка цілком вкладається в поняття різновекторність (а саме амбівертність), яка є, на думку В. Овсяннікова, специфічною рисою поп-року.

Звернемо увагу і на соціокультурні функції поп-року, які виділяє В. Овсянніков. На нашу думку, деякі з них характерні не тільки для поп-року, а й для естрадної музики загалом. Першою розглянемо інноваційно-креативну функцію. Дослідник зазначає: соціокультурна функція поп-року «не є очевидною, бо креативність у мистецтві асоціюється передусім з некомерційною музикою, наприклад, музичним авангардом, де обов’язковим є пошук нових форм і нових смислів, тоді як популярне мистецтво орієнтовано передусім на усталені текстові та музичні кліше» [142, с. 95]. Безумовно, креативність є ознакою не лише авангарду, а й інших напрямів академічної музики, однак ми погоджуємося з тим, що тривалий час популярній музиці відмовляли в креативності (що ми бачимо на прикладі дефініції «шлягер»). Дослідник продовжує й зазначає, що «креативність популярної музики <…> лежить у двох площинах – *продюсерсько-менеджерській* та власне *музичній*, де перша відноситься до шоу-бізнесу, друга – до популярної музики як складової естрадного мистецтва» [142, с. 95]. На жаль, більше уваги в роботі приділено менеджерській креативності, ніж власне музичній.

Ще одна соціокультурна функція, виділена В. Овсянніковим, є значимою для нашої роботи. Це націєтворча функція, яка «ніколи не

виділялася як окрема функція популярної музики, хоча часто фігурувала в контексті академічного мистецтва» [142, с. 97–98]. Він пояснює її виділення тим, що саме поп-рок у 2000-х роках протистояв русифікації української естради. В контексті нашого дослідження ми хотіли би наголосити, що націєтворча функція притаманна не лише рок-музиці та поп-року як його відгалуженню, а й естрадній пісні в цілому. Недаремно Л. Кияновська наголошувала на тому, що в естрадному пісенному жанрі І. Карабиць виражав свою любов до України. Безумовно, у естрадній музиці, що спирається на фольклор, це є більш очевидним. Однак пісні І. Карабиця не є фольклорними в прямому сенсі, вони більш близькі до академічної музики. Тим не менше, вони мають яскраво виражену націєтворчу функцію і завдяки використанню української мови, і через яскраво виражений ліризм як художнє відображення кордоцентризму.

Проблематика пісенного жанру у його жанровому різновиді рок-балади розглянути в дисертації І. Вавшко «Музична поетика рок-балади» (2019) [16]. У цьому дослідженні в силу його тематики відсутня згадка про І. Карабиця та в аналітичному інструментарії немає поняття шлягеру, хоча, безумовно, усі проаналізовані дослідницею рок-балади можна розглядати як шлягери. Однак ця робота є цікавою для нас, оскільки вона є музикознавчим, а не історико-культурним дослідженням (а саме такою є більшість із розглянутих вище робіт естрадознавців), і в ній авторкою запропоновано власні методологічні підходи дослідження музики «третього пласту».

Зупинимося на базовому методологічному підході цієї роботи. І. Вавшко зазначає, що «аналізуючи корпус композицій, які вважаються класичними зразками рок-балади, доцільно керуватись алгоритмом, що враховує, з одного боку, специфічні особливості матеріалу, який належить до «третього пласта» та менестрельного типу професіоналізму і, з другого боку, прийоми та методи академічного музикознавства (концепцію зовнішньої та внутрішньої структури жанру М. Арановського, ідею ієрархічної тріадності Є. Назайкінського та ін.). При цьому матеріалом для аналізу доцільно

обирати виключно студійні версії найвідоміших рок-балад, які вважаються оригіналами рок-композицій. Концертні версії та інші живі виконання є допоміжними і створюють контрольний матеріал» [16, с. 173–174]. Ймовірно, цей підхід є найдоцільнішим для аналізу рок-композицій, де автори і виконавці є одними й тими особами, що є специфікою рок-музики, проте не завжди спрацьовує для аналізу естрадної музики, у тому числі й до творчості І. Карабиця. В аналітичному розділі нашої дисертації буде продемонстровано, що оригінальна авторська версія (у даному випадку – друкована) є не єдиною (долучимо тут й аранжування пісень для оркестру, і видання популярних пісень, де зроблено переклади для різних виконавських складів), і в процесі концертного виконання пісня може значно змінюватися. Взагалі питання оригінальної версії музичного твору є непростим, навіть в академічні музиці, і тим більше в численних сучасних напрямах музики неакадемічної.

Не менш важливими є висновок І. Вавшко щодо подвійної природи рок-музики, яка є пардоксальним поєднанням одиничного, сольного (лідерство фронтмена, його взаємодія з публікою) та колективного, яке виявляється на концертах рок-музики, де слухач/глядач постає не як окрема індивідуальність, а є частиною аудиторії як єдиного тіла [16, с. 174]. Знову ж таки, ми тут бачимо подвійність, але іншого типу, яка є відмінною і від того, про що говорив В. Овсянніков при дослідженні поп-року, і вельми далекою від розуміння амбівертності, специфічного для естрадної музики І. Карабиця. Вважаємо продуктивним, але вже у подальших дослідженнях, сконцентрувати увагу на подвійній природі музики неакадемічної традиції, виявити усі можливі її типи.

Для музичної аналітики цінними є розділи дисертації І. Вавшко, де вона аналізує основні компоненти рок-балади, а саме вступну фазу, строфу та брідж, відмічаючи їх характерні особливості, у тому числі в драматургії пісенного жанру. Ці аспекти є важливими при дослідженні пісенних творів

неакадемічної традиції, оскільки такого роду роботи є нечастими в українській науці.

Цікаві питання підіймає в дисертаційній роботі «Естрадне музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття як фактор євроінтеграції української культури» М. Дружинець (2021) [42]. Дослідниця розглядає естрадне мистецтва в контексті євроінтеграційних тенденцій української культури, що стали актуальними з кінця XX століття. М. Дружинець вважає, що «євроінтеграційний вектор сучасного українського естрадного музичного мистецтва виявляється: 1) у поєднанні національно маркованих елементів української музичної культури з надбанням європейської та світової популярної музики; 2) у використанні в пісенних творах англійської мови як комунікативної та української як національно-маркованої; 3) у творчій співпраці з популярними європейськими музичними естрадними виконавцями; 4) у презентації та промоції українськими артистами своєї творчості за кордоном; 5) в орієнтації на європейські гуманітарні та культурні цінності; 6) у комерціалізації сучасного естрадного музичного мистецтва заради входження на європейський та світовий музичний ринок [42, с. 189–190].

Безумовно, це розуміння євроінтеграційності базується, відповідно до окреслених хронологічних меж, на аналізі сучасного етапу розвитку української естради, яка в багатьох випадках є частиною шоу-бізнесу (М. Дружинець, наприклад, розглядає телевізійні вокальні талант-шоу як євроінтеграційну складову українського культурного простору). Для характеристики пісенної творчості І. Карабиця таке розуміння євроінтеграційності не є продуктивним. Значно більш важливими є ті сторінки роботи М. Дружинець, де вона розглядає еволюцію української естрадної пісні в СРСР крізь призму євроінтеграційності. Дослідниця зазначає, що українська пісенна традиція завжди була частиною європейської, «однак через бездержавність Україна була позбавлена можливості безпосередніх контактів з Європою, тому багато нових форм,

напрямів та стилів естрадної музики були адаптовані українськими виконавцями не прямо, а через російське посередництво. Природний розвиток естрадної музики, а саме процеси стильової трансформації української естрадної пісні під час її перебування у складі СРСР йшли уповільнено і хронологічно відставали від загальноєвропейського» [42, с. 126–127]. У контексті дослідження естрадної пісенної творчості І. Карабиця варто звернути увагу на такий аспект. Пісні композитора створювалися відповідно до соціального замовлення держави, яка культивувала академічний тип естрадної пісенності, і лише з 1960–1970-х років який поступово почав витискуватися творами, що базувалися на зовсім іншому типі естетики естрадної пісні. Отже, постає питання – чи відповідає естрадна пісенна творчість І. Карабиця 1970–1980-х років євроінтеграційності в її широкому розумінні, особливо враховуючи те, що для академічної творчості композитора було важливе поєднання універсального типу мислення з базовими засадами українського національного мистецтва, а в 1990-х роках виступав як активний інтегратор українського музичного мистецтва у світовий культурний простір?

Відповісти на це питання непросто. Якщо говорити про академічну музику, то це, безумовно, так. Стосовно естрадної музики, то скоріше ні, особливо якщо євроінтеграційність розуміти в її шоу-бізнесовому варіанті, як це пропонує М. Дружинець. Саме через комерціалізацію естради І. Карабиць у 1980-х роках не звертався до естрадної пісні. Але якщо розглядати естрадно-пісенну творчість митця як таку, що активно всотувала, попри заборони радянської влади, актуальні стилі тогочасної світової естрадної музики, то вона також є частиною української культури, яка зберегла свій євроінтеграційний вектор в ті часи, коли Україна була частиною СРСР.

Естрадна музика є предметом дослідження І. Бобула «Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття» (2018) [12]. У роботі розглянуто музично-естрадне виконавство в контексті процесів соціокультурної

комунікації та охарактеризовано його стильові напрями й системні чинники як художньо-естетичне явище. Дослідження І. Бобула підіймає два важливих аспекти, які є значимими для нашої роботи, а саме питання академізації естрадної музики та розуміння явища шлягеру. Перше питання буде розглянуто в наступному розділі, наразі зупинимося на розумінні дослідником явища шлягеру.

І. Бобул вважає шлягерізацію української естради цілком позитивним явищем, оскільки, на його думку, шлягерність є стильової парадигмою сучасної культури, яка виявляється не лише в масовій, а й академічній музиці. І. Бобул зазначає, що «жанрову форму естрадного шлягеру можна визначити як специфічне вербально-музичне образне відображення життєвої реальності у її найближчому значенні та темпоральному представленні (у теперішньому часі) засобами естрадного вокального співу, таким чином позбавляючи її однобічних звужуючих характеристик» [12, с. 116].

Дослідник констатує, що шлягер є важливим компонентом сучасної музичної культури, яка завдяки академізації та професіоналізації естрадного співу має призвести до «підйому шлягерної практики як до сфери цілісного позитивного музично-естетичного впливу на суспільну національну свідомість». Шлягер дослідник розуміє як виразник позитивної колективної програми існування людини, як «виправдання та пояснення стереотипізації людського життя як способу вирівнювання та узгодження людських екзистенцій, їх примірювання та примирення, поза якими звичайний хід людського буття є неможливим» [12, с. 123]. Для нас це розуміння є важливим, адже воно по-новому інтерпретує розуміння типізованого, стандартизованого, яке більшість дослідників виділяє в шлягері, переводячи його у виміри колективної буттєвості та екзистенційності.

Міркування І. Бобула щодо сутності шлягеру є цікавими з того боку, що він є відомим естрадним виконавцем, в репертуарі якого є багато пісень-шлягерів. У додатку його дисертації перераховано величезний репертуар співака, де серед пісень згадано твір І. Карабиця «Мадонна Україна»,

написаний на слова А. Демиденка [12, с. 204]. До речі, саме назва цього твору була використана для концерту 2015 року «Мадонна Україна», присвяченого творчості І. Карабиця, де виконувалися його естрадні пісні. На жаль, у пісенному репертуарі І. Бобула немає інших пісень І. Карабиця, який міг би створити їх блискучу інтерпретацію.

Останній дослідженням, яке ми розглянемо, є дисертаційна робота А. Палійчук «Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект» (2018) [148]. Це дослідження є цікавим тим, що зосереджує увагу на персонологічному вимірі творців естрадної музики, а саме на знаковій постаті української естрадної музики – Володимирі Івасюку.

Є певного роду спорідненість між І. Карабицем та В. Івасюком. Обидва вони писали музику академічного та естрадного спрямування, їхня творчість припадає приблизно на один час, обидва вони зробили внесок в розвиток української естрадної пісні, творчий шлях обох був незавершений через передчасну смерть. Проте не менш значимими є відмінності між ними: І. Карабиць формувався як академічний композитор, а пізніше розпочав писати естрадні пісні, хоча завжди захоплювався джазом і легкою музикою, тоді як В. Івасюк став відомим завдяки естрадним пісням, а пізніше розпочав працювати в академічній музиці. В. Івасюк є уособленням естрадної музики, І. Карабиць – академічної.

А. Палійчук визначає В. Івасюка як «героя свого часу». Вона пише: «Приймаючи сам відблиск створюваних пісенних образів, мовби освітлюючись ними, Івасюк для сучасників постава водночас і героєм свого часу, і зайвою людиною, <…> що дуже вдало вказують на невикорінене екзистенційне протиріччя в характері, долі, творчості Івасюка: тотальну приналежність до свого часу, вбирання усіх його типових ознак; існування поза поточною реальністю у власному часовому вимірі, незалежно від фізичних показників часового перебігу [148, с. 187].

Щодо музики композитора, то вона зазначає, що він є творцем полістилістичної неостильової семантичної моделі сучасної популярної пісні завдяки поєднанню семантичних ознак академічної європейської музики й українського фольклору з елементами рок- і поп-музики, завдяки чому цей синтез можна визначити як нову популярну класику. Причому остання не є класицизмом в історичному розумінні, а відроджує романтичний досвід світовідчуття та вирішення важливих соціальних проблем [148, с. 153]. На наше переконання, ці характеристики цілком відповідають естрадній творчості І. Карабиця, яка також є неоромантичною, як в широкому розумінні вся естрадна музика покоління романтиків 1960–1970-х років, що відзначалися внутрішньою радістю без зовнішніх причин та «гедоністичним реалізмом» (Ю. Дружкін).

Спроєктовуючи дефініцію «герой свого часу» та більш широке поняття культурного героя на постать І. Карабиця зазначимо, що він як академічний композитор, поряд з його сучасниками – представниками київського авангарду 1960-х років – є культурний героєм, який формував духовні смисли свого покоління. Він говорив з людьми сучасною мовою, мовою естрадних пісень. Завдяки відкритості І. Карабиця у своїй творчості до широких мас він був більш зрозумілий сучасникам, як і М. Скорик, ніж представники авангарду, а тому для українського суспільства був культурним героєм.

У підсумку зазначимо, що попри доволі багатий науковий доробок українського естрадознавства, у тому числі наявність численних розвідок, присвячених еволюції та жанрово-стильовим особливостям української естрадної пісні, естрадно-пісенна творчість І. Карабиця належним чином не оцінена та не відрефлексована. Основних причин тут, на нашу думку, три. Першою є пріоритетність для композитора академічного напряму в музиці, і тому сьогодні в музичній науці він сприймається як класик академічної музики, стаючи поряд з М. Скориком, Є. Станковичем, В. Сильвестровим, Л. Дичко, В. Степурком, І. Щербаковим та іншими метрами української музичної культури. Здобутки в царині академічного мистецтва з часом

відтіснили його потужний пісенний доробок, який в свій час був надзвичайно популярним. Друга причина лежить у площині специфіки естрадної музики, а саме артистоцентризмі. Для слухача/глядача більш значимою є фігура виконавця, а не поета й композитора, особливо в добу шоу-бізнесу. Тому пісні-шлягери І. Карабиця відірвалися від імена автора і живуть своїм окремим життям. Третьою причиною є особливість естрадно-пісенного доробку І. Карабиця, який не вписувався в канони сучасної естради, що розвивалася в бік комерціалізації. Зазначимо, що комерційна складова є важливою і в мистецтві академічному, однак вона ніколи не превалює над творчістю та художністю. Відмова І. Карабиця від написання естрадних пісень можна пояснити його несприйняттям нових тенденцій в естрадній музиці, в яких загубився той моральний стрижень, який є основою музики митця.

Також варто дати своє розуміння шлягеру, враховуючи специфіку даного дослідження. Доцільно розмежовувати два поняття – природний та штучний (комерційний) шлягер. Природним шлягером може стати будь-який музичний твір, який є популярним серед широкого кола слухачів. Природними шлягерами можуть бути й академічні твори, як от фрагменти з циклу «Пори року» А. Вівальді, «Рондо в турецькому стилі» В. А. Моцарта, «Місячна соната» Л. Бетховена, «Щедрик» М. Леонтовича тощо. Природний шлягер штучно не конструюється (хоча цей момент також не виключений), однак внаслідок особливих якостей, зокрема резонансності з епохою та слухацьким сприйняттям сучасників і одночасно високому ступеню узагальнення музичного образу, що виражає загальнолюдські ідеї, він набуває популярності. Природний шлягер завжди креативний за своєю природою, він є уособленням нового та індивідуального, хоча й спирається на типізовані та загальновживані інтонації, що формують словник епохи. Музична мова шлягеру відзначається лаконічністю та концентрованістю думки, що виділяє його з-поміж інших пісенних творів подібної тематики, що створені в ту ж саму епоху. У соціокультурному вимірі шлягер, як зазначає

І. Бобул, є виразником позитивної колективної програми існування людини та є вирівнювання та способом узгодження людських екзистенцій.

Натомість комерційному (штучному) шлягеру притаманні риси стереотипності та стандартизації, оскільки він створюється по заданих лекалах. Сучасні сонграйтери створюють комерційні пісні, використовуючи хуки, меми й віруси для швидкого продажу свого музичного продукту. Звісно, і серед штучно створених шлягерів можливі художньо досконалі твори, але вони виникають не завдяки, а всупереч методам їх створення.

Розмежування двох типів шлягеру відкриває перспективи його розуміння як музичного явища, яке не має прямого відношення до масової культури, а, отже, до стандартизації, уніфікації та стереотипізації. Шлягерність – риса естрадної музики, яка окреслює такі її засади як простота й легкість для сприйняття, звертання до слухачів та миттєвий резонанс слухацької аудиторії, сучасність і актуальність, однак при цьому музичний образ не є стереотипним та банальним, а відзначається свіжістю й оригінальністю. У співвідношенні понять «шлягер – естрадна пісня» варто враховувати той факт, що не кожна естрадна пісня є шлягером, і не кожен шлягер є естрадною піснею.

Обидва типи шлягерів створюються професіоналами і потребують пропрацювання деталей. Однак перший тип професіоналізму є творчий в художньому розумінні, інший – в ремісничому. Часто межа між двома типами шлягерів є тонкою, і лише з часом стає очевидним, якою є природа того чи іншого шлягеру.

Саме в такому розумінні варто розглядати пісні І. Карабиця як шлягери. Композитор ніколи не писав комерційні пісні (ідеологічно витримані – так, але це було одним зі способів буття композитора в часи СРСР), але низки з них є справжніми шлягерами («Батьківський поріг», «Дніпра жива вода» («Днепровская вода»), «Мадонна Україна», «Мій Києве», «Моя земля – моя любов», «Пісня на добро» та ін.), які повною мірою віддзеркалювали дух епохи.

Висновки до розділу 1

У роботі зазначено, що аналіз камерно-вокального доробку І. Карабиця в українському музикознавстві було розпочато у монографії Г. Єрмакової «Іван Карабиць» (1983), де нею було подано характеристику пісні «Мати наша – сивая горлиця» з циклу «Мати». Проте першою вагомою працею, де було здійснено характеристику камерно-вокальних творів композитора, у тому числі й пісенних, стала дисертація О. Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» (2006), де нею було розглянуто камерно-вокальні цикли «На березі вічності» і «Мати» та низку позациклових пісень. У дисертації О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» (2016) детально аналізуються цикли І. Карабиця «Три пісні на народні тексти», «Мати», «Повісті» та «П’ять пісень на вірші Р. Тагора». У цих роботах відсутній аналіз естрадних іпсень композитора, однак усі дослідниці зазначають, що в композитор у своїх творах звератється до стилів джазової та естрадної музики. Л. Кияновська у монографії «Сад пісень Івана Карабиця» (2017) вказує на причини звернення композитора до естрадно-пісенного жанру. Серед них головними, на її думку, є вираження любові І. Карабиця до України через звертання до найбільш знакового для української культури жанру пісні; тяжіння композитора до рівноваги та «золотої середини», де виявом різних полюсів його амбівертної натури став однаковий інтерес до монументальних інструментальних і вокально-симфонічних творів та естрадних пісень; естрадні пісні були своєрідною реакцією митця на запити сьогодення. Отже, що в українському науковому дискурсі камерно-вокальна та академічна пісенна творчість І. Карабиця вже має власну дослідницьку традицію, проте естрадні пісні митця лише сьогодні починають осмислюватися науковцями.

Для характеристики пісенного жанру у творчості І. Карабиця було обрано концепт амбівертності, яка характеризує його естрадно-пісенну

творчість. Ми визначаємо амбівертність як особливу якість естрадних пісень композитора, що передбачає їх одночасну спрямованість і на широку аудиторію («масова музика»), і на професіоналів-знавців («елітарна музика»). Амбівертність, закладена у пісенних творах на інтонаційно-стильовому та музично-драматургічному рівнях, унаочнюється в музично-виконавській практиці – пісні І. Карабиця однаково органічно звучать на академічній сцені і на естраді.

Базовими для характеристики пісенного доробку І. Карабиця стали напрацювання представників української естрадології, в центрі уваги яких знаходиться пісенний жанр (праці О. Бойка, І. Вавшко, М. Дружинець, О. Колубаєва, О. Мозгової, М. Мозгового, В. Овсяннікова, Т. Рябухи, О. Сапожнік, В. Тормахової, О. Шевченко, І. Шнур). Зазначено, що пісенна творчість І. Карабиця в розвідках українських естрадознавців не висвітлена попри значимість пісенного доробку композитора для розвитку української популярної музики.

Для вивчення пісенної творчості І. Карабиця особливого значення набувають такі поняття як шлягер. В українській науці проблематика шлягеру найбільш детально висвітлювалася у дисертаціях М. Мозгового та І. Шнур. Остання створює концепцію шлягеру на матеріалах естрадних пісень пострадянського періоду та підкреслює парадоксальне поєднання в ньому стандартизованого й унікального музичного компонентів; базовими елементами комерційного шлягеру є хук, мем і вірус.

У нашій роботі запропоновано розмежовувати два поняття – природний та штучний (комерційний) шлягер. Природний шлягер, що поєднує типове та індивідуальне, набуває популярності в силу особливих якостей, а саме резонансності з епохою та слухацьким сприйняттям сучасників і одночасно високому ступеню узагальнення музичного образу. Він завжди креативний за своєю природою і є уособленням нового та індивідуального, хоча й спирається на типізовані та загальновживані музичні інтонації, що формують словник епохи. Музична мова шлягеру відзначається

лаконічністю й концентрованістю думки, що виділяє його з-поміж інших пісенних творів подібної тематики, сторених в ту ж саму епоху. Типізоване у природному шлягері формує позитивну програму буття людини як частини соціуму.

Комерційному (штучному) шлягеру притаманні риси стереотипності та стандартизації. Для створення комерційних пісень використовуються хуки, меми й віруси, з цих компонентів створюється шлягер, призначений для швидкого продажу. Розмежування двох типів шлягеру відкриває перспективи його розуміння як музичного явища, яке не має прямого відношення до масової культури, а, отже, до стандартизації, уніфікації та стереотипізації. Шлягерність – риса естрадної музики, яка окреслює такі її засади як простота й легкість для сприйняття, звертання до слухачів та миттєвий резонанс слухацької аудиторії, сучасність і актуальність, однак при цьому музичний образ не є стереотипним та банальним, а відзначається свіжістю та оригінальністю.

Естрадну пісенну творчість І. Карабиця цілком продуктивно розглядати з позиції шлягеру. Шлягер стає одним з базових понять при дослідженні естрадної пісенної творчості І. Карабиця ще й тому, що поєднання стандартизованого та унікального у пісні-шлягері також є формою вияву амбівертності. Відмітимо, що не усі твори композитора можна визначити як шлягери, однак найбільш знані пісні митця, такі як «Батьківський поріг», «Дніпра жива вода» («Днепровская вода»), «Мадонна Україна», «Мій Києве», «Моя земля – моя любов», «Пісня на добро» та ін. були у свій час надзвичайно популярними, а деякі з них й досі є в репертуарі українських естрадних виконавців.

РОЗДІЛ 2
ЕСТРАДНІ ПІСНІ ІВАНА КАРАБИЦЯ

2.1. Пісенна творчість Івана Карабиця в контексті академізації української естрадної музики

Питання академізації естрадної музики неможливо розглядати без визначення поняття «естрада». На сьогодні вже є теорія естради, яка почала розроблятися в СРСР наприкінці 1980-х років, а сьогодні вона більше розвивається в Росії (праці С. Клітіна [82], В. Кузнєцова [101], Е. Рибакової [155], Є. Уварової [179] та ін.). В Україні естрадознавство репрезентовано в дисертації Т. Самаї «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття» (2017) [161], де музична естрада розглядається в контексті загальної теорії естрадного мистецтва.

Дослідниця продовжує розробки С. Клітіна і пропонує обґрунтування класифікацію естрадного мистецтва як виконавського мистецького виду за його типологією. Вона зазначає: «Естрада як виконавський вид мистецтва має свою класифікацію і розподіляється на види, роди та жанри, тим самим відрізняючись від інших видів сценічного мистецтва. До естрадного мистецтва належать *театральний, музичний, хореографічний* та *цирковий види*, що підкреслює динамічність та синтетичність естради, яка органічно сполучається із зазначеними мистецтвами. Родове розподілення відбувається за основними засобами створення художнього образу (слово, спів, танець, фокус, трюк тощо). Тобто, до *театрального виду* належить *мовний рід*; до *музичного* – *вокальний* та *інструментальний*; до хореографічного – *танцювальний*; до циркового – *оригінально-спортивний»* [161, с. 36]. Вокальну естраду відповідно цієї класифікації Т. Самая визначає як *музичний вид* та *вокальний рід* естрадного мистецтва і *включає різні жанри* (пісня, романс, куплет та ін.) [161, с. 37].

Базуючись на засадах естрадознавства, дослідниця виділяє базові засади естрадного мистецтва, тобто фундамент, який є характерним для будь-якого його роду та виду, а не лише музичного. Т. Самая виділяє сім базових засад – відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність, індивідуальність. Наведемо текст, де вона їх коротко характеризує, повністю: *«Відкритість* естради базується на активному діалозі артиста з глядацьким залом; *легкість* окреслює специфіку сприйняття естрадного твору, що не потребує попередньої підготовки глядача, *синтетичність* обумовлює поєднання в естрадному номері елементів різних видів мистецтв; *лаконізм* передбачає високу концентрацію змісту у творі; *імпровізаційність* є креативною складовою сценічної поведінки артиста естради, його відкритістю на ту чи іншу реакцію аудиторії; *мобільність* передбачає здатність артиста до виконання сценічної діяльності за будь-яких умов (*професійна мобільність*) та оперативне реагування на запити суспільства (*соціальна мобільність*); *індивідуальність* артиста виявляється у постійному пошуку оригінальності, самобутності, індивідуальної виконавської манери, власного сценічного образу [161, с. 59–60]. Таким чином констатуємо, що естрадне мистецтво має свою специфіку, воно тісно пов’язано з виконавством, а музика виступає як частина синтетичного мистецтва. Саме тому для естрадної музики надзвичайно важливою є виконавська складова, яка трансформує, іноді суттєво, естрадний музичний твір відповідно до сценічного образу артиста та специфіки номеру, який він виконує. Це важливе положення дозволяє зрозуміти, чому можливі трансформації в естрадних пісенних творах і чому настільки різними можуть бути виконавські інтерпретації естрадних пісень І. Карабиця.

З точки зору класичного естрадознавства естрада є самодостатнім видом мистецтва і не потребує академізації, оскільки може втратити свою специфіку. Однак якщо виокремити з естрадного цілого його музичний компонент, то підіймати питання академізації є цілком коректним, оскільки

музика поділяється на академічну та неакадемічну, і до останньої належить музика естрадна.

Спочатку з'ясуємо, що таке *академізація естрадної музики*, а потім розглянемо той соціокультурний контекст, який сприяв розвитку в Радянському Союзі естради академізованого типу (частково ми вже торкалися цих питань).

У вже згадуваній раніше дисертації І. Бобула «Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття» [12] знаходимо міркування щодо естрадного вокального виконавства та його тяжіння до академізації. Дослідник цілком слушно зазначає, що сьогодні естрада звучить з концертних та філармонічних майданчиків, тобто з тих осередків, де традиційно виконується академічна музика, і її вже не можна вважати «несерйозною», бо «саме в ній останні десятиліття ставляться, вирішуються найбільш гострі питання соціального сумісного буття, філософські проблеми добра та зла» [12, с. 65].

Наприкінці XX століття розважальна, масова музика тяжіє до академізації, і на сьогодні вона вже набула ознак вторинного художнього професіоналізму. Базуючись на власному виконавському досвіді І. Бобул справедливо вважає, що «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 здійснює себе професійно саме у галузі естрадної пісні» [12, с. 66–67].

Після цих міркувань І. Бобул дає своє розуміння академізації естрадної музики. На сторінках дисертації ми знаходимо його визначення академізації (як синонім він вживає дефініцію «новий академізм»). На його думку, академізація передбачає «накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості,

створення нею власної текстологічної (стилістичної) історії … створення власної антології імен визначних співаків, естрадних виконавців, здатних персоніфікувати пісенно-масові образи … відкривати *проблему взаємодії словесно-поетичного та музичного текстів як засадничу*, можна навіть сказати – фундаментальну для галузі естрадної пісенності, бо в ній інтегровано віддзеркалюється специфічна творча природа естрадної вокальної (вокально-інструментальної) композиції як форми міжособистісного спілкування засобами музичного діяння» [12, с. 71–72].

Отже, в розумінні І. Бобула академізації полягає як у накопиченні досвіду естрадного національного піснетворення, так і створенні антології видатних естрадних співаків. Історична тяглість як музично-поетичної, так і виконавської творчості сприяє формуванню традиції, а традиція стає підґрунтям стабілізації, а, отже, і академізації.

Інший підхід ми бачимо в дисертаційній роботі Лі Шуай «Джаз в українському музичному виконавстві початку XXI століття» (2019) [113], де академізація розглядається під іншим кутом зору. У роботі зазначено, що завдяки формуванню, починаючи з 1980-х років, професійної джазової освіти активізувалася процес «академізації» українського джазового виконавства. «Триступенева система підготовки джазових репрезентантів в організаційному та методичному плані сформувалася і функціонує на ідейних нормах академічного музичного мистецтва, які традиційно культивуються в системі європейської та, зокрема, української музичної освіти, що зумовлює специфіку опрацювання і осмислення джазової лексики на основі вже засвоєних академічних репрезентативних норм (фіксований текст, методика навчання грі на інструменті або співу, техніка звуковидобування, теорія музики тощо)» [113, с. 141]. Якщо доповнити цей висновок роботи Лі Шуай, то необхідно зазначити, що з 1961 року, а саме з моменту відкриття Києві на базі Українського гастрольно-концертного об’єднання Республіканської студії естрадно-циркового мистецтва, що на той час був єдиним закладом, який готував естрадних артистів, а з 1990-х років в

численних професійних освітніх мистецьких закладах викладається естрадний вокал з близькими підходами щодо специфіки освітньої підготовки естрадного співака. Тому цілком слушним є розуміння академізації естрадної музики в контексті розвитку професійної освіти.

У вже згадуваному раніше дослідженні Ван Цзо, присвяченому аналізу українського солоспіву в ХХ столітті [17], зазначено, що 1960–1970-ті роки є показовими «з точки зору становлення сучасного мистецтва "легкої" музики на базі академічних традицій» [17, с. 129]. Говорячи про останні, у роботі вжито слово «еталон», яке в даному контексті є близьким за значенням. Ван Цзо пише, що академічні композитори у той час «бачили необхідність у поширенні ліричної естрадної пісні. Поступово починає формуватися еталон естрадного ліричного солоспіву з опорою на народнопісенну стилістику» [17, с. 128]. Еталонність, на нашу думку, є ознакою академічної традиції, хоча, безумовно, не кожен академічний музичний твір треба розглядати як еталонний. Скоріше треба говорити про еталонність, розуміючи її як зразок, що пройшов випробування часом, бо саме академічна музика з її розгалуженою жанровою системою є еталонною. Еталонність естрадної музики є однією з ознак її академізації.

Українські дослідники В. Левко та О. Яковлева, базуючись на напрацюваннях І. Бобула та Лі Шуай, дають власну концепцію академізації популярної музики. Вони зазначають, що популярна музика може претендувати на статус академічної, коли вона передбачає «1) смислову наповненість і художню цінність, що виражається в наявності кількох культурних кодів; 2) часову дистанцію, що дозволяє відфільтрувати пісні-одноденки і зберегти тільки високохудожні твори популярних жанрів; 3) зміну загального звучання пісні за допомогою переінструментування з метою наближення до музики академічної традиції; 4) використання прийомів, апробованих в класичній музиці (наскрізний розвиток, поліфонізацію фактури та ін.) для монументалізації пісенного жанру;

5) виконання на концертах класичної та сучасної академічної музики» [197, с. 145–146].

Таким чином, в українській науці вже є напрацювання стосовно концептуалізації поняття «академізація естрадного мистецтва», проте зазначимо, що кожен дослідник робить свої акценти в цьому понятті. Так, концепція В. Левко та О. Яковлева розуміє академізацію як форму звернення академічних композиторів до естрадної класики і оновлення старих пісенних шлягерів з позицій наближення до форм академічної музики. Лі Шуай запорукою академізації бачить професійну мистецьку освіту. Ван Цзо говорить про еталонність, а, отже, академічність українського естрадного ліричного солоспіву. Концепція І. Бобула передбачає розуміння академізації як узагальнення авторського й виконавського досвіду в рамках самого музичного мистецтва естради. Усі тлумачення є вірними, оскільки описують різні форми побутування естрадної пісні в культурно-мистецькому просторі. І усі вони доповнюють одне одного, адже академізація сама по собі передбачає створення еталонного мистецького твору і таке ж еталонне його виконання, яке неможливе без професійної освіти. Естрадна класика стає еталоном, оскільки пройшла випробування часом, а класичність передбачає тяжіння до традиції, до витоків, а тому академізована естрада апелює до вічних тем, у тому числі головної теми естрадної музики – теми кохання. Таке розуміння є широким і розглядає академізацію як природній рух прадавніх (фольклор) та найновіших (джаз, рок, електронна музика, реп) видів музичного мистецтва до його академічних форм (згадаймо авангардні форми джазу, рок-симфонії, рок-опери та ін.).

Дещо іншим виглядає академізація естрадної музики, що в СРСР була елементом пропаганди. Про це яскраво розповідає у своїй монографії Ю. Дружкін, і деякі положення цієї книги були висвітлені в нашій роботі. Причини взаємовпливів та зв’язків естрадної музики й академічної полягали в заідеологізованості мистецтва, які відбилися й на розвитку естрадної музики, у тому числі й пісенному жанрі. Тому в контексті нашого

дослідження вважаємо за потрібне введення поняття «академізована естрада», яке відображує специфіку естрадного вокального мистецтва 1950–1980-х років відповідно до соціокультурних умов Радянського Союзу, до якого належала й Україна. Естрадна пісенна творчість І. Карабиця припадає на 1970–1980-ті роки, коли академізована естрада ще була актуальною, хоча й потроху втрачала свої позиції.

На 1950–1960-ті роки в СРСР припадає активна взаємодія академічної та естрадної музики у творчості українських композиторів, яка продовжувалася і в наступні десятиліття. Йдеться передусім про звертання академічних композиторів до різних неакадемічних музичних напрямів. Так, наприклад, А. Кос-Анатольський у 1930-х роках у Львові спеціалізувався на естрадно-джазовій музиці, в радянську добу працював переважно в академічних жанрах, однак звертався й до естрадної пісні. Також вельми показовим є творчість М. Скорика, який у 1960-х роках писав цілком академічні композиції, одночасно створюючи естрадні пісні, які виконувалися ансамблем «Веселі скрипки». Його відома пісня «Не топчіть конвалій» є першою україномовною піснею, що використовує популярні у 1960-х роках твістові ритми, а пісня «Намалюй мені ніч» й досі є одним з найвідоміших естрадних творів композитора. У наступні роки М. Скорик продовжував паралельно писати як академічну, так і естрадно-джазову музику, тим самим збагачуючи і першу, і другу.

Відмічаючи тісні зв’язки академічної та естрадної музики у 1950–1960-х роках, дослідники не вказують на причину такого симбіозу. Ми спробуємо це зробити. Нагадаємо, що в цей час панівним художнім напрямком у СРСР був соцреалізм, який суттєво обмежував стильові пошуки митців. Окрім короткого часу хрущовської відлиги, в Радянському Союзі були гласні та негласні заборони академічного авангарду, джаз і рок також у певні періоди були визначені як небажані музичні напрями, оскільки не відповідали канонам соцреалістичного мистецтва. В умовах закритого тоталітарного суспільства, коли й академічна, і естрадна музика не мали змоги розвиватися

вільно, саме поєднання естради і музики академічного напряму давала можливість митцю в складних умовах реалізувати свій творчий потенціал, відповідати духу часу, який вимагав пошуків через різного роду синтетичні форми. У даному випадку синтез відбувався у площині поєднання традицій академічної вокальної школи та естрадного спрямування творчості.

Високий рівень тогочасних естрадних пісень був пов'язаний також з функціонуванням естради у тоталітарній системі, де кожна пісня, перш ніж бути публічно виконаною, мала пройти художню раду; писати музику, у тому числі й естрадну, мали право тільки дипломовані композитори академічної школи, а сама музика мали відповідати основним засадам соцреалізму з його принципами народності, а, отже, опорою на фольклор. Проте ці штучні обмеження були використані професійними композиторами для підвищення якісного рівня естрадної музики, а також для створення потужного шару національно забарвленої естрадної музики через її зв'язок з фольклором. Тому, як це не звучить парадоксально, при радянській тоталітарній системі було створено пісні високого фахового рівня, які нині є окрасою української естрадної музики. Проте коли національне самовираження ставало надто високим і загрожувало радянській системі цінностей, влада вдавалася до репресій аж до фізичного знищення митців (згадаймо долю В. Івасюка). Однак в тих випадках, коли композитори й виконавці заходили баланс між вимогами радянського мистецького канону та власними творчими стимулами, їхня музика ставала класикою, у тому числі й естрадною.

Таким чином, однією з причин тісного симбіозу української естрадної та академічної музики у 1950–1960-х роках став пошук митців у напрямах творчості, що пов'язані з мистецьким синтезом, в умовах заборон радянської владою крайніх форм академічного авангарду та найактуальніших стилів популярної музики.

Друга причина обумовлена специфікою музики пропагандистського типу, яку замовляла радянська влада композиторам. Ю. Дружкін у

монографії протиставляє урочисті патетичні пісні кінця 1940-х – початку 1950-х років, що стали обов'язковими на концертах і звучали на радіо, які виконували провідні оперні співаки у супроводі хору, співу «шептунів», тобто акторів, що співають, які у своїх піснях, написаних після війни, говорили про цінність тиші [44, с. 179–180].

Отже, академізованою естрада була не лише в композиторському, а й виконавському вимірі. Академізм, особливо наприкінці 1940-х – напочатку 1950-х років, був способом вираження ідей, які намагалася пропагувати держава. Однак ліричний струмінь естрадної музики 1950–1960-х років знівелював цей пропагандистський посил, і академізм естради поступово почав від нього звільнюватися.

В українському музикознавстві академізація естради оцінюється цілком позитивно, оскільки науковці ставить акцент на професіоналізації вокальної естради, як у виконавському, так і композиторському аспектах. У вже згадуваній дисертації української дослідниці О. Баланко, присвяченій сучасному камерно-вокальному виконавству, зазначається, що у період з 1960-х до 1980-х років «українська пісенна лірика спирається на композиторсько-виконавські традиції солоспіву (в динаміці його стильової еволюції), що забезпечує вітчизняній естраді самобутність, впізнаваність, персональний стиль (С. Шип) – та (що дуже важливо) інтерес професійних академічних виконавців, які включають до репертуару твори "легкого жанру" (Д. Гнатюк, М. Кондратюк, К. Огнєвий, Б. Руденко, Ю. Гуляєв, Є. Мірошниченко та ін.). Не викликає сумніву те, що основною причиною активного звернення професійних оперних виконавців до естрадної пісні був її якісний рівень» [7, с. 75]. Цей погляд, безумовно, є дещо спрощеним, бо він не враховує усіх соціокультурних реалій того часу, однак, беззаперечно, художній рівень естрадних пісень тих років був високий.

Зазначимо ще один аспект, пов'язаний з естрадним вокальним виконавством у його зв'язках з академічним. Йдеться про популярний та дуже розвинений у світі напрям як класичний кросовер, який передбачає

поєднання в музичному творі засад академічної й естрадної музики, у тому числі й сфері вокалу. Класичний кросовер вже був предметом розгляду науковців, але переважно російських (Л. Баяхунова [8], О. Семенченко [163], С. Таюшев [171]). Вони розглядають цей напрям, починаючи з 1990-х років, коли класичний кросовер став актуальним явищем західної популярної культури, а потім прийшов на пострадянський культурний простір.

Інший погляд на ґенезу класичного кросоверу подає українська дослідниця С. Муравіцька [136]. Вона вважає початком класичного кросовера саме радянську естраду 1960–1970-х років, для якої було характерно це поєднання. Як приклад вона наводить творчість відомого у СРСР співака Мусліма Магомаєва, який, маючи академічну вокальну освіту, як творча особистість реалізувався на естраді. Дослідниця вважає, що М. Магомаєв є одним з перших представників класичного кросоверу, і він «випередив свій час, а його творчість стала дороговказом у напрямі пошуків синтезу академічного вокалу та естради. З точки зору вокальної техніки треба зазначити, що М. Магомаєв не обмежувався академічним вокалом: він використовував не лише академічний еталонний звук високої позиції, а й застосовував мовленнєву позицію, яка сьогодні є провідною у сучасному естрадному вокалі. Таке поєднання сьогодні вже є звичайним явищем, але у 1960-ті рр. це було очевидним новаторством» [136, с. 85]. У висновках С. Муравіцька констатує, що витоки класичного кросовера треба шукати в естраді 1960–1970-х років, коли почалися перші експерименти синтезу академічного та естрадного вокалу, започатковану радянськими співаками-сумісниками [136, с. 89].

Погляд С. Муравіцької на зародження класичного кросовера є цікавим та слушним, при цьому не треба забувати про ідеологічні коріння академічного співу в радянській естраді, розкриті в роботі Ю. Дружкіна. Проте це спостереження відкриває нові перспективи дослідження радянської академізованої естради (якщо відкинути ідеологічний компонент) як далекого попередника популярного в світі класичного кросовера, який, на

нашу думку, також має подвійну природу, а, отже, споріднений з амбівертністю в тому розумінні, в якому ми використовуємо її для вивчення естрадних пісень І. Карабиця.

Наголошуючи на звертанні українських композиторів 1950–1980-х років до естрадно-пісенного жанру як однієї з можливих форм художнього синтезу в рамках дозволеного в СРСР, зазначимо, що далеко не усі митці прагнули реалізувати себе саме в цьому напрямі. Тут важливу роль грали особистісні уподобання композиторів. Музична персонологія – перспективний напрямок в сучасній музикознавчій науці, його активно розробляють Т. Гусарчук [36], В. Даценко [37], І. Драч [40], О. Коменда [85], І. Шестеренко [189], в естрадній музиці – У. Конвалюк [87]. В цих дослідженнях одним з провідних є біографічний метод, де аналізується творчість митця у тісному зв’язку з його життєвим шляхом. Серед основних параметрів, які виділяють дослідники – походження, родина, час навчання й вчителі, епоха і покоління, місце творчості тощо. Для розуміння звертання І. Карабиця до естрадної пісні треба враховувати усі моменти його біографії, включаючи особисті художні смаки та пріоритети. Тут у нагоді можуть стати спогади про митця його сучасників, які розповідають про факти, які доповнюють, іноді суттєво, образ композитора і пояснюють його мистецькі пріоритети.

У нашій роботі вже неодноразово відмічалася схильність І. Карабиця до залучення в його академічні твори лексики естрадної та джазової музики, але ця естрадність та джазовість інтерпретувалася як складова його індивідуального стилю академічної музики, його творча лабораторія, як це зазначає в своїй роботі О. Копелюк [91, с. 214]. Але подивимося на естрадну творчість І. Карабиця з іншого боку. Для цього звернемося до спогадів відомого джазмена Юхима Маркова, який писав про композитора так: «З Іваном Карабицем я познайомився, коли він навчався на останньому курсі консерваторії. Цей час припав приблизно на середину 1960-х років. Я тоді по заміні працював у ресторані “Москва” (тепер – ресторан готелю “Україна”).

Ми грали джаз, і він прибігав до нас, просився пограти, а коли сідав за інструмент, просив: “Постережіть хтось перед дверима, щоб ніхто з професури не зайшов”. Тоді в консерваторії були суворі правила, не дозволяли грати цю музику “класикам”, студентів відстежували, – для них це вважалося ганьбою. Але він все одно приходив та грав. Я думаю, що джаз сильно вплинув на всю його творчість. Наприклад, пісня “Мати наша – сивая горлиця” дуже нагадує чи то спірічуел, чи то джазову баладу, хоча вона й дуже близька до народних коренів. <…> Пізніше, коли 1972 року оновився склад вокального ансамблю “Мрія”, туди прийшли джазові музиканти, <…> тоді пара пісень Карабиця була у нас у репертуарі. Ільїн та Хорунжий робили складні партитури для голосів. Дуже благодатно лягали пісні Вані на вокальний ансамбль. <...> Потім Ваня пішов у серйозну академічну музику» [119, с. 210–211].

Цей невеличкий спогад є дуже цінним для розуміння творчої індивідуальності композитора та його відношення з «легкою» музикою. Він, як і його вчитель М. Скорик, любив джаз і охоче музикував. Остаточним вибором композитора стала академічна музика, ймовірно через усвідомлення того, що етичне начало, яке було пріоритетним в його музиці, найбільш повно могло реалізуватися лише в жанрах академічної музики. Однак любов до музики неакадемічної музики він проніс через усе життя, а тому його звертання до естрадної пісні було невипадковим.

Естрадна пісенна творчість І. Карабиця, що тривала 1970–1980-ті роки, йшла в руслі академізованої естради, культивованої в СРСР. Академізм його пісень підсилювався ще й тим, що І. Карабиць активно й творчо працював в різноманітних жанрах академічної музики. Оскільки композитор не належав до класичних авангардистів, для нього академізована естрадна музика стала однією з форм постмодерного мистецького синтезу.

На завершення перед аналітичною частиною, де буде охарактеризовано музичні особливості естрадних пісень І. Карабиця та їхні класичні й сучасні виконавські версії, виділимо їх основні риси, які є визначальними в контексті

розвитку академізованої естради: 1) орієнтація в естрадних піснях на академічний тип вокалу; 2) тяжіння в пісенних творах до наскрізної драматургії при збереженні базисної куплетної (з приспівом) форми; 3) деталізований фортепіанний супровід з елементами поліфонічної фактури, що наближає естрадні пісні до класичних солоспівів, або вишукана інструментовка в їх оркестрових версіях. Отже, в естрадних пісенних творах І. Карабиця риси академізму є яскраво вираженими, а естрадна складова реалізується передусім через звернення до інтонаційного фонду тогочасної популярної музики.

2.2. Стильові та драматургічні виміри естрадно-пісенної творчості Івана Карабиця

Амбівертність пісенної творчості І. Карабиця, тобто поєднання в ній різновекторних тяжінь в бік академічної або естрадної музики, виявляється на стильовому та драматургічному рівнях. Стильовий рівень включає особливості мелодики, гармонії, фактурного вирішення пісенного твору відповідно до тенденцій тогочасної академічної та естрадної музики, драматургічний рівень виявляє особливості композиції пісенного твору, передусім відхід від строфічної будови або навпаки, слідування їй, наявність форми другого плану тощо. В аналізах ми будемо спиратися на академічні версії естрадних пісень композитора, тобто на музичні тексти, що виходили друком ([75; 76; 77]) і які відтворюють особливості фіксації музики академічної традиції. Враховуючи академізм радянської естрадної музики 1970–1980-х років, а також академічну школу І. Карабиця, ми, хоча і з певною долею умовності, вважатимемо ці версії оригіналом. Чому з певною долею умовності? Тому що в наступній частині нашої роботи буде продемонстровано, що ці твори сьогодні украй рідко звучать в академічній версії і повністю перейшли на естрадну сцену, змінивши не лише свій саунд, а й подекуди суттєво відійшовши від академічного оригіналу. Наскільки

такого роду трансформації є органічними, ми спробуємо відповісти у відповідній частині роботи, а наразі зосередимося на авторському тексті пісень І. Карабиця, спробуємо зрозуміти, яким чином у піснях композитора на музичному рівні реалізується амбівертна спрямованість на академічну і естрадну творчість.

До популярних пісенних творів належить пісня ***«За рікою тільки вишні»*** (аналіз музичного твору здійснено за академічною версією для голосу і фортепіано ([75, с. 34–37]). Цей твір було написано у 1987 році на вірші Б. Олійника. Композитор використав майже повністю без змін текст вірша поета, залишивши чотири строфи з п’яти. З вірша було вилучено четверту строфу, найімовірніше як таку, що має абстрактно-філософський зміст і дещо призупиняє динаміку розвитку ліричного сюжету. Завдяки цьому текст віршу став більш лаконічним і динамічним, що важливо для пісенного твору.

Перш за все, зупинимося на рисах пісні «За рікою тільки вишні», що споріднюють його з академічною музикою. Драматургія пісні більше нагадує класичний солоспів, ніж естрадний пісенний твір. Вона має хоча й невеликий, однак самостійний за музичний матеріалом вступ. Нагадаємо, що в естрадних піснях, особливо тих, що мають риси шлягерності, зазвичай вступ базується на музичному матеріалі приспіву, який є більш яскравим у мелодичному відношенні, тим самим ще до початку вокальної партії узагальнюючи музичну думку пісенного твору (це один з прийомів, що робить пісню шлягером). Натомість у камерно-вокальній ліриці вступ має іншу функцію – він налаштовує слухача на підготовку до подальшого слухання – і тексту пісенного твору, і власне музичного компоненту. В авторській версії пісні «За рікою тільки вишні» вступ виконує саме таку підготовчу функцію. Відмітимо його витонченість, імпресіоністичність, а також певну символічність, що вимальовується при аналізі його мелодичного та ладового розгортання. У пісні розповідається про розлуку закоханих, і музика вступу це передає через ладовий контраст (гра однойменних F-dur та

f-moll; ладова варіативність, закладена у вступі, також буде використана в подальшому розвитку), а також через одночасне поєднання у мелодичній тканині руху вгору (мелодія має висхідну лінію) та вниз (загальна динаміка розгортання вступу – перехід від середнього регістру до низького). Головний мотив мелодії вступу, її невпинний рух вгору немов зупиняється невблаганною повторністю фраз і поступовий спуск вниз, що семантично асоціюється зі смертю та небуттям.

І. Карабиць у пісні «За рікою тільки вишні» відмовляється від традиційної строфічної форми, що характерна для жанру пісні, тим самим наближуючи свій твір до класичного солоспіву. Він ускладнює строфічну форму, трансформуючи її у тричастинну: перші дві строфи виконуються на одну мелодію, третя строфа контрастує їм у мелодичному та ладовому відношенні, четверта строфа повертається до музичного матеріалу перших двох строф. Таким чином, у пісні чітко вимальовується тричастинність як форма другого плану. Однак при цьому риси строфічності виявлені доволі яскраво, оскільки мелодика мінорної строфи хоч і відмінна від інших (іноді суттєво), але в цілому продовжує загальний рух мелодичного розгортання завдяки подібності ритміки й мелодичних зворотів. Зміна ладу, безумовно, викликана змістом твору, а саме тими рядками його тексту, де вже прямо, а не завуальовано говориться про розлуку закоханих («Це тому, що цього ранку ти на берег мій не вийшла і не вийдеш»).

Риси академічності у пісні «За рікою тільки вишні» на рівні музичної драматургії виявляються не лише у створенні тричастинної композиції, а й загальному драматургічному розготанні, де кульмінація припадає на точку золотого перетину, що робить загальну композицію пісенного твору врівноваженою в архітектонічному плані. Не можна не відмітити й тонкої мелодичної роботи композитора у центральному (мінорному) розділі пісні. І. Карабиць вичленовує перший мотив мелодичної фрази пісні, і на його основі розбудовує мелодичну лінію, яка позбавлена тієї секвенційності та повторності, якою відзначена музика крайніх строф. Мелодія третьої строфи

відрізняється безперервністю мелодичного розвитку, розвиненістю мелодичної лінії, а також символічністю – попри високий діапазон (у порівнянні з іншими строфами) та часті мелодичні стрибки вгору, загальна спрямованість у вокальній лінії освоєння нового музичного простору, наприкінці строфи рух мелодії уповільнюється, йде вниз і завмирає.

Семантика смерті в цьому в цілому ліричному і за змістом далеко не трагічному творі проглядається у близькості трактування до шубертівського, де повернення мажорного ладу не є просвітленням, катарсисом, а символом смерті як вічного спокою. Цей семантичний рівень музики І. Карабиця, на нашу думку, прямо не пов'язаний з поезією Б. Олійника, однак передає особливості музичного мислення композитора, який в ліричних за змістом творах апелює до категорії буття, а тому музика його вокальної лірики, у тому числі й естрадної, насичена символами та знаками, які відтворюють буттєвість у всіх її проявах.

Також відзначимо вокальну складність цієї композиції для вокаліста. Діапазон пісні охоплює майже дві октави, і найбільшою складністю для вокаліста є створення музичної цілісності при використанні різних теситур – низької у мажорних строфах та високої у мінорній. Діапазон пісні більш характерний саме для академічної музики, а не естрадної. Безумовно, ця композиція писалася в розрахунку на виконання академічним вокалістом.

Смислова насиченість пісні, використання засобів музичної виразності, музична драматургія, семантичний рівень свідчать про те, що пісня І. Карабиця «За рікою тільки вишні» є твором, що спирається на потужні традиції академічної камерно-вокальної лірики. Проте відкритим залишилося питання, що споріднює цю композицію з естрадною музикою.

Серед рис естрадної музики в пісні «За рікою тільки вишні» виділимо такі. По-перше, мелодика пісні спирається на інтонаційний фонд популярної музики того часу: вона не апелює ані до народнопісенного шару, ані класико-романтичної музики радянського соцреалізму, в ній відсутні риси музичного авангарду. Її характерною рисою є секвенційний рух, що притаманний

естрадним пісням як основний від мелодичного розгортання. Секвенційність пронизує основну строфу пісні, вона представлена і на рівні мелодичних фраз, і на рівні речень. При цьому традиційний секвентний рух вниз не позбавлений семантичної наповненості, про яку вже говорилося вище. Відзначимо часте використання інтервалу висхідної сексти, що притаманно естрадним творам ліричного характеру. При доволі розвиненій мелодиці в пісні доволі частими є мелодичні фрази, що мають невеликий діапазон, тим самим підкреслюючи речитативно-декламаційну ґенезу естрадної пісенності. Естрадні риси твору надає ритміка, яка широко використовує пунктирні ритм та синкопи. Відмітимо й легкість сприйняття цього твору, який, попри семантичну насиченість, розрахований на сприйняття слухачем з першого прослуховування.

Зазначимо, що риси і академічної, і естрадної музики в пісні І. Карабиця «За рікою тільки вишні» є тісно переплетені. На нашу думку, це стало можливим завдяки амбівертності творчості митця, спрямованості його творчості і на елітарну, і масову публіку. Працюючи в жанрі естрадної пісні, митець не відмовляється від здобутків камерно-вокальної академічної традиції, а органічно використовує її для посилення семантичної насиченості естрадно-пісенного матеріалу, тим самим збагачуючи українську музику високохудожніми пісенними зразками, які не втратили своєї художньої цінності й до сьогодні.

Пісня ***«Моя земля – моя любов»*** І. Карабиця була написана на вірші Ю. Рибчинського у 1976 році (згідно каталогу [56]). На відміну від пісні «За рікою тільки вишні», яка створювалася на поетичний текст, що первісно не призначався для співу, поет-пісняр Юрій Рибчинський писав тексти саме для пісень. Його вірші мають традиційну для естрадної пісні структуру і складаються із заспіву та приспіву, на відміну від поетичних текстів, строфічна форма яких приспів не передбачає. Якщо розглядати слова пісні «Моя земля – моя любов», то в них відчувається відмінність від власне поетичних текстів у ритміці вірша, його строфіці та римуванні, однак вони

ідеально лягають на музику І. Карабиця, вони ніби прилаштовані до музики, утворюючи музично-поетичну єдність.

Якщо говорити про зміст пісні «Моя земля – моя любов», то він апелює до категорії любові в її широкому розумінні, де органічно поєднуються особистісні почуття та любов до своєї рідної землі. Єдність особистісного та суспільного характеризує зміст пісні, і ця єдність знайшла органічне вираження і в музиці.

При аналізі музичного твору ми будемо користуватися його академічною версією для голосу і фортепіано ([75, с. 72–77]). Проте варто зазначити, що пісню «Моя земля – моя любов» І. Карабиць зробив в кількох аранжуваннях – для голосу та симфонічного оркестру, для голосу і естрадно-симфонічного оркестру. Твір у 1970-х роках був надзвичайно популярним: пісня неодноразово виходила друком в музичних виданнях для різних виконавських складів, наприклад, для голосу з фортепіано, в супроводі гітари, інструментальній версії для баяна або акордеона. Окрім того, пісня друкувалася на шпальтах газет (наприклад, газети «Ленінське плем'я», «Сільські вісті»), на сторінках журналу «Музика» [56, с. 48]. Отже, цей твір існує в кількох версіях, і в майбутньому доцільно їх порівняти та виявити зміни – як в авторських аранжуваннях, так і зроблених іншими музикантами. У нашому дослідженні, як ми вже зазначали, ми спираємося на версію для голосу з фортепіано з академічного музичного видання.

Композитор в академічній версії твору спирається на строфічну форму пісенного твору із заспівом і приспівом. Однак загальна драматургія твору є більш складною, тому опишемо її більш детально. Відповідно до традиції камерно-вокальної лірики академічного плану, І. Карабиць розпочинає твір вступом, який прямо тематично не пов'язаний з самою піснею, але підготовлює її загальний настрій та формує основні музичні інтонації. Наявність самостійного у мелодичному відношенні вступу споріднює пісні «Моя земля – моя любов» та «За рікою тільки вишні» і відсилає до традицій

академічної музики. Проте функція вступу в обох піснях є відмінною, про що буде сказано далі.

Вступ у пісні «Моя земля – моя любов» синтезує інтонації академічної (початок вступу, в якому відчутні алюзії на вальсовість) та сучасної естрадної музики (завершення вступу, де готується перехід до вокальної партії). Тонка стильова гра в музиці вступу, балансування між академічною традицією та сучасністю, репрезентованою естрадою – це специфічна риса естрадних пісень І. Карабиця, один з виявів амбівертності його пісенної творчості.

Три строфи з приспівом, де музика є незмінною, ніби гальмують загальну драматургію пісні «Моя земля – моя любов». Проте цим музично-драматургічний розвиток пісні не вичерпується. Після певної драматургічної статики композитор активізує рух, швидко підводячи до кульмінації. В кульмінаційній зоні І. Карабиць використовує усі засоби динамізації, вироблені академічною музикою. По-перше, він основний акцент переносить з вокальної на інструментальну складову, тим самим віддаючи пріоритет інструментальному, власне музичному началу, де рівень узагальнення відбувається за допомогою музичних засобів виразності та прийомів музичного розвитку. По-друге, переносячи акцент на інструментальну складову, композитор не забуває і про вокальну партію, але трактує її в інструментальному ключі – замість чергового очікуваного куплету (вже четвертого) у партії соліста звучить вокаліз. Вокаліз з тематичної точки зору є нічим іншим, як дещо видозміненою темою вступу. Повернення до тематизму вступної частини надає пісенному твору динамічності й процесуальності, а також створює інтонаційну цілісність, бо синтезує споріднений, однак, все ж таки, тематично різний тематичний матеріал.

На відміну від пісні «За рікою тільки вишні», кульмінація в пісні «Моя земля – моя любов» розміщується не у точці золотого перетину, а зміщується ближче до кінця твору. Після емоційного сплеску в кульмінаційній зоні, для якого композитор використовує усі засоби виразності (динаміка, фактура,

діапазон мелодії пісні), відразу ж розпочинається спад, який припадає на останній приспів. Це дещо порушує рівновагу композиції, однак надає їй динамізму й відкритості, незавершеності. Узагальнюючи розгляд драматургії пісні «Моя земля – моя любов» можна констатувати, що її музично-драматичний розвиток відповідає усім параметрам академічного солоспіву, де музика тісно пов'язана з текстом й одночасно має свою автономну драматургію.

Відзначимо, що саме в цьому творі І. Карабиця найбільш яскраво виражено автономність музичного начала. Це віддзеркалено і в вокальній партії, де важливу роль грають вокалізи (не лише кінцевий, на який припадає кульмінація, а й вокальні розспіви на склад «ла», що завершують приспів). Попри значимість та важливість тексту, в пісні «Моя земля – моя любов» музичний компонент є самодостатнім, і не лише в драматургії цілого. Надзвичайно виразною є мелодика пісні, розгортання якої йде по всіх канонах академічної музики – тематичне ядро стає вихідною точкою для розгортання мелодії пісні, яка відрізняється широким мелодичним диханням і в якій органічно сполучаються пісенно-романсові та декламаційні елементи. Автономність та самодостатність мелодики пісні «Моя земля – моя любов» дали можливість існувати цьому твору як інструментальній композиції (у запису партію фортепіано виконує сам композитор).

Завершуючи розгляд композиційно-драматургічних особливостей пісні «Моя земля – моя любов» зазначимо, що цей надзвичнайно популярний у свій час твір фактично не звучав в академічній версії, яку ми проаналізували. Зміни в музичній драматургії твору ми детально розглянемо у частині роботи, присвяченій її виконавським інтерпретаціям. Наразі лише відзначимо, що драматургічні зміни сприяли тому, що на музичній естраді пісня «Моя земля – моя любов» набула рис шлягерності, що й стало причиною її популярності. Безумовно, драматургія пісенного твору змінилася і вже відповідала канонам не академічної, а естрадної музики.

Відзначимо ще деякі риси академічної музики у пісні «Моя земля – моя любов». Окрім ускладненої гармонії в певних моментах твору, особливо в кульмінаційній зоні, розвиненість фактури інструментального супроводу також є рисою академічного солоспіву. Особлива значимим інструментальна складова є не лише в кульмінації, про яку вже говорилося раніше, а й у мелодичному доповненні вокальної партії: інструментальний супровід, завершуючи невисловлену емоцію соліста, «договорює» те, що неможливо вимовити словами. Не можна не відмітити вокальну партію, яка в кульмінаційному вокалізі спирається на традиції камерної академічної музики, ніж на естрадний спів.

Якщо говорити про естрадні риси пісні «Моя земля – моя любов», то вони виявляються у характері мелодики, яка, з одного боку, апелює до пісенно-романсової традиції, з іншого, оперує більш лапідарними інтонаціями, характерними для шлягерів, що надає можливості для сприйняття її слухачем з першого разу. Естрадність пісні проглядає і в її ритміці, де більш часто, ніж в академічній музиці, використовується пунктирний ритм, а також широко використовуються секвенції, що дуже характерно для популярної музики. Але найбільше естрадні риси пісенного твору «Моя земля – моя любов» (окрім зміни драматургії) є у її саунді. Якщо говорити про вокальний компонент, то в різних естрадних (сольних та ансамблевих) інтерпретаціях вокалісти спираються на естрадний, а не академічний тип вокалу, що надає музиці абсолютно іншого звучання навіть у тих випадках, коли авторський текст залишається незмінним. Щодо інструментального компоненту, то, як вже було зазначено, існує багато аранжувань цього твору для різних інструментів. Версії для оркестру, які звучали у 1970–1980-х роках, також не позбавлені рис естрадності, бо естетика естрадних музичних творів (і не лише у СРСР) передбачала використання академічного інструментарію. Проте цілком іншого звучання пісня «Моя земля – моя любов» набуває при залученні звучання електронних

інструментів у ВІА. Усі ці аспекти ми детально розглянемо при аналізі музичних інтерпретацій цієї пісні І. Карабиця.

Завершуючи аналіз пісні «Моя земля – моя любов» ми констатуємо, що ця композиція, як й інші естрадні пісенні твори І. Карабиця, відзначені амбівертністю, тобто такою якістю, що дозволяє їм бути актуальними як для академічної, так і естрадної сцени. Відзначимо однак, що, на відміну від пісні «За рікою тільки вишні», яка в самому тексті має риси амбівертності і тому практично без змін може виконуватися як академічними, так і естрадними співаками, то деякі риси пісні «Моя земля – моя любов», а саме особливості драматургії, унеможливлюють її виконання в академічній версії на естраді і потребують трансформації. При цьому естрадний, шлягерний потенціал останньої є дуже високим, що засвідчила популярність цього твору серед естрадних виконавців.

Естрадні пісні І. Карабиця відзначені широтою тематики. Окрім пісень ліричного змісту, важливе місце в його естрадному доробку посідають пісні патріотичної тематики та громадянського звучання. Ми не повинні забувати, що героїко-патріотична тематика була актуальною в радянські часи і інтерпретувалася відповідно до ідеологічних настанов. Тому в доробку композитора були і такі твори як «Партійний квиток» (1975), «Песня о стахановцах» (1985), «Жизнь Ленина» (1980) (назви та датування подано за каталогом творів митця [56]). Звертання до такого роду тем була обумовлена необхідністю творчого буття композиторів, що жили і працювали у Радянському Союзі. Однак, окрім ідеологічних агіток, І. Карабиць написав дійсно низку прекрасних пісень героїчної та патріотичної тематики, серцевиною яких є любов до України.

Пісня ***«Днепровская вода»*** була створена композитором у 1981 році на вірші Ю. Рибчинського. Оригіналом є російський текст, проте від самого початку пісня друкувалася й українською мовою («Дніпра жива вода»). З моменту написання цей твір набуває надзвичайної популярності: його друкують численні пісенники (російську та українську версії). У покажчику

творів І. Карабиця також вказано, що окрім автографу, є авторська версія пісні для дитячого хору; існує й кілька аранжувань цього твору для естрадно-симфонічного оркестру, зроблених іншими музикантами [56, с. 42–43]. Тож можна сказати, що цей твір належить до найпопулярніших у творчості митця. Сьогодні він також звучить на естраді, і перевага віддається вже не російській, а українській версії тексту.

Поезія Ю. Рибчинського пронизана високим пафосом і одночасно глибокою любов'ю до рідної землі, що знайшло відображення і в музиці І. Карабиця. Текст пісні складається з двох куплетів та, відповідно, двох приспівів. Особливістю приспіву як частини пісенної форми є незмінність тексту, однак часто і зміст приспіву також міняється. У даному випадку Ю. Рибчинський не змінює у приспіві текст, однак варіює його для посилення тієї чи іншої думки. Цей момент є важливим для пісень патріотичного змісту, в яких, відповідно до ідеологічних настанов, текстова складова мала акцентуватися, проголошуватися в особливий спосіб.

Для естрадних пісень героїко-патріотичного змісту притаманний особливий тип образності, де ліричність висловлювання, характерна для пісенного жанру, доповнюється героїкою та патетикою. Розглянемо детально, як І. Карабиць вибудовує композицію твору «Днепровская вода» і які засоби виразності використовує (пісню буде проаналізовано за академічною версією для голосу і фортепіано [77]).

У драматургічному відношенні пісня «Днепровская вода» в цілому побудована традиційно – невеликий вступ, два куплети з приспівами, кода на матеріалі приспіву, на яку припадає кульмінація твору і його завершення. Відзначимо, що така форма і тип драматургії є традиційними для естрадних пісенних творів, особливо тих, що мають риси шлягерів. Однак І. Карабиць в драматургічному вирішенні пісенного твору долучає елементи композиційних прийомів, що спираються на традиції академічної музики.

Перш за все, відмітимо доволі нетрадиційне ладове рішення пісенного твору. В основі драматургії пісні лежить ладовий контраст – чергування та

взаємодія однойменних мажору та мінору (A-dur та a-moll). Однак цей контраст, на відміну від пісні «За рікою тільки вишні», не пов'язаний зі змістом пісенного твору, де звертання до мінорного ладу посилює драматизм ситуації. Поєднання в пісні однойменних мажору та мінору скоріше можна пояснити позатекстовими, власне музичними чинниками, які інспіровані поглядом автора музики. Нагадаємо, що чергування в пісні однойменних мажору і мінору (заспів – приспів) трапляється не так рідко, однак зазвичай куплет є мінорним, а приспів – мажорним. Така логіка є цілком очевидною і ілюструє споконвічне бажання людини рухатися від мороку до світла, від поразки до перемоги. Інверсійне розташування (мажор – мінор) також трапляється в пісенних творах, але значно рідше. Чим була викликана така логіка? Загадаємо, що радянські пісні героїко-патріотичної тематики зазвичай були відзначені надмірним пафосом, який був викликаний особливим призначення такого роду репертуару – ідейно-пропагандистським. Більшість пісень подібного гатунку звучали на партійних з'їздах, на різного роду державних урочистостях тощо. І хоча серед радянських пісенних творів героїко-патріотичної тематики були й зразки високої художньої якості, у більшості випадків це були пісні-одноденки, створені «на випадок». При написанні композиції, що апелює до традиції урочисто-славильних пісень, важливо було уникнути зайвого пафосу, відмовитися від тих шаблонів, з якими стикається композитор, коли звертається до музики героїко-патріотичної тематики. Тому висловимо своє припущення, що звертання до мінорної сфери у приспіві позбавляє пісню «Днепровская вода» того надмірного пафосу, який був характерний для патріотичних пісень радянського періоду і які, безумовно, не могли не вплинути на естетику пісні «Днепровская вода».

Вступ функційно підготовлює звучання пісні, він цікавий своєю логікою розготання. Попри те, що музика пісні «Днепровская вода» відзначається розміреністю та урочистістю, початок пісенного твору є емоційно піднесеним, дещо неврівноваженим, бурхливим, проте стан

емоційної піднесеності швидко поступово гармонізується та заспокоюється. В цілому в пісні відсутня зображальність, музика узагальнено передає її зміст, єдиним винятком є вступ, де композитор в символічній формі відтворив енергію й стихію води та момент її приборкання.

Повільний темп надає твору урочистості, гімнічності, яка досягається і за допомогою розміреного руху. Якщо говорити про мелодику пісні у заспіві, то вона також відзначена розміреністю, неквапливістю у своєму розгортанні. Загальний рух мелодії є хвилеподібний, однак смислове навантаження мають висхідні інтонації. Дещо змінюється мелодія пісні в мінорному приспіві. На перший план виходить секстовість, яка притаманна ліричним творам, зокрема солоспівам. Ця інтонація є центральною, бо вона повторюється кілька разів, а також слугує основою для подальшого мелодичного розгортання. Використання типово ліричної інтонації у пісні патріотичної тематики підтверджує нашу гіпотезу щодо свідомого уникнення композитором надмірного пафосу у цьому творі, посилення її ліричної складової. Ліро-епічний характер приспіву – «родзинка» пісні «Днепровская вода», завдяки чому цей твір не став черговою радянською агіткою, а є високохудожнім твором, що не втратив й до сьогодні своєї художньої цінності. Опора на традиційні інтонаційні моделі ліричного модусу доповнюються характерними для урочисто-гімнічних творів засобами, серед яких виділимо приховану маршовість, яка створюється за допомогою частого використовування пунктирного ритму, особливо на початку мелодичних фраз.

Кульмінаційна зона пісні (інструментальний фрагмент на тематичному матеріалі приспіву, але з модуляцією з a-moll у b-moll) дещо зміщена з точки золотого перетину, якщо розглядати її відповідно до канонів академічної музики, однак цілком вкладається у драматургію пісенного шлягеру, де нерідко в кульмінаційній зоні є звучить найбільш яскравий музичний компонент композиції (приспів) з модуляцією вгору на півтон. Відзначимо, що у цьому драматургія пісні є цілком шлягерна, а тому повністю відповідає

особливостям естрадно-пісенного твору з його орієнтацією на усталені форми. При цьому, повторимо, індивідуальності, а тому унікальності цьому твору додає нетиповий тональний план. Попри завершення пісенного твору приспівом, наприкінці звучить однойменний мажор (B-dur), тим самим повертаючи пісні її урочисто-піднесений характер, що вимагає традиція патріотичної пісенної лірики. Серед естрадних рис пісні «Днепровская вода», окрім драматургії, відзначимо секвентний рух в мелодії приспіву, який є характерним і для естрадних пісень взагалі, і зокрема пісень І. Карабиця.

Таким чином, риси амбіверності у пісні І. Карабиця «Днепровская вода» виявляються в дещо інший спосіб, ніж у двох попередніх («За рікою тільки вишні» та «Моя земля – моя любов»). Якщо в них драматургія орієнтувалася на академічні зразки, то тут на перший план виходить драматургія шлягерного типу, характерна для естрадної пісні. Вочевидь, цей тип був обраний автором свідомо, відповідно до естетики та традиції патріотичної пісні. Мелодика та інші засоби музичної виразності органічно поєднують як риси естрадної, так і академічної музики.

Якщо говорити про патріотичну тематику в естрадній творчості І. Карабиця, то вона представлено доволі широко. Проте урочистість, піднесеність, пафосність в ній доповнюються ліричною складовою, що характерно для української ментальності, Так, пісня «Батьківський поріг», що пронизана любов'ю до України, органічно поєднує патетику та лірику. Засоби виразності, які використовує в ній І. Карабиць, у чомусь близькі пісні «Днепровская вода» (наприклад, висхідні інтонації на початку фраз), однак ліричний струмінь є більш вираженим. Також у мелодиці пісня «Батьківський поріг» доволі виразно виявлено інтонації, близькі до народнопісенних, чого ми не бачимо в більшості естрадних творів композитора.

Пісня ***«Де вітер землю голубить»*** є частиною вокального циклу для голосу та естрадно-симфонічного оркестру «Ранкова сюїта», написаного на слова В. Батюка та В. Губарця. У покажчику творів І. Карабиця зазначається,

що повністю сюїта не була опублікована і зберіглася лише в автографі (без позначення року). Натомість пісня «Де вітер землю голубить» (слова В. Губарця), що стала популярним пісенним твором, видавалася у різних збірках у 1979 та 1980 роках (в автографі стоїть дата написання – 1978 рік) [56, с. 36–37]. Пісню буде проаналізовано за виданням для голосу з фортепаіно з серії «Популярні пісні року» [76].

Оскільки пісня первісно задумувалася як частина циклу, композитор відмовляється від традиційної строфічної форми, а для віршів поета вибудовує власну музичну композицію, яка є цілком оригінальною за задумом, хоча базується на прийомах музичної композиції та драматургії, які були сформовані і в академічній, і в естрадній музиці.

Вірш В. Губарця має три строфи, темою якого є любов до рідної землі. Ця тематика є наскрізною для естрадно-пісенної творчості І. Карабиця, тому цілком зрозумілим є звертання композитора до його поезії, а також створення композиції, яка у свій час була популярною і виконується до сьогодні. І. Карабиць обирає для своєї пісні тричастинну форму, де текст першої строфи покладено в основу крайніх частин, а друга і третя – середньої. Однак зовнішня тричастинність приховує в собі тип драматургії, де важливу роль відіграє наскрізний розвиток, де репризність – не просто повтор, а завершення композиції, її логічний підсумок. Особливостями характеристики драматургії пісні «Де вітер землю голубить» ми завершимо її розгляд, наразі зупинимося на характеристиці особливостей пісенного твору з позицій амбіверності – поєднання різновекторних елементів, які формують специфічні риси твору, що дозволяють йому одночасно бути актуальним і для академічних, і для естрадних виконавців.

Відзначимо тональність твору – es-moll, яка украй рідко трапляється в естрадній музиці (хіба що це не типова півтонова модуляція наприкінці пісенного твору, написаного в d-moll). Тональність es-moll в академічній музиці має усталену семантику і асоціюється зі смертю. Також вельми показовим є використання у короткому вступі пісні бароковий прийом, який

окреслено як одночасний контраст. Цей прийом є провідним в музиці Й. С. Баха, де одночасно співіснують глибока емоційність та стриманість. Одночасний контраст широко використовується в бахівській музиці пасійної тематики, він реалізується зокрема у репетиційних повторах баса, риторичних фігурах passus duriusculus та saltus duriusculus, які у німецького композитора є конструктивною частиною музичної тканини (мелодія, бас, тема фуги тощо). Ті ж самі прийоми ми бачимо і у вступі до пісні «Де вітер землю голубить»: низхідний рух гармонічного голосу акордової послідовності апелює до фігури фігурах passus duriusculus, а друге речення вступу доповнюється остинатним басом, який домальовує картину заціпеніння. Проте зазначимо, що ані семантика тональності, ані прийому музичної риторики, використані І. Карабицем у вступі, не збігається зі змістом пісні, який є цілком оптимістичний і пронизаний яскравими фарбами, що змальовують красу природи. Подібне ми бачили в пісні «За рікою тільки вишні», де зміст пісенного твору не був настільки трагічним у порівнянні з тими засобами, на які спирається композитор. Однак їх використання не є випадковим, тим більше у такого глибокого та тонкого музиканта як І. Карабиць. Ці прийоми є частиною музичної традиції, до якої належить митець і яку репрезентує у своїх творах, у тому числі й естрадних піснях. Апелювання до світової академічної традиції надає його естрадним пісням, у тому числі «Де вітер землю голубить», глибину і семантичну багатошаровість.

Серед рис академічної музики відмітимо й насиченість фактури та її зміну протягом усієї пісні. Ми аналізуємо твір у його редакції для голосу з фортепіано, однак в клавірі цілком відчутні оркестрові тембри. Твір від самого початку трактується не як сольний, а ансамблевий, де в вокальній партії чергуються сольні та ансамблеві епізоди. Вочевидь, на такий вибір композитора наштовхнула традиція ВІА, де превалювала естетика ансамблевого співу. Зазначимо, що традиція ВІА, а непрямо й естетика

західних рок-ансамблів, вплинула на загальну драматургію пісні «Де вітер землю голубить». Зупинимося на цьому більш детально.

Як вже зазначалося, загальна форма пісні є тричастинною (ABA), однак середній розділ (B) є значно більш розвинений, ніж крайні (A), і має свою драматургію. Середній розділ має більш довгий вербальний текст (дві строфи замість однієї), і складається з двох епізодів, які контрастують між собою, але другий є логічним продовженням першого. Перша частина розділу B, яку ми окреслимо як b_1, контрастує попередньому по багатьох параметрах, передусім ритмічному, темповому та мелодичному. Раптово та несподівано повільний темп першої частини змінюється на швидкий, метр – з $^{4}/_{4}$ на $^{6}/_{8}$. Незмінними залишаються лише лад та тональність – es-moll. Цей несподіваний вихор, з одного боку, ілюструє (подібний ілюстративний прийом ми бачили в пісні «Днепровская вода») рядок тексту поезії («чи вітер, чи літня злива – усе мені рідне, миле»), однак більше значення має підготовка кульмінації пісні. Кульмінаційний розділ, який ми позначимо як b_2, тематично відрізняється і від розділу A, і розділу b_1. Він контрастує їм обом і в ладовому (Ges-dur), і тематичному відношенні (у метроритмічному він контрастує розділу b_1 ($^{6}/_{8}$), але повертає розмір $^{4}/_{4}$, що був у розділі A). Мелодія пісні набуває рис гімнічності та урочистості, підкреслюючи основний посилі пісні: «Немає такої сили, щоб сонце зуміла взяти та й понести з собою, щоб в серці моїм здолати любов до землі святої». Урочистість, піднесеність підкреслюється ансамблевим співом, де на перший план виходить не особистісне «Я», а колективне «Ми».

Говорячи про урочистість цього розділу пісні, відзначимо її принципову відмінність від композиції «Днепровская вода». По-перше, вона є лише однією з образних сфер пісні, вона не є даністю, а народжується та проходить стадії споглядання (розділ A) й активної дії (розділ b_1), вона є частиною образної трансформації, яка відбулася у процесі безперервного розвитку. По-друге, естетика та засоби виразності цієї частини базуються не на традиції української естрадної пісні, а апелюють до іншого шару, а саме

стилю ВІА та західної рок-музики. Лапідарність стилю цього епізоду, чотирикратна повторність основної мелодичнїх фрази (тричі – у вокальній партії), кульмінація – усі ці компоненти є складовими шлягеру, у даному випадку, реалізовані у рок-стилістиці. Зазначимо, що це доволі нетипово для композитора, який значно частіше звертався до джазового стилю та розвивав традиції української ліричної естрадної пісні. Втім, естетика та стиль ВІА естетично виправдані, оскільки І. Карабиць створив одночасно урочистий, піднесений характер музики, і дозволив уникнути надмірного пафосу, притаманному радянській естраді. Ще раз також наголосимо на тому, що розділ b_2 еволюційно (хоча і не тематично) виростає з попередніх, створюючи особливий тип наскрізної драматургії, який сягає корінням академічної музики, однак одночасно споріднений з типом сюїтності, що знайшла відображення в рок-операх, де розвиток дії відбувається за принципом контрасту.

Ймовірно, на найвищій точці кульмінації, відповідно до сюїтного принципу, можна було б завершити композицію, і вона була б завершеною в драматургічному плані. Проте І. Карабиць вирішує повернутися до образної сфери першої частини. Композитор дуже обережно повертається з урочисто-піднесеного стилю до глибоко інтровертного типу висловлювання. Повтор тексту і музики першої строфи робить композицію пісні врівноваженою у композиційному плані. І хоча цей повтор логічно не витікає з попереднього розвитку, така композиція є виправданою не лише з архітектонічних міркувань (тричастинність є більш притаманною для естрадної лірики, ніж безрепризна композиція з наскрізним розвитком (тип ABC)), а й логіки музики, що орієнтується на національну традицію, де ліричне начало, кордоцентризм, є основою музичної культури. Тому повернення до ліричної сфери є цілком логічним.

У підсумку зазначимо, що оригінальний тип композиції пісні «Де вітер землю голубить» базується на синтезі традиції українського солоспіву та драматургічних принципах естрадної (у даному випадку – рок-музики), де

важливим є принцип наскрізного розвитку, що реалізується через зіставлення контрастних епізодів, які чергуються за логікою безперервного, наскрізного руху. Амбівертність естрадно-пісенної творчості І. Карабиць у цій композицію посилюється й тим, що композитор обирає принципи драматургії, сформовані в добу бароко (сюїтність, контраст, динаміка, одночасний контраст), але які виявилися актуальними і для сучасної естрадної музики.

Пісня ***«Яблука доспіли»*** була написана І. Карабицем на вірші М. Рильського у 1977 році (згідно покажчика творів І. Карабиця [56, с. 59]). Поезія класика української літератури М. Рильського є одним з найпопулярніших його творів, і тому немає нічого дивного, що І. Карабиць звернувся до його віршів. Пісня «Яблука доспіли» була доволі популярною, однак не набула такого ж поширення, як проаналізовані вище твори. Спробуємо розібратися, чому ця композиція не набула такої популярності, які інші естрадні пісні І. Карабиця.

Перш за все відзначимо, що пісня «Яблука доспіли» (аналізується за [75, с. 49–52]) є високохудожнім твором, що написаний на вірш М. Рильського лірико-філософського змісту, який інтерпретує тему кохання у філософському ключі. Такого роду поезію доволі важко «озвучити» в естрадному стилі передусім тому, що вірш поета, і, відповідно, музика потребують вдумування та вслуховування. Композитор поставив акцент на заглибленні у філософські роздуми поета, що зробило його твір доволі далеким від шлягерності, хоча пісня позначена як естрадна і має чимало рис естрадного твору. Серед них – і характерні інтонації тогочасної естради, популярні в той час в естрадній музиці септакордові послідовності у гармонізації пісенного твору, що прийшли від джазу, використання традиційних для музичної естради секвенцій. Однак, на нашу думку, риси академічної музики в пісні «Яблука доспіли» переважають, тому цей твір позбавлений амбівертності, який дозволяв йому бути однаково популярним як на академічній сцені, так і на естраді.

Розглянемо більш детально риси академічної музики, представлені в пісні «Яблука доспіли». У творі замість строфічної використано тричастинну форму, яка доповнена невеликим вступом та кодою (музика вступу і коди мають єдиний музичний матеріал, який є нетотожним мелодиці вокальної партії, але саме з інтонацій вступу проростає мелодичне зерно музики пісні), що є ознакою драматургії саме музики академічної. Звернемо увагу на уповільненість музичного розгортання, де статичність стає тотожною медитативності. Митець свідомо обирає медитативність та підкреслює статику, яка в нього уособлює філософські роздуми на теми людського буття. Медитативність як тип мислення в цьому творі не витримана послідовно, оскільки середній розділ завершується інструментальним епізодом, що має функцію узагальнення мелодичного розвитку, і є більш напруженим та емоційно відкритим, ніж музика в інших частинах пісні. Однак, все ж таки, в пісні «Яблука доспіли» переважає повільний і статичний тип розгортання музичної думки.

Гармонічна мова пісні «Яблука доспіли» також є більш складною, ніж в інших естрадних піснях композитора. Ми вже зазначили, що в ній композитор використовує велику кількість септакордів, спираючись на традиції джазового музикування. Втім, більша складність гармонічної мови, особливо у заспіві, йде від академічної музики. Якщо тональний план, а саме перехід з c-moll у d-moll у приспіві є типовою модуляцією в естрадні музиці, то під час повернення в основну тональність в інструментальному ритурнелі для переходу від приспіву до заспіву використано мелодико-гармонічні прийоми відповідно до традицій академічної музики.

Тож ми констатуємо, що пісня І. Карабиця «Яблука доспіли», хоча й має риси амбівертності, однак в ній пріоритетне місце посідає орієнтованість на традиції академічної музики, ніж естрадної. Ймовірно, це викликано підсвідомою установкою на зміст поезії М. Рильського, у центрі якої не є розповідь про кохання, а філософські роздуми про буття людини і місце кохання в людській екзистенції. З елементів естрадної музики у цьому творі

найбільш яскраво представлений лише музичний стиль, що дозволяє віднести його саме до жанру естрадної пісні. Саме тому ми сьогодні не чуємо пісню «Яблука доспіли» на музичній естраді, на відміну від усіх інших естрадних пісеннних творів композитора, які вже було проаналізовано і які ще будуть розглянуті в цій роботі.

Сьогодні пісню І. Карабиця «Яблука доспіли» виконують лише на концертах академічної музики (на жаль, не так часто, бо цей твір заслуговує на більшу увагу), і навряд чи вона стане класичним естрадним шлягером, оскільки риси амбівертності в неї виражені недостатньо яскраво, а пріоритетність та орієнтація на академічну традицію, зокрема, камерно-вокальну лірику, є більш очевидною.

Пісенний твір ***«Я серцем з Києвом»*** був створений І. Карабицем на поезію І. Драча у 1987 році (згідно покажчика творів І. Карабиця [56, с. 59]). Цей твір продовжує лінію пісень, присвячених українській столиці, серед яких такі шедеври як «Київський вальс» («Знову цвітуть каштани») (1950, музика П. Майбороди, слова А. Малишка), «Києве мій» (1962, музика І. Шамо, слова Д. Луценка). Перший твір був неофіційним гімном Києва у часи СРСР, другий з 2014 року є офіційним гімном нашої столиці.

Обидва названі твори є знаковими для української музики, і не лише естрадної. Пісні «Київський вальс» та «Києве мій», безумовно, є шлягерами, однак їхня шлягерність виходить за рамки канонів, які є в популярній музиці. Ці твори увібрали в себе практично усі культурні коди української музичної культури – кордоцентризм, поєднання смутку та меланхолійності з гармонічністю світогляду, ліричність висловлювання, синтез пісенності з танцювальністю тощо. Саме тому пісні «Київський вальс» та «Києве мій» стали знаковими для української музичної культури середини ХХ століття. Тож, безумовно, І. Карабиць, звертаючись до теми Києва, не міг не спиратися на традиції української пісенної лірики, в якій оспівується рідне місто, зокрема на ці два пісенні шедеври.

Слова І. Драча є класичним зразком пісенної поезії: текст пісні «Я серцем з Києвом» складається із заспіву та приспіву. Оскільки на останній припадає центральне смислове навантаження – і текстове, і музичне, приспів є дещо довшим, ніж заспів: тоді як заспів має 4 рядки, приспів – 6. Текст пісні є висловлюванням ліричного героя любові до рідного міста, де важливими є згадка і про його красу, і про героїчне минуле (рядки «з яких лихих ти став пожеж своїми крилами могучими, тобі вклонюсь з найдальших меж, як вічному вогню над кручами»). Таким чином, в пісні «Я серцем з Києвом» органічно поєднується і лірика, і епіка. Попри те, що пісня наповнена високим громадським почуттям, вона зовсім позбавлена зовнішнього пафосу, який був притаманний пісням героїко-патріотичної тематики радянської доби.

Зупинимося більш детально на музичних особливостях пісні «Я серцем з Києвом» (аналізується за [75, с. 59–61]). Жанрова основа цього пісенного твору – вальс, що однозначно вказує на слідування традиції, яка була закладена у 1950–1960-х роках у піснях «Київський вальс» та «Києве мій». Геніальне музичне рішення П. Майбороди та І. Шамо, а саме епіка, що виражена голосом лірики, було продовжено у пісні І. Карабиця «Я серцем з Києвом».

Композитор обирає класичну для пісенного жанру строфічну форму, доповнюючи невеликим вступом та кодою. Таким чином, усі три строфи виконуються на одну мелодію, що, на перший погляд, уповільнює музичний розвиток. Зазначимо однак, що повторність є однією з ознак пісенного жанру, в якому проявляється його архетиповість, тому вона не може гальмувати музичний розвиток сама по собі. З цієї точки зору використання в пісні «Я серцем з Києвом» для усіх трьох строф однієї мелодії не є гальмуванням, адже вальсова стихія створює невпинний рух, який не дозволяє зупинитися музичному розвитку; також тривалість твору є невеликою (звучання усієї пісні в залежності від обраного темпу триває дві з

половиною – три хвилини). Також в музичній драматургії пісні є й прийоми шлягерності, про що буде сказано нижче.

Охарактеризуємо мелодику пісні «Я серцем з Києвом» в контексті співвідношення епічного і ліричного начал. Якщо порівняти мелодичний рух пісень «Днепровская вода» та «Я серцем з Києвом», то, попри багато відмінностей, ми побачимо певну спільність. Ця спільність полягає в особливому типі мелодики, а саме мелодиці широкого дихання, для якої притаманний розмірений рух та хвилеподібний рух, де стрибки мелодії вгору або вниз врівноважуються поступовими ходами у протилежному напрямі. Завдяки цьому створюється враження врівноваженості, спокою, а також величності та урочистості. Епічність більш виражена, безумовно, у пісні «Днепровская вода» (у мажорному заспіві у першу чергу), у творі «Я серцем з Києвом» вона є більш ліризована за рахунок мінорного ладу та секстовості, що є традиційним засобом виразності для естрадних (і не лише) творів ліричного змісту. Однак при цьому в пісні «Я серцем з Києвом» епічне начало майже не відчувається, оскільки приховане вальсовою стихією, яка майже повністю розчиняє його, переводячи тип висловлювання в ліричний модус.

Цікаво, що І. Карабиць в обох творах – «Днепровская вода» та «Я серцем з Києвом» – у вступі використав аналогічний музично-драматургічний прийом (вочевидь, це було свого роду стандартом в радянській естрадній пісні патріотичної тематики). Вступ є більш напруженим, ніж емоційно урівноважений початок пісні, мелодичний розвиток у вступі йде у низхідному напрямі, тим самим контрастуючи подальшому розгортанню мелодичної лінії у строфах пісні, де переважає більш гармонічний висхідно-низхідний мелодичний рух. Безумовно, контраст більш виражений у пісні «Днепровская вода», менше – у пісні «Я серцем з Києвом», але драматургічний прийом є той самий. Зазначимо, що в ліричних естрадних піснях композитора вступ також відіграє важливу роль в драматургії, однак у кожному творі він є індивідуальний не лише в

тематичному відношенні, а й функційно та драматургічно. Вочевидь, у піснях «Днепровская вода» та «Я серцем з Києвом» І. Карабиць не міг оминути деяких шаблонів радянського канону естрадної пісні патріотичної тематики, які не могли не впливати на його творчість, особливо у пісенних творах певного тематичного спрямування, яке було під найбільшим ідеологічним тиском в радянську добу. І тим більшу значимість для української музичної культури набувають пісенні твори, де композитори максимально намагаються уникнути шаблонів, які були сформовані в радянській естрадній пісні, що ми бачимо в творі «Я серцем з Києвом».

Якщо говорити про риси академічної музики у пісні «Я серцем з Києвом», то вони виявляються у фактурному вирішенні пісні, де попри прозорість, пов'язану з жанровими особливостями (вальс як жанрова основа пісенного твору), мелодія у партії фортепіано доповнюється підголосками, які насичують звучання пісенного твору. Якщо говорити про вокальну партію, то її діапазон (півтори октави) не є надто великим, і сама мелодика не є складною, однак при цьому композитор орієнтувався на академічний тип вокалу як такий, що зможе максимально повно відтворити образну сферу пісенного твору. Також кода, в якій в кульмінаційній зоні звучить інструментальний фрагмент, узагальнюючи музичний розвиток пісенного твору, сягає корінням академічної музичної традиції.

Проте естрадних рис у пісні «Я серцем з Києвом» не менше, ніж академічних. Мелодика пісні складається з музичних інтонацій, які є становлять основу інтонаційного фонду популярної музики 1980-х років. І хоча вальс вже не був центральним жанром у пісенній естраді, однак він ще не втратив свого значення. Мелодія пісні є легкою для сприйняття з першого разу, що є важливим для естрадної музики. Також відмітимо і шлягерну драматургію пісні «Я серцем з Києвом», де кульмінація зміщена на кінець пісенного твору, у коду, яка тематично є повтором приспіву, але музика перших його двох рядків звучить в інструментальній версії, а загальне звучання стає більш піднесеним та урочистим. Також композитор в коді

використовує традиційний шлягерний прийом підйому на тон вище (модуляція з c-moll у d-moll). Таким чином, пісня «Я серцем з Києвом» має усі ознаки амбіверності, а, отже, вона з однаковим успіхом може звучати як на академічній, так і естрадній сцені.

Сьогодні, на жаль, пісня І. Карабиця «Я серцем з Києвом» не є такою популярною. Однією з причин цього є знаходження в тіні таких шедеврів пісенного жанру як «Київський вальс» та «Києве мій». Однак, враховуючи той факт, що сьогодні композитори не так часто звертаються до теми, пов'язаної з Києвом, або інтерпретують її у стилі шансон (наприклад, популярна пісня 1990-х років «Киевляночка» Г. Кричевського), висловимо надію, що ця пісня знову звучатиме на українській естраді.

«Пісня на добро» на вірші Ю. Рибчинського була написана І. Карабицем у 1986 році. Ця композиція є однією з найпопулярніших естрадних пісенних творів І. Карабиця як у час свого створення (вона була надрукована у пісенниках 1980-х років «Орбіта», «Твоя пісня», «Нам песня строить и жить помогает», «Співає Микола Гнатюк», «Улюблені пісні», а також журналі «Музика», газетах «Ленінська правда», «Молодь України», «Ленінська молодь», «Соціалістична Харківщина» [56, с. 51]), так і сьогодні.

«Пісня на добро» тематично близька до пісень патріотичного змісту, Однак цей твір корінним чином різниться і від традиційних естрадних пісень героїко-патріотичного змісту, як «Днепровская вода», так і ліризованої лірики громадського звучання, як пісня «Я серцем з Києвом». В певному сенсі вона є за задумом близькою до пісні «Де вітер землю голубить», де композитор звертається до найбільш «модного» музичного саунду, а не продовжує розвивати традиції класичної естрадної пісні академічного спрямування 1950–1970-х років. Нагадаємо, що українська естрадна музика, мала два стильові полюси: у 1950-х роках в ній превалювало лірично-пісенне начало, а у 1960–1970-х роках вона почала орієнтуватися на карпатський танцювальний фольклор. Естрадно-пісенна творчість І. Карабиця

репрезентувала перший – ліричний – напрямок української естрадної пісні, у тому числі і в тих випадках, коли спиралася на танцювальну сферу (пісня «Я серцем з Києвом», що написана у вальсових ритмах). Саме тому твір «Пісня на добро» виділяється з естрадного доробку композитора у стильовому відношенні завдяки іншим стильових орієнтирам.

Повертаючись до тексту твору «Пісня на добро», не можемо не відзначити майстерність видатного поета-пісняра, який створював смислово ємні пісенні тексти, які, з одного боку, позбавлені стереотипності, з іншого, завдяки ясності, прозорості, лаконічності тексту, спрямовані безпосередньо на слухача, а тому сприймаються з першого разу. Основний смисловий посил твору – любов до рідної землі, до природи, а засобом єднання є пісня (приспів завершується словами «щира, світла, променистa хай усіх єднає пісня, хай лунає людям на добро!»). Це третя пісня Ю. Рибчинського, яка проаналізована в роботі («Моя земля – моя любов», «Днепровская вода», «Пісня на добро»), і в них не можна не відмітити певну спільність тематично-ідейного змісту (висловлення слів любові до рідної України, переломлене крізь призму індивідуального сприйняття людини) і одночасно розмаїття у побудові віршу, яке ідеально відповідає різній музичній образності пісенного твору – ліричній, урочисто-піднесеній, танцювальній. Короткі, лаконічні, дзвінкі фрази поезії Ю. Рибчинського надихнули І. Карабиця на створення пісенного твору, що базується на танцювальній стихії карпатського фольклору. Таким чином, композитор знаходить ще одне музичне рішення у пісні патріотичної тематики, а саме звертається до фольклорної танцювальної музики. Завдяки цьому І. Карабиць не просто уникає надмірної патетики, а взагалі її позбувається.

Розглянемо більш детально музичну складову твору «Пісня на добро». Попри те, що сьогодні цей твір повністю перейшов на естрадну сцену, він має свою академічну версію, за якою ми її проаналізуємо ([75, с. 78–83]). Композитор відмовляється від традиційного розлогого вступу з тематично відмінним від основної мелодії пісні тематичним матеріалом, що в цілому не

характерно для його вокальних творів (у виконавській практиці «Пісні на добро», як буде показано у наступному розділі, з'являється вступ, що викликано специфікою естрадного виконавства, а саме орієнтації його на шлягерність). Пісню починає двотактовий вступ, заснований на фігураціях, на тлі яких розпочинається мелодія куплету. Ритмічна загостреність, танцювальність вокальної партії спочатку приховується фігураціями фортепіанної партії, які ніби її стримують. У другій половині строфи змінюється фактура, і танцювальна стихія потроху набирає обертів, досягаючи апогею у танцювальному приспіві. Драматургія другої строфи є аналогічною – від прихованої до відкритої танцювальності.

Подібно до інших композиторів, що в естрадних піснях орієнтуються на карпатський фольклор, І. Карабиць не цитує народні пісні, а також не відтворює буквально їх інтонації. Як митець постмодерної доби, композитор лише апелює до елементів танцювальної пісенності карпатського регіону, його музика відсилає до регіональної народнопісенної традиції. Це свого роду алюзія на фольклор (на гуцульський лад та коломийкові ритми), зроблена відповідно до естетики естрадної пісні пізньорадянської доби.

Придивимося детально до мелодики пісні. Якщо в ліричних піснях, проаналізованих вище, І. Карабиць віддавав пріоритетність мелодичному розгортанню з мелодичного ядра на основі варіативного методу, то тут варіативність як метод розвитку та робота з вихідними інтонаціями є дещо іншою. Це, безумовно, пов'язано з іншою природою музичного матеріалу, з його яскравою танцювальністю. Практично усі фрази заспіву побудовані на одній ритмічній формулі, яка в процесі розгортання набуває різного мелодичного втілення. Серед основних мелодичних варіантів переважає поступенний рух вгору або поступенний рух вниз; обидва типи руху чергуються, тим самим гармонізуючи мелодію пісні в цілому. Лише наприкінці строфи мелодична фраза, що заснована на зазначеній ритмічній формулі, суміщає два типи та два напрями мелодичного руху. Відзначимо, що така побудова мелодії в цілому не характерна для естрадної пісенної

творчості І. Карабиця. В даному випадку композитор свідомо орієнтувався на мелодику шлягерного типу з особливою лаконічністю та концентрованістю думки, для якої характерно деяке спрощення музичної мови заради очікуваного ефекту швидкого, миттєвого сприйняття слухацькою аудиторією.

Якщо для приспіву пісні характерна мелодична варіативність при використання єдиної ритмічної формули, то приспів, що має свою ритмічну формулу, у мелодичному відношенні є більш однотипним. У даному випадку, говорячи про однотипність, ми не маємо на увазі спрощеність або примітивність. Ми лише констатуємо, що в даному випадку І. Карабиць використав усі складові шлягерної музики. По-перше, він свідомо обмежує себе, а саме обирає та працює з двома базовими ритмоформулами – одній до заспіву, другій для приспіву, де друга внаслідок більшої лаконічності, а значить, більш частої повторюваності, є постійно на слуху, тим самим надовго запам'ятовуючись слухачеві. По-друге, мелодика пісні будується не за принципом мелодичного розгортання, а складається з музичних блоків, заснованих на двох зазначених ритмоформулах. По-третє, композитор використовує перевірений прийом драматургії шлягерної пісні: у творі дві строфи з приспівами, де приспів є більш мелодично яскравим, та кульмінаційна кода, яка в тематичному відношенні є повтором приспіву, що завершує пісню у більш високій тональності. В друкованій версії «Пісні на добро» останній прийом представлений двічі: після двох куплетів з приспівами у коді спочатку звучить повністю приспів в тональності cis-moll (модуляція з c-moll у cis-moll), а потім йде ще одна модуляція, теж на півтон вгору (з cis-moll у d-moll.), де мелодія перших трьох рядків приспіву дуже піднесено та урочисто звучить в інструментальній версії (другий приспів побудовано за зразком пісні «Я серцем з Києвом»).

Як бачимо, в «Пісні на добро» амбівертність витримана не до кінця послідовно: у творі переважають естрадні риси з яскраво вираженою

шлягерністю. Тому сьогодні ця пісня І. Карабиця взагалі не звучить на академічній сцені і повністю перейшла до естрадного простору.

Також не можемо не висловити думку про те, що цей твір є один з популярних пісень композитора, що часто звучить на естрадній сцені. Він вже є класикою естрадної музики. Якщо уявити, що І. Карабиць писав лише естрадну музику, він би став одним з найкращих хітмейкерів (справжніх хітмейкерів, а не комерційних сонграйтерів!) останньої третини ХХ століття. «Пісня на добро» яскраво продемонструвала, що митець володіє всім арсеналом прийомів для написання шлягерів, і їх використання допомагає йому створити прекрасні пісенні твори, улюблені багатьма. На нашу думку, І. Карабиць, окрім того, що він є прекрасний академічний композитор, який писав твори у різних жанрах, володіє відчуттям масового слухача, а тому його треба називати одним з найкращих українських композиторів-піснярів, разом з П. Майбородою, І. Шамо, В. Івасюком, М. Мозговим та іншими митцями, що працювали в жанрі естрадної пісні.

Пісенний твір ***«Мати наша – сивая горлиця»*** є одним з найвідоміших вокальних композицій І. Карабиця. Він є першою частиною вокального циклу «Мати», створеному у 1980 році на вірші Б. Олійника. Цикл як єдине ціле не відноситься до естрадної творчості, однак, за свідченням покажчика творів композитора, він від моменту створення відокремився в самостійний твір і видавався як естрадний [56, с. 35]. Сьогодні пісня «Мати наша – сивая горлиця», окрім академічної сцени, також звучить на естраді. Саме тому ми у роботі розглядаємо цю пісню саме в контексті естрадної пісенної творчості І. Карабиця.

В українській науці до аналізу пісні «Мати наша – сивая горлиця» вже зверталися музикознавці, щоправда, в контексті академічної музики. Однак, оскільки цей твір вже маю власну музикологічну інтерпретацію, ми не можемо не звернутися до думок та спостережень, висловлених щодо цього пісенного твору.

Першу музикознавчу рефлексію твору здійснила Г. Єрмакова у вже згаданій монографії «Іван Карабиць», вона приділила йому кілька сторінок [49, с. 41–44], що буває не так часто, особливо коли йдеться про пісенний твір. Спочатку нею було проаналізовано текст пісні, а потім – музику. Г. Єрмакова після детального музикознавчого аналізу зазначає, що для пісенного твору «Мати наша – сивая горлиця» цілком доречно віднести такий музикознавчий вислів як «симфонізація форми» у значенні насичення простих форм засобами розвитку, що характерні для форм вищого порядку, де найважливішим принципом є єдність розвитку та взаємозв'язок усіх етапів музичної драматургії. Вона зазначає, що симфонізм як принцип мислення є складним навіть для тих форм, що мають на ньому ґрунтуватися, і «тим складніше "вдихнути" симфонізм в обмежену жорсткими рамками куплетну форму пісні. Та коли це вдається, виникає твір великої художньої цілісності. Саме такою є пісня "Мати наша – сивая горлиця"» [49, с. 44]. Однак хоча, як ми вже згадували, Г. Єрмакова говорить про естрадні твори композитора, в цій пісні вона естрадних елементів не помічає, зосереджуючись на цілісності музичної драматургії цього пісенного шедевру І. Карабиця.

О. Галузевська у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому творчому діалогу І. Карабиця та Б. Олійника, аналіз пісні «Мати наша – сивая горлиця», як і Г. Єрмакова, починає з тексту, а саме вказує на особливості віршованої метрики Б. Олійника у цьому вірші, зазначаючи, що сам вірш є прозоподібний і поєднує дві хореїчні та дві дактилічні стопи, що в цілому не характерно для поета. Також вона зазначає, що композитор суттєво змінив вірш, а саме його перекомпонував («Після шести рядків повторюються перший і другий, далі йдуть тринадцятий, чотирнадцятий, сьомий, дванадцятий, повтор слів "А земля… А літа…", яких окремо у вірші немає, й останній, вісімнадцятий рядок» [26, с. 90]). Завдяки цьому, як зазначає О. Галузевська, «вірш замість імпровізаційності набув цілісного логічного розвитку образу, а жанр твору наблизився до авторської пісні» [26, с. 90]. Після змістовного, хоча й короткого опису драматургії пісенного твору

дослідниця доходить висновку, що усі музичні «прийоми сприяють втіленню проникливого образу, що підіймає пісню, насичену інтонаціями лірико-побутового українського мелосу, до світового рівня перлин вокального жанру» [26, с. 91].

Цілком погодимося з високою оцінкою пісні «Мати наша – сивая горлиця», яка дійсно, є, одним з шедеврів вокальної музики ХХ століття, яка має величезну кількість музичних інтерпретацій. Зауважимо, що аналіз пісенного твору, проведений О. Галузевською, здійснено з позицій розуміння цієї пісні як академічного твору, подібно до Г. Єрмакової. Однак в аналізі дослідниці є два моменти, які показують, що пісня «Мати наша – сивая горлиця» має риси естрадності. Ми вже звертали увагу на той фрагмент дисертації О. Галузевської, де вона відмічає, що жанр твору є близьким до авторської пісні, яка традиційно вважається різновидом естрадної. Також при аналізі пісні вона зазначає використання композитором висхідного домінантового септакорду «із “блюзовими” терціями – підвищеним і натуральним сьомим щаблем» [26, с. 90]. Таким чином дослідниця констатує, що пісня «Мати наша – сивая горлиця» має елементи, що споріднює її з естрадно-пісенною традицією.

В дисертації О. Гуркової, присвяченій творчості І. Карабиця, розглядає пісню мати в контексті фольклорної традиції. Спочатку дослідниця вже традиційно аналізує текст Б. Олійника, відмічаючи в його поезії риси фольклору, що мають прадавні коріння, зокрема фольклорні пари-символи («небо-хустина, дуб-білочка-прадід, золота бджола, місяць-золото, береза-солод, журавель-криниця, сльоза-водиця, хата ластівками над стріхою, символи землі-пшениці ярої, літ-замислених яворoм» [35, с. 75]). Говорячи про музичний компонент, дослідниця зазначає, що пісня має куплетну форму, де кожен має новий або оновлений тематичний матеріал, що завершується авторською післямовою – інструментальною та вокальною. О. Гуркова доводить, що драматургія пісні не є статичною, оскільки розвиток відбувається за допомогою ритмічних та фактурних варіантів. Стосовно

драматургії пісні «Мати наша – сивая горлиця» дослідниця підсумовує, говорячи, що «закругленість динаміки дозволяє композитору створити ефект поступового наближення, присутності, віддалення образу Матері. Така "траєкторія руху" символізує час – минулий, сьогодення, майбутнє, тобто "шлях Матері" у колодязі пам'яті її дітей, онуків» [35, с. 81]). На зв'язки пісні «Мати наша – сивая горлиця» з естрадно-джазовою традицією О. Гуркова не вказує.

У монографії, присвяченій творчості І. Карабиця, Л. Кияновська відмічає близькість цього твору до народнопісенної традиції, як в текстовій (фольклорні стійкі епітети та метафори), так і музичній (паралельно-перемінний лад; синкопа на третій–четвертій долі чотиридольної метрики; низхідний хід до тоніки наприкінці фрази; оспівування ладових опор та ін.) складовій. Також дослідниця відмічає оригінальну форму пісенного твору (А – $А_1$ – В – $А_1$ – фортепіанна інтерлюдія – постлюдія), зазначаючи, що обрана форма пісні-монологу «дає змогу доволі гнучко варіювати, видозмінювати музичний матеріал відповідно до розвитку поетичного тексту, а водночас зберігати елемент повторності, передбачений тим самим текстом» [79, с. 173]). У пісні «Мати наша – сивая горлиця» Л. Кияновська не вказує на її зв'язки з естрадно-джазовою традицією, хоча в цілому в циклі, як вже ми зазначали, вона зазначає, що композитор «оперує семантичними зворотами, притаманними естрадній манері письма» [79, с. 172].

Отже, в сучасній музикознавчій думці підкреслюється близькість цього твору до народної пісенності, як в текстовому, так і музичному аспектах, варіативність як спосіб розгортання музичної думки, особливий тип драматургії, що є близькою до симфонічності, меншою мірою в ній підкреслюються риси естрадності. Винятком є спостереження джазмена (не музикознавця!) Ю. Маркова, який влучно підмітив близькість пісні «Мати наша – сивая горлиця» до жанру спірічуел або джазової балади [119, с. 210].

Спробуємо відповісти на питання, у чому полягають риси амбівертності в пісні «Мати наша – сивая горлиця», що дозволяє їй однаково

часто виконуватися як на академічній сцені, так і естрадній. У наступному розділі будуть розгялнуті естрадні інтерпретації цього твору, наразі проаналізуємо сам музичний авторський текст з цієї позиції.

Відмітимо насамперед риси шлягерності як лаконічності та максимальній концентрованості думки пісні «Мати наша – сивая горлиця». Інтонаційно ця композиція спирається на народну пісню, однак ритмічна формульна повторність, про яку ми згадували в аналізі «Пісня на добро», представлена у цьому творі не менше. Чіткість і лапідарність музичних фраз відразу привертають увагу слухача і тримають його до кінця твору. Риси шлягерності тут дещо замасковані і тематикою, і інтонаційною природою музичного матеріалу, однак вони є очевидними при навіть побіжному аналізі. Мелодія приспіву стилістично більш близька не до народної музики і не до романсової стихії, а до естрадної пісні 1970-х років. Цікаво, що тут ми знаходимо багато прийомів, що використовуються при написанні шлягерів, які ми описали в «Пісні на добро». Саме тому пісенний твір «Мати наша – сивая горлиця» швидко виділився з циклу і зажив окремим життям як пісня-шлягер – як академічний, так і естрадний.

Завершуючи аналіз естрадних пісень І. Карабиця, коротко підсумуємо його результати. Особливість естрадно-пісенної творчості композитора є амбівертність музичних творів, які концентруються в собі риси як академічної (елітарність), так і естрадної (масовість) музичної творчості. У тих випадках, коли амбівертність виявлена повною мірою (пісні «Де вітер землю голубить», «Днепровская вода», «За рікою тільки вишні», «Мати наша – сивая горлиця», «Моя земля – моя любов», «Я серцем з Києвом»), пісні однаково часто звучать як на академічній, так і естрадній сцені. Якщо амбівертність виражена не повною мірою і музика пісенного твору тяжіє до академічності, він закріплюється на академічній сцені («Яблука доспіли»), якщо до естрадності – то на естраді («Пісня на добро»). В амбівертних творах взаємодія естрадності та академічності відбувається як на рівні інтонаційному, так і музично-драматургічному. Особливої уваги потребують

твори, які мають риси шлягеру («Мати наша – сивая горлиця», «Пісня на добро»), особливо в контексті дослідження взаємодії академічної та естрадної музичної творчості.

2.3. Естрадні пісні Івана Карабиця в сучасному українському культурно-мистецькому просторі

В попередній частині роботи ми проаналізували інтонаційно-стильові та драматургічні особливості естрадних пісень І. Карабиця. Нагадаємо, що аналізи базувалися на основі академічних видань естрадних пісень [75; 76; 77], де музичний текст зафіксовано згідно традиції opus-музики, тобто він розуміється як остаточний, а виконавець повинен максимально точно відтворювати його в своїх інтерпретаціях. Відповідно до жанрової системи вокальної музики можна сказати, що естрадні пісні І. Карабиця репрезентовано у вигляді традиційних академічних солоспівів. Однак аналіз виконавських інтерпретації показав, що естрадна пісенна творчість композитора має своє життя, де музичний текст зазнає змін відповідно до того, де він звучить – на академічній сцені чи на естрадній. Амбівертні риси естрадної пісні в цих інтерпретаціях можуть зменшуватися, відповідно посилюючи її академічну або естрадну складову. Так, посилення рис естрадності стає можливою через зміни в авторському тексті – відхід від авторської драматургії пісенного твору, зміна музичного матеріалу (зазвичай це зміна музичного матеріалу вступу), скорочення пісенного твору, нове аранжування (в даному випадку не йдеться про створення оркестрової версії пісні для естрадно-симфонічного оркестру), використання естрадного типу вокалу (особливо важливо для пісень, що орієнтувалися на академічний вокал) тощо. Посилення рис академічності, як правило, відбувається, коли твори виконуються відповідно до авторського тексту академічних видань естрадних пісень І. Карабиця.

Доля кожної естрадної пісні композитора є різною. Ми розглянемо найбільш їх знакові інтерпретації з точки зору збереження або трансформації авторського тексту, при цьому зберігаючи основний орієнтир – художню цінність того чи іншого виконання пісенного твору І. Карабиця, традиційність чи інноваційність музичної інтерпретації, а також значимість для української музичної культури.

Естрадна пісня ***«За рікою тільки вишні»*** (1987) є одним з популярних творів І. Карабиця, а тому має багато виконавських інтерпретацій. Виконання цього твору ***Ярославом Гнатюком,*** здійснене у 1988 році [64], справедливо вважається класичним. У цій авторській інтерпретації музикант у супроводі естрадно-симфонічного оркестру максимально точно слідує авторському тексту, який було проаналізовано в попередньому розділі, повністю зберігаючи її драматургію.

Співак представляє традицію виконання естрадних пісень академічним типом вокалу, що характерно для радянської академізованої естради. Музичний текст І. Карабиця у його вокальній складовій в цій інтерпретації передано максимально точно і максимально коректно, оскільки саме академічний вокаліст має найбільше можливостей передати усі деталі музичного тексту, де вокальна партія розрахована на виконання-співаком-академістом. Також Я. Гнатюк зміг передати усі деталі музичного образу – від світло-романтичного та урочисто-піднесеного до драматичного. У його інтерпретації цей твір також є близьким до традицій виконання класичних солоспівів, якщо говорити про відтворення усіх нюансів у розкритті музичного образу. Академізований варіант пісні І. Карабиця «За рікою тільки вишні» не міг не вплинути на «Opera rustica» (2008) Є. Станковича – твір цілком академічний, але з алюзіями на традиційну українську естрадну пісню.

Якщо говорити про аранжування пісні «За рікою тільки вишні» у виконанні Я. Гнатюка, то воно орієнтується на класичний склад естрадного симфонічного оркестру, де до акустичних інструментів долучено електро-

акустичні (бас-гітара), а ударні використовуються відповідно до естрадної естетики (стійка регулярна метрична пульсація).

Говорячи про традиції академічних солоспівів як орієнтир для інтерпретації Я. Гнатюка, ми не повинні забувати, що в даному випадку йдеться не власне про камерну версію для голосу та фортепіано, а про оркестрову, яка передбачає більш широку, а тому більш масову аудиторію. Якщо в камерній версії музичний образ коливався між світло-ліричним та драматичним, то урочисто-піднесених рис він набув завдяки оркестровці (використання духовних з підкресленими фанфарними інтонаціями). Тому оркестрова версія спрямована на посилення естрадного (масового) спрямування пісні «За рікою тільки вишні» навіть в тих випадках, коли інші складові мають виразні риси академічності. Про виконання пісні «За рікою тільки вишні» Я. Гнатюком можна говорити як про яскравий зразок орієнтації на естрадну пісню академізованого типу, яка культивувалася в СРСР.

На завершення звернемо увагу ще на один момент. Вірш Б. Олійника написано від імені ліричного героя, який сумує з приводу розлуки з коханою. Оповідь ведеться від особи юнака, а тому цілком логічним є виконання пісні співаком-солістом (діапазон пісні розрахований на виконання баритоном). Однак художній образ твору є передусім ліричним, тому сьогодні цій твір виконується переважно співачками. Зупинимося на двох «жіночих» інтерпретаціях цього твору.

Цікавою є інтерпретація співачки ***Мар'яни Головко*** [63], яка є виконавицею як академічної, так і естрадної музики. Вона виконує пісню «За рікою тільки вишні» на концерті пам'яті І. Карабиця у Національній філармонії України (17 січня 2020 року) в супроводі камерного оркестру, однак, що в цілому нехарактерно для філармонічної практики, користується мікрофоном. М. Головко в своїй інтерпретації притримується авторського тексту, а родзинкою виконання є використання двох типів вокалу – естрадного (у крайніх мажорних розділах) та академічного (у мінорній

середині). Ймовірно, що академічний вокал було використано співачкою у зв'язку з розширенням діапазону мелодії та переходом у високу теситуру в середній частині. Завдяки використанню академічного вокалу з'являється більше можливостей передати експресію, закладену композитором в тексті твору. У цілому співачка в пісні «За рікою тільки вишні» завдяки камерності звучання оркестру та підкресленому ліризму створює надзвичайно ніжний та одухотворений образ, який, ми вважаємо, має бути еталонним для сучасного виконання цього твору І. Карабиця.

Балансування між академічністю та естрадністю закладена амбівертністю пісні «За рікою тільки вишні», однак кожен вокаліст реалізує її по-іншому. Якщо у виконанні Я. Гнатюка синтез академічного й естрадного реалізовувалась в традиціях та відповідно естетиці радянської естради (академічний вокал у супроводі естрадно-симфонічного оркестру), то трактування М. Головко ближче до сучасної версії класичного кросовера (естрадний та академічний вокал у супроводі камерного оркестру). Висловимо думку, що інтерпретації у стилі класичного кросовера у його сучасному розумінні якнайбільше підходять для оновлення саунду пісень І. Карабиця.

На концерті «Мадонна Україна», присвяченому 70-річному ювілею І. Карабиця (5 вересня 2015 року), пісня «За рікою тільки вишні» прозвучала у виконання ***Марії Бурмаки*** [89, 50:18–53:18], яка на українській сцені представляє напрям поп-рок. Відповідно до масштабності події, усі твори на цьому концерті виконувалися під супровід естрадно-симфонічного оркестру, апелювалюючи до естетики радянської естради та віддаляючи їх від камерного прототипу.

Марія Бурмака, як і Я. Гнатюк і М. Головко, притримується загальної структури пісні, зберігаючи її пропорції, змістовну спрямованість та загальну драматургію. Співачка в інтерпретації пісні використовує естрадний вокал, який за саундом орієнтується на рок (більш відкритий звук та легкий хрип у голосі) у його полегшеному варіанті (поп-рок). Завдяки цьому музичний

образ не втрачає ліричності, але не є таким ніжним, як це було у виконавській версії М. Головко. Однак якщо стосовно відтворення цілісної форми пісенного твору ця інтерпретація абсолютно збігається із задумом композитора, то вокальна партія зазнає змін. Якщо в мажорних строфах (перша, друга, четверта) ці зміни є несуттєвими, то мінорна (третя) значно відрізняється від оригіналу І. Карабиця, оскільки співачка залишає від авторської мелодії лише загальні контури. Ймовірно, зміна у музичному тексті була зумовлена неможливістю виконати пісню в зазначеній тональності естрадно-роковим типом вокалу, оскільки композитор при написанні твору орієнтувався на академічне вокальне виконавство, а тому використав широкий діапазон – майже дві октави. Однак не можна сказати, що відхід від буквального слідування композиторського тексту в інтерпретації М. Бурмаки принципово змінив характер твору, бо така варіативність цілком доречна в естрадній музиці.

Якщо подивитися на співвідношення авторського начала та виконавської інтерпретації у пісні «За рікою тільки вишні», то в усіх трьох виконаннях на першому плані є, безумовно, композиторське «Я», а виконавське – на другому. Такий тип більш характерний для академічної музики, де в центрі завжди знаходиться автор, а інтерпретатор ретранслює (безумовно, творчо і відповідно духу часу) композиторський текст. Це пов’язано з тим, що пісня «За рікою тільки вишні» має ідеально вибудовану драматургію, яку неможливо порушити без суттєвої втрати смислу твору, а тому варіативність полягає в трактуванні деталей, які збагачують музичний образ, але суттєво його не міняють.

Аналіз виконавських інтерпретацій пісенного твору «За рікою тільки вишні» засвідчив, що він має тривалу виконавську традицію в українському культурно-мистецькому просторі. У своїй камерно-інструментальній версії (для голосу з фортепіано), найбільш академічній, вона сьогодні не звучить. Її інтерпретації лежать на межі академічності та естрадності у різних її проявах – від естетики академізованої радянської естради до сучасного класичного

кросоверу. В історичній перспективі спостерігається посилення в інтерпретаціях ліричного начала, а тому цей твір, попри те, що в тексті йде оповідь від чоловічої особи, остаточно закріпився як жіночий. Драматургія пісні у різних виконавських версіях залишається практично незмінною, що в цілому не характерно для естрадно-пісенного доробку І. Карабиця і свідчить про оптимальне рішення щодо драматургії пісні, яка відповідає канонам і академічної, і естрадної музики.

Пісня ***«Моя земля – моя любов»*** (1976) є одним з найпопулярніших творів І. Карабиця. В українському просторі міцно закріпилися її естрадні версії, які, на відміну від пісні «За рікою тільки вишні», мають значно більш суттєві трансформації авторського тексту відповідно друкованих видань, за якими робився її музикознавчий аналіз. Проте розпочнемо характеристику виконавських інтерпретацій твору «Моя земля – моя любов» саме з академічної версії. Одним з доволі рідкісних в сучасній концертній практиці виконань є її інтерпретація академічною вокалісткою ***Оксаною Євсюковою*** та композитором-піаністом Андрієм Бондаренком, учнем І. Карабиця, що прозвучали на концерті на честь 75-річчя композитора, який відбувся в Національній спілці композиторів Україні 4 березня 2020 року [67]. У цій інтерпретації повністю збережено авторський текст в академічній редакції, а тому слухач має можливість почути версію пісні, де тісно переплетено риси академічної й естрадної музики, а сам твір, як і пісня «За рікою тільки вишні», звучить як сучасний солоспів. Зазначимо, що лише в академічній інтерпретації збережено драматургію твору з кульмінацією на коді, завдяки академічному типу вокалу відтворено усі особливості мелодичної лінії, доволі складної в кульмінаційних зонах, а також збережено його оригінальну тривалість – 6 хвилин.Найчастіше пісня «Моя земля – моя любов» звучить в естрадних інтерпретаціях. Еталоном для української естрадної музики стало її виконання ***Тетяною Русовою*** у 1976 році [68]. Інтерпретація Т. Русової є класичним зразком оджазованої естради, що була популярна в 1960–1970-ті роки в СРСР, а сам твір має риси баладності (співачка виконує усі три

куплети пісні) завдяки обраному повільному темпу (загальна тривалість пісні – більше 5 хвилин). В її виконавській версії змінено як тематизм вступу, так і драматургію твору. Така зміна спричинена новим жанрово-стильовим орієнтиром – джазовою баладою. Після двох куплетів звучить інструментальний епізод на музичному матеріалі куплету і початкових фраз приспіву (соло труби і флейти). Поява інструментального епізоду цілком відповідає структурі джазових пісень, де після вокальної частини йде розгорнутий епізод імпровізаційного характеру. Цей розділ є емоційно напруженим і міг би стати кульмінацією пісні (його кульмінаційність ми відчуваємо постфактум), однак рух знову уповільнюється і розпочинається третій куплет пісні, звучання якого суттєво не відрізняється від попередніх. Завершується пісня короткою кодою, яка замикає музичний розвиток.

Отже, у версії Т. Русової драматургія пісні І. Карабиця, що в академічній версії орієнтувалася на класичний солоспів, суттєво змінена. В ній вже немає наскрізного розвитку, а є лише рух без чіткого окреслення напряму, є перебування в певному стані, емоційне наповнення якого змінюється, але без видимої чіткої логічної послідовності, що цілком відповідає засадам джазового музикування, яке сполучає риси музики академічної й неакадемічної. У творі переважають риси оповідності, що притаманно баладності як типу розгортання думки. У пісні «Моя земля – моя любов» у версії Т. Русової класична куплетна форма завдяки повільному темпу доповнюється рисами баладності та збагачується інструментальним епізодом відповідно до традицій джазового музикування. Нагадаємо однак, що така драматургія не базується на академічній версії твору І. Карабиця, а є її оригінальним естрадним варіантом. Зазначимо, що варіант, в основі якого лежить куплетна форма, більш відповідає естрадній музиці, оскільки тяжіє до шлягерності з його лаконічністю та концентрованістю думки, а тому вона стала основною для естрадних вокалістів.

Пісня «Моя земля – моя любов» у 1970-х роках була в репертуарі багатьох солістів-вокалістів, однак вона була відома і в ансамблевому

виконанні: збереглися записи ***ВІА «Водограй»***, де солістом був ***Віктор Шпортько*** [19, 29:28–33:08]. В аранжування пісні було використано як сольний, так і ансамблевий спів, що відповідало смакам того часу.

У пісні «Моя земля – моя любов» у виконанні ВІА «Водограй» було прискорено темп, завдяки чому усі три її куплети «вклалися» у три з половиною хвилини при тривалості вступу у пів хвилини. Цікавою є й трансформація вступу. В ній, на відміну від Т. Русової, багато в чому збережено авторський текст, однак було змінено метричну пульсацію: тридольність, яка надавала вступу риси вальсовості. Її трансформовано у дводольність, що більш відповідає популярній музиці (хоча сама пісня залишилася тридольною; ця тридольність більше відчувається в приспіві і дещо прихована в куплетах).

Прискорення темпу надало пісні більше рис шлягерності з його лаконізмом і концентрованістю у викладенні думки. Також зміни відбулися і в музичній драматургії пісні «Моя земля – моя любов», яка у версії ВІА «Водограй» також посилила риси шлягерності тим, що використала найпростішу – куплетну – форму, яка, як ми вже зазначали, має сама по собі потужну смислову семантику. В цій інтерпретації немає класичної кульмінації, тим не менше, вона є цілком завершеною у драматургічному відношенні завдяки смисловій наповненості самого пісенного жанру.

Серед сучасних естрадних інтерпретацій пісні «Моя земля – моя любов» зупинимося на її виконанні ***Златою Огнєвіч*** на вже згадуваному концерті «Мадонна Україна» [89, 56:20–1:00:18]. Співачка у своєму виконанні орієнтується на Т. Русову, а, отже, апелює до жанру джазової балади. Але завдяки тому, що вона виконує лише два куплети пісні – перший і третій, в її інтерпретації тривалість пісні дещо скорочується – вона звучить усього 3 хвилини.

Серед новацій виконання З. Огнєвіч – посилення джазового компоненту. Нагадаємо, що в академічній версії пісні «Моя земля – моя любов» інтонації мелодії доволі прості, в ній майже відсутні джазові

гармонії, вони більш характерні для інтерпретації Т. Русової і відбивають традиції «оджазованої естради». В трактуванні З. Огнєвіч пісня набуває більш виразних джазових рис. Це стає можливим і завдяки оновленню гармонічної мови, яка стає більш джазовою за звучанням, і завдяки появі імпровізаційних вставок піаніста, які характерні саме для джазового музикування. Але найбільше джазових рис додає спів самої З. Огнєвіч, яка вже від початку пісні вільно поводиться з її ритмікою (в цьому вона відштовхується від виконання Т. Русової), а далі ще більше відходить від авторського тексту. Найбільша відмінність спостерігається у приспіві після другої строфи, який завдяки розширенню діапазону і виконавській експресії стає кульмінаційною зоною.

В драматургічному відношенні ця виконавська версія відрізняється від оригінальної академічної, так і від усіх інших естрадних – вона має двокуплетну будову з невеликим вступом на матеріалі приспіву, що характерно для естрадних шлягерів, і коротким заключенням. Таким чином, базовою є куплетна форма, де смислова кульмінація припадає на приспів другого куплету.

Підхід до вокалізації мелодії пісні «Моя земля – моя любов» в інтерпретації З. Огнєвіч є типово джазовим, з його базовою імпровізаційністю. Однак, все ж таки, ми можемо говорити скоріше про елементи імпровізаційності, ніж власне про імпровізацію як обов'язковий компонент інтерпретації даного пісенного твору. Недостатня вираженість імпровізаційності найімовірніше пояснюється спрямованістю творчості співачки, яка не є джазовою виконавицею. Якщо брати інтерпретацію пісні «Моя земля – моя любов» З. Огнєвіч у цілому, то в ній яскраво виявлені риси «оджазованої» естради, при цьому вона, на відміну від Т. Русової, є більш наближена до джазу.

Узагальнюючи інтерпретації пісні «Моя земля – моя любов» на естраді зазначимо, що вони є відмінними від авторської академічної версії. Естрадні риси виявляються передусім у зміні драматургії, яка вирішується в різних

виконаннях по-різному. В версіях, що орієнтуються на джаз та «оджазовану» естраду, посилюється імпровізаційний компонент, однак загальна драматургія спрощується і повертається до куплетної форми; при цьому на перший план виходить імпровізаційність як імпульс до розвитку та прийоми, апробовані в джазовій музиці. У версії поп-пісні у стилі ВІА форма пісні також є строфічною, що наближає її до шлягеру, а динаміка розвитку досягається завдяки інтонаційній енергетиці, яка прийшла з рок-музики, і є у ВІА як радянських аналогах західних рок-колективів. На нашу думку, усі версії пісні «Моя земля – моя любов», у тому числі зі скороченим текстом і драматургічно спрощені, є рівноцінними і художньо виправданими, що стало можливим завдяки амбівертності цієї пісенної композиції.

Пісня І. Карабиця ***«Днепровская вода»*** (1981) більш відома в російській версії, проте існує її українська версія «Дніпра жива вода». Оскільки у часи СРСР вона звучала російською мовою, ми будемо аналізувати її в російській версії. У виконанні популярного естрадного співака ***Миколи Гнатюка*** [61] ця пісня набуває класичного естрадного звучання відповідно до естетики патріотичної радянської пісні. При аналізі музики пісні ми зазначали, що композитора намагається позбутися надмірного пафосу, що йому вдалося, однак для неї характерна особлива піднесеність та урочистість, що є невід'ємним атрибутом цього жанру.

Загальна драматургія пісні у цьому виконанні збережена, оскільки вона була цілком продумана, а сама пісня, що складається з двох куплетів з приспівами, є лаконічною і не потребує трансформації. М. Гнатюк орієнтується на естетику академічного вокалу, при цьому його вокал не є повною мірою академічним (лише в деяких моментах можна почути «еталонний» академічний звук). Також у вокальній партії є відходження від авторського тексту, іноді суттєве. В найбільш важливих словах співак замість співу переходить на декламацію, що також характерно для естрадного виконавства. Завдяки поєднанню академічного та естрадного типів вокалу в

інтерпретації пісні М. Гнатюка створюється цілісний художній образ, реалізований в дусі естетики патріотичної радянської пісні.

Віктор Шпортько в своїй інтерпретації пісні «Днепровская вода» [20, 45:30–50:02] також притримується загальної авторської драматургії пісенного твору, оскільки вона є ретельно продуманою. Однак його виконання відрізняється від версії М. Гнатюка. Якщо останній орієнтувався на академічну вокальну естетику, то В. Шпортько відштовхувався від звукового ідеалу ВІА, який, як зазначав Ю. Дружкін, відзначався особливою теплотою. Стильові орієнтири відрізняють ці дві інтерпретації при їх зовнішній подібності. Трактування В. Шпортька позбавлено пафосу, в ньому є піднесеність емоцій, але ці емоції людяні, «теплі». На нашу думку, саме цей підхід найбільш точно передає задум композитора, він практично повністю позбавлений шлейфу радянськості, який є у виконанні М. Гнатюка.

Також додамо, що В. Шпортько дуже точно слідує мелодичній лінії, він лише один раз переходить на декламацію, його інтерпретація орієнтується на співочість, вокальність, мелодизм як такий, що характерно для української музики. Ми вважаємо, що його виконання пісні І. Карабиця «Днепровская вода» є тим еталоном української пісенної естради, в якій найбільш повно виявлені українські національні традиції.

Не можна не згадати сучасне виконання пісні «Днепровская вода» сином В. Шпортька, молодим, але вже відомим вокалістом ***Олексієм Шпортьком***, яку він презентував на концерті «Мадонна Україна» у 2015 році [89, 1:00:20–1:04:00]. У своїй інтерпретації він, безумовно, відштовхувався від виконання свого батька, орієнтуючись на його естетику звучання, що базується на використанні естрадного типу вокалу.

Драматургія пісенного твору «Днепровская вода» в інтерпретації О. Шпортька залишилася незмінною, єдиним оновленням стало прискорення темпу в приспіві і уповільнення в куплеті, тоді як в оригінальній версії уся пісня виконується в одному темпі. З точки зору професіоналізму до цього виконання немає претензій, однак відчувається, що співаку цей твір

естетично не близький, як у свій час його батькові, а тому в цій інтерпретації, на нашу думку, є певна штучність. А, можливо, цей пласт пісень І. Карабиця просто не актуальний для сучасного покоління, принаймні в її естрадному варіанті …

На завершення розглянемо ще одну сучасну інтерпретацію цієї пісні І. Карабиця. Вона є камерною академічною, що трапляється украй рідко, в її основі лежить український текст «Дніпра жива вода», а новацією в саунді є те, що вона виконується не співаком, а співачкою, що нетипово для пісень героїко-патріотичної тематики. На концерті на честь 75-річчя композитора, який відбувся в Національній спілці композиторів Україні 4 березня 2020 року, її виконала співачка ***Аліна Сердека*** (концертмейстер – учень І. Карабиця Андрій Бондаренко) [62]. Завдяки використанню української мови та жіночому виконанню в цій інтерпретації пісні «Дніпра жива вода» суттєво наблизилася до українського солоспіву. Академічний тип вокалу завдяки камерності інтерпретації вже не відіграє роль маркера «радянськості», а був засобом підкреслювання академічного начала в цьому творі. Виконання Аліни Сердеки є нетиповим, однак, можливо, саме в такій версії, з підкресленим академізмом і обов'язковою українською мовою, пісня І. Карабиця «Дніпра жива вода» стане співзвучною сучасним українцям.

У підсумку зазначимо, що риси академізму у пісні «Днепровская вода» («Дніпра жива вода») виявлені в її драматургії, яка є, з одного боку, типовою для радянських пісень патріотичного типу, з іншого, має свою «родзинку». Естрадність в ній може виявлятися і через підкреслення масовості в її радянській інтерпретації, і в орієнтації на естрадний тип вокалу, що знімає надмірну патетику і підкреслює кордоцентричність та людський вимір цього твору.

Пісня ***«Де вітер землю голубить»*** (1978) була у свій час дуже популярною, виконується вона й сьогодні. Твір має цікавий тип драматургії, який детально вже було охарактеризовано. Зупинимося на його різних виконавських інтерпретаціях. Естрадною класикою стало виконання пісні

«Де вітер землю голубить» ***Віктором Шпортьком*** у 1980-х роках у супроводі естрадно-симфонічного оркестру телебачення і радіо України [57].

У цьому виконанні співак орієнтується на естетику ВІА, що найбільш повно відповідає змісту пісні та її стильовим орієнтирам (як вже відмічалося, урочистий та піднесений середній розділ у стильовому відношенні орієнтувався саме на цей музичний пласт). В. Шпортько у своїй інтерпретації виступає як сольний виконавець, однак, відповідно до авторського задуму, де урочистий середній розділ вимагав ансамблевого співу, його за допомогою бек-вокалістів було відтворено в цій виконавській версії пісні «Де вітер землю голубить».

Композицію твору «Де вітер землю голубить» було повністю збережено, оскільки її руйнування повністю б знищило авторський задум. При цьому однак музична складова зазнала пісні змін: зі вступу зникла пронизлива мелодія, її було замінено на більш нейтральний саунд зі збереженням оригінальної гармонічної послідовності вступу. Це посилило естрадність пісенного твору, оскільки оригінальний вступ був надто академічним і мав багато алюзій до світової класичної музики.

В сучасній виконавській практиці пісню «Де вітер землю голубить» найчастіше можна почути в хоровому виконанні. Причиною цього стало орієнтація на ансамблевий спів, що йде від ВІА, а також нетипова форма, яка не нагадує строфічну, а підпорядкована драматургічному розвитку, що для хорових колективів завжди є більш пріоритетним, ніж проста строфічна пісня. У віртуальному просторі You.Tube можна знайти низку хорових (дитячі та юнацькі хори) виконань твору. Ми обрали один з них, а саме ***Народний художній колектив хор «Весняні голоси»*** Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості (керівник – Олексій Фартушка) [59], виконання якого, на нашу думку, є найбільш досконалим в художньому відношенні; інші інтерпретаційні версії за ідеєю є близькими, оскільки спираються на друковану версію оригінального тексту. Хорове звучання, безумовно, посилює академічне начало пісні «Де вітер землю

голубить», особливо в тих розділах, де менш очевидним є інтонації, що прийшли з музичної естради.

Вкажемо на ще одне виконання, а саме інтерпретацію ***дитячим хором «Solo musica»*** школи педагогічної практики Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової (художній керівник – Євгенія Бондар) [58], де було скорочено авторський текст І. Карабиця, а саме прибрано повтор повільної мінорної частини твору, а сам твір завершено урочистою гімнічною частиною, чим було підкреслено наскрізність її музичної драматургії. Ця інтерпретація показала, що й така версія є цікавою, оскільки спирається на логічний тип драматургічного розвитку, однак, враховуючи й авторський задум та багаторічну виконавську традицію, у цій версії пісні «Де вітер землю голубить», на нашу думку, все ж таки чогось бракує.

І, нарешті, проаналізуємо академічну сольну версію пісні, здійснену співаком ***Олександром Ковтуном*** на камерному концерті, що відбувся в Києві 8 квітня 2015 року (концертмейстер – Андрій Бондаренко) [60]. О. Ковтун є академічним вокалістом, а тому виконав цей твір відповідно до цієї вокальної естетики. І хоча ми наголошували, що пріоритетним для І. Карабиця є орієнтація в його естрадних піснях на академічний вокал як естетичний еталон, це не значить, що композитор відкидав інші типи вокалу. Стилістика пісні «Де вітер землю голубить» чітко орієнтована на стиль ВІА з його легким звучанням, і саме цей тип вокального виконання найбільш точно передає характер пісні. Академічна складова пісні в даному випадку не передбачає співу академічним типом звуку, який «перевантажує» звучання. Недаремно І. Карабиць цей твір видав як ансамблевий, точно відчуваючи, який тип звучання для пісні є найкращим. Тому в хоровому виконанні, особливо дитячо-юнацькому, з легким, прозорим звуком, пісня «Де вітер землю голубить» найбільш повно виявляє академічні риси. Особливість звучання твору вірно відчули хормейстери, що працюють з дитячими або юнацькими хорами, і тому так багато хорових версій цієї пісні, оскільки саме такого типу виконання вимагає сьогодні цей твір. Виконання ж твору

О. Ковтуном як класичного академічного солоспіву, на нашу думку, не є художньо довершеним через невідповідність естетичних установок.

Таким чином констатуємо, що пісня «Де вітер землю голубить» в своїй композиційній основі орієнтується на класичний тип музичної драматургії, і в цьому проявляється її академічна сторона амбівертності. Естрадна складова найбільш повно виявлена в музичній стилістиці твору, а тому вимагає відповідного саунду або орієнтації на нього, без якого інтерпретація не буде досконалою.

Пісня ***«Яблука доспіли»*** (1977) є доволі рідко виконуваним твором. Ми знайшли тільки одну виконавську версію – академічну за типом музичної інтерпретації. Вона прозвучала на концерті на честь 75-річчя І. Карабиця в Національній спілці композиторів Україні, що відбувся 4 березня 2020 року, у виконанні співака ***Антона Шпака*** (концертмейстер – Галина Куликовська) [90, 1:13:54–1:17:40].

А. Шпак художньо довершено зміг передати характер музики, а саме медитативність, що закладена в музиці композитора. В його виконанні панує заглибленість та емоційна стриманість, що якнайбільше підходить для інтерпретації філософської лірики. Басове «глибоке» звучання найбільш точно передає філософську заглибленість, що була закладена в тексті М. Рильського і точно передана в музиці І. Карабицем. І хоча ми не знайшли інші інтерпретації пісні «Яблука доспіли», ми вважаємо, що саме таке звучання є еталонним. Важко уявити цей твір з більш «легким» звуком, бо тоді зникне той емоційний посил, закладений композитором.

Естрадність в пісні «Яблука доспіли», як зазначалося в аналізі музичної складової, зосереджена в інтонаційних комплексах середньої частини пісні. Попри те, що І. Карабиць відніс цей твір до естрадних, пісня «Яблука доспіли» за музичним рішенням є більш близькою саме до солоспіву, тобто до музики академічної традиції. Оскільки в пісні «Яблука доспіли» амбівертність виражена мало, він, на нашу думку, призначений скоріше для камерної сцени.

Пісня ***«Я серцем з Києвом»*** (1987) є доволі популярним твором І. Карабиця. У свій час він часто видавався друком і звучав на концертній естраді. Сьогодні, на жаль, він виконується не так часто.

Серед академічних виконань відмітимо інтерпретацію, здійснену ***Оксаною Євсюковою*** з концертмейстером ***Андрієм Бондаренком*** [72], що прозвучала на тому ж концерті, що й попередня пісня (зазначимо, що на цьому концерті було виконано 8 естрадних пісенних творів І. Карабиця, що буває нечасто в сучасній концертній практиці). Втім, це виконання академічним можна назвати з певною долею умовності. Воно, дійсно, прозвучало на камерному концерті академічної музики з творів композитора в супроводі фортепіано, а О. Євсюкова орієнтувалася на академічний тип вокалу, тим самим апелюючи до традицій камерно-вокального виконавства та жанру солоспіву. Однак в зазначеній інтерпретації пісні «Я серцем з Києвом» навіть в цій сценічній ситуації яскраво проявилися риси естрадності.

В аналізі музичного тексту пісні зазначалося, що композитор використав класичну куплетну форму зі вступом та кодою, на яку припадає кульмінація пісні; проте три строфи в оригінальному друкованому тексті є незмінними, що могло б спричинити уповільнення драматургічного розвитку в його академічному розумінні. У зазначеному виконанні ця потенційна статичність долається за рахунок імпровізаційності в партії фортепіанного супроводу при виконанні третього куплету пісні, де звучить вже не авторський текст І. Карабиця, а супровід-імпровізація, як це часто буває при виконанні пісень в традиції «оджазованої» естради. В даному випадку А. Бондаренко виступає не як класичний концертмейстер, а музикант-партнер солістки, який доповнює її спів відповідно до практики джазового музикування. Враховуючи той факт, що А. Бондаренко є учнем І. Карабиця, висловимо припущення, що така форми виконання естрадних пісень в камерних умовах йде від самого композитора, який, як вже зазначалося, добре імпровізував в джазовому стилі. Та й просто неможливо уявити

композитора-піаніста, який буде точно слідувати друкованому тексту, коли музичний матеріал сам «запрошує» до імпровізації. Саме тому ми виконання О. Євсюкової у супроводі А. Бондаренка лише умовно можемо назвати академічним.

Серед інших виконань виділимо інтерпретацію пісні «Я серцем з Києвом» ***юнацьким хором «Токатіна»*** з м. Рівного [73]. В цьому виконанні більш виражені риси академічності. По-перше, у зв'язку з хоровим виконанням було використано багатоголосну версію твору (ймовірно здійснену самим хормейстером, хоча у свій час друкувалися ансамблеві та хорові варіанти цього твору відповідно до інформації у [56, с. 59]). По-друге, було змінену драматургію твору, а саме знято ті риси шлягерності, що в ній були, зокрема модуляцію на тон вгору та розташування кульмінації наприкінці твору, у його коді, яка припадає на інструментальний епізод. У пісні в інтерпретації хору «Токатіна» було залишено традиційну куплетну форму зі вступом, який був повторений після другого куплету; завершується пісня невеликим заключенням. Зміна драматургії спростила пісню, при цьому завдяки зменшенню рис шлягерності риси академічності, на нашу думку, не посилилися. У спрощеному вигляді пісня стала ближчою до масового співу, тобто, до одного з витоків сучасної естрадної пісні. З іншого боку, поліфонічність хорової фактури посилила її академічну складову.

Таким чином можемо констатувати, що риси амбівертності, якими відзначені естрадні пісні І. Карабиця, можуть давати підстави для різного роду виконавських інтерпретацій. Їх аналіз доводить, що зовнішня академічність не завжди є ознакою академічності справжньої, а драматургічні зміни виявляють в естрадному пісенному творі вже майже втрачені культурні коди. У цьому полягає полісемантичність амбівертності пісень І. Карабиця, яку повною мірою можна виявити лише внаслідок аналізу різних інтерпретацій його вокальних творів.

Серед усіх естрадних пісень І. Карабиця найбільшою популярністю користується ***«Пісня на добро»*** (1986), який миттєво завоював любов

українців і вже став естрадною класикою. Нині ця пісня увійшла у шкільні програми (8 клас, тема «Музика в діалозі з сучасністю», де вона пропонується як орієнтовний матеріал для виконання школярами [152, с. 18]). І це зовсім не дивує, оскільки в ньому оригінально поєднується патріотична тематика та шлягерність музики й тексту при її розкритті. В Інтернеті є багато її «мінусовок» та різних любительських виконань, однак зосередимося на виконавських інтерпретаціях провідних естрадних артистів, які у свій час дали життя багатьом пісням в культурному просторі України.

«Пісня на добро» сьогодні є в репертуарі виконавців української традиційної естради – Лілії Сандулеси та Алла Кудлай, де вона звучить в аранжуваннях, які є далекими від оригінальної авторської версії.

У виконавській версії ***Лілії Сандулеси*** [70] в цілому витримано загальну драматургію пісні, яка автором задумана та втілена як шлягерна. На відміну від деяких виконавських варіантів естрадних пісень І. Карабиця, де змінено авторський вступ, тут використано композиторську версію початку пісні, однак електронне звучання робить її загальний саунд саме естрадним, а не академічним. Суто естрадним є й аранжування з використанням електронного музичного інструментарію відповідно до естетики популярної музики, що автоматично виводить цей твір за межі музики академічної.

У виконанні Л. Сандулеси мелодія пісні в цілому збережена незмінною й відповідає авторському задуму, тоді як ритмічна сторона нею інтерпретована більш вільно, що взагалі є характерним для виконання усіх пісень І. Карабиця в їх естрадній версії. Щодо загальної драматургії, то вона в «Пісні на добро» була в цілому збережена, а видозміни носять скоріше технічний характер. Так, у пісні було використано лише одну модуляцію вгору, а не дві, як було задумано автором, також в коді відсутній інструментальний епізод перед останнім повтором приспіву. Тож у підсумку зазначимо, що у виконанні Л. Сандулеси передусім завдяки загальному саунду та ритмічній складовій представлена лише його естрадна сторона.

Виконання ***Алли Кудлай*** «Пісні на добро» [69] також є суто естрадним і доволі далеким від оригіналу, якщо казати про загальний саунд та музичну драматургію. Як і у виконанні Л. Сандулеси, тут використано спеціальне аранжування за допомогою електронних інструментів, яке є традиційним для естрадної музики.

Новим музичним матеріалом є тема вступу, якої немає у І. Карабиця. Вона не базується на інтонаціях пісні, однак в цілому не можна сказати, що ця тема не вписується в музичний текст твору, передусім завдяки її ритміці. Тема вступу в пісні звучить тричі – на початку, між перший і другим куплетом та в кодовій частині. Таким чином вона набуває важливого драматургічного значення, хоча, повторюємо, її музичний матеріал не належить І. Карабицю.

Окрім того, в загальну драматургію «Пісні на добро» в інтерпретації А. Кудлай внесено ще деякі зміни. Співачка взагалі відмовляється від модуляції вгору наприкінці пісні, хоча це є важливим прийомом пісні-шлягеру, який використав й І. Карабиць. Натомість нею було вжито інший шлягерний прийом: передостанній спів приспіву виконується із супроводом, в якому залишено лише ритмічний біт, а останній звучить вже в повноцінному аранжуванні. Цей прийом є одним з популярних в естрадній пісенній практиці, він створює контраст, який емоційно підсилює останнє проведення музичної теми приспіву. Таким чином, замість одного шлягерного прийому було використано інший. В цілому ми оцінюємо виконання А. Кудлай твору «Пісня на добро» як такий, що відповідає українським традиціям естрадної музики, де передано загальний настрій пісні композитора, а тому є художньо виправданий.

Виконання Л. Сандулеси та А. Кудлай, попри певні відмінності, є близькими з тих позицій, що вони базуються на одній естетиці. В обох виконаннях використано не фортепіано або традиційний естрадний оркестр, а аранжування за допомогою електронних інструментів. Саме вони, у першу чергу, стали маркерами того, що «Пісня на добро» в їхній інтерпретації є

твором лише естрадним, а її академічну складову практично втрачено. Зміна драматургії є наслідком такого підходу, коли важливу роль починає відігравати аранжувальник, який і визначає загальну драматургію пісні. Тут можна було б казати про певне спрощення задуму І. Карабиця, однак це в цілому не буде вірним, оскільки в естрадній музиці важлива варіативність, що залежить від індивідуальності виконавця. І якщо обидва аранжування змінили драматургію пісні, то вони не змінили її головний принцип – шлягерність, який був закладений у творі І. Карабицем і у різний спосіб реалізований обома співачками. Кожна виконавська версія є самодостатньою, оскільки і Л. Сандулеса і А. Кудлай втілили композиторській задум відповідно до власної виконавської індивідуальності.

В центрі нашої уваги є інтерпретації «Пісні на добро» професійними естрадними вокалістками. Однак серед численних непрофесійних та напівпрофесійних інтерпретацій ми звернули увагу на сольно-хорове виконання твору семінаристами ***Одеської духовної семінарії*** [71]. У цьому виконанні, яке місцями має вигляд кіча, можна побачити й естетику сільського клубного хорового музикування (твір звучить під супровід баяну), й естетику великих чоловічих естрадних колективів (на кшталт військових ансамблів пісні й танцю), що виконували популярні естрадні пісні. Але і це, й інші аматорські виконання засвідчують, що «Пісня на добро» є справжнім шлягером, який вже став народним.

Отже, «Пісня на добро» не є «чистим» амбівертним твором, в ньому превалюють естрадні риси, завдяки чому твір перейшов на естрадну сцену (відсутні її виконання як академічного твору) і став її органічною складовою. Естрадний компонент у творі вийшов на перший план передусім завдяки її шлягерності, а також новому саунду з використанням музичної електроніки. Безумовно, «шлягерність» пісні та її естрадний саунд спрямували цей твір з академічної сцени на естраду.

Останнім твором, що буде проаналізований в роботі – пісня ***«Мати наша – сивая горлиця»*** з циклу «Мати» (1980). Оскільки пісня «Мати наша –

сивая горлиця» є частиною вокального циклу академічного спрямування, більшість її інтерпретацій є академічними. Однак ми зосередимося передусім на тих, в яких так чи інакше виражено естрадне начало.

Серед класичних виконань назвемо інтерпретацію ***Лідії Михайленко*** (1980-ті роки) [65], яка інтерпретувала цей твір як естрадний. При цьому співачка також використовує в пісні й елементи народного вокалу в першому куплеті твору, ніби відтворюючи народне музикування. В її виконанні ми бачимо традицію виконання першого куплету a cappella, завдяки чому твір ще більше наближається до народнопісенних витоків. На нашу думку, виконання Л. Михайленко заклало виконавську традицію цього твору як естрадного.

У виконанні пісні «Мати наша – сивая горлиця» ***Мар'яною Головко*** на вже згаданому концерті початку 2020 року в Національній філармонії [66] обрано інший тип саунду – співачка поєднує не народний і естрадний вокал, а естрадний (в низький теситурі) та академічний (у високій теситурі). Також відповідно до естрадної традиції вона користується мікрофоном. Це виконання М. Головко пісні «Мати наша – сивая горлиця», як і пісні «За рікою тільки вишні», що була проаналізована нами, трактована в естетиці сучасного класичного кросовера. В своїй інтерпретації співачка не відходить від авторського тексту, при цьому продовжує традицію виконання першого куплету a cappella.

Оскільки пісня «Мати наша – сивая горлиця», як вже зазначалося в нашому аналізі, має усі прикмети шлягерності, сьогодні її можна почути і на естраді. Надзвичайно яскравою є інтерпретація цього твору співачкою ***Джамалою***, виконаною на концерті «Мадонна Україна» [89, 1:04:02–1:09:12], яка багато в чому відрізняється від інших виконань. Розпочинає пісню співачка цілком традиційно, відповідно до канонів, які склалися в українській виконавській практиці – з акапельним першим куплетом та подальшим співом з оркестровим супроводом відповідно до авторського тексту І. Карабиця. Практично до кінця пісні співачка притримується

авторського тексту, лише додаючи у другому куплеті елементи естрадно-джазової стилістики. Щось подібне було запропоновано З. Огнєвіч в інтерпретації пісні «Моя земля – моя любов». Однак найбільш нетрадиційним в інтерпретації Джамали стало закінчення пісні, де співачка відходить від авторського тексту, додаючи джазову імпровізацію, яка стає кодою пісні. Оскільки Джамала є не лише естрадною, а й джазовою співачкою, то ця кода стала повноцінною частиною пісенного твору.

В даній інтерпретації відзначимо доволі різку стильову зміну в пісенному творі: джазове завершення мало співвідноситься з музикою пісні І. Карабиця. Однак у виконанні Джамали цей перехід є цілком органічним, і коду можна розглядати як новий, самостійний елемент, свого роду імпровізацію на (джазовий) стандарт, яким в даному випадку стала пісня «Мати наша – сивая горлиця». Навички джазової імпровізації у концертному виступі показав і Кирило Карабиць – син композитора, всесвітньовідомий диригент-академіст, який у проєкті «Мадонна Україна» брав участь як диригент оркестру. Саме на цій пісні К. Карабиць сів за рояль (не забуваючи про функції диригента) і в імпровізаційній частині органічно доповнював спів Джамали.

Можна, безумовно, сперечатися, наскільки ця імпровізація, не передбачена композитором, є органічною з точки зору збереження авторської ідеї твору. На нашу думку, такого роду інтерпретація є цілком можливою в контексті естрадно-джазового мистецтва, де на перший план виходить не автор композиції, а інтерпретатор. Тому цілком продуктивним для інтерпретації української пісенної класики є шлях «оджазовування», який пропонує Джамала, а саме використання шлягерів українських композиторів як джазових стандартів.

Таким чином, Джамала пропонує інший підхід до української пісенної класики, ніж М. Головко – замість класичного кросовера оджазовування. Цим шляхом пішла інша українська співачка – З. Огнєвіч, яка продемонструвала свій «оджазований» варіант пісні І. Карабиця «Моя земля

– моя любов». На концерті «Мадонна Україна» Джамала виконала ще одну пісню І. Карабиця – «Коли полинуть бригантини» (1980-ті роки), написану на вірші М. Рильського [89, 1:09:20–1:12:57] – твір, який не є таким популярним, як пісня «Мати наша – сивая горлиця». В стильовому відношенні пісня «Коли полинуть бригантини» відноситься до «оджазованої» естради, а тому джазова імпровізація наприкінці цього твору виглядала дуже органічно.

Коротко підсумуємо особливості виконавських інтепретацій естрадних пісень І. Карабиця. Яскраво виражена амбівертність більшості з них створила передумови їх успішного виконання як на академічній, та і на естрадній сцені. Академічні версії в цілому притримуються авторського тексту, естрадні відзначені більшим або меншим відходом від нього. Трансформації можуть зазнати мелодична, ритмічна, темпова, драматургічна складові пісенного твору, а також його вокальний та загальний саунд. Зміни в музичному тексті пісні пов’язані зі специфікою естрадного виконавства, де на першому плані знаходиться не композитор, а артист-інтерпретатор.

Висновки до розділу 2

Одним з базових понять у естрадознавчих роботах І. Бобула, Лі Шуай, В. Левко та О. Яковлева є академізація естрадної музики. На сьогоднішній день немає однозначності трактування цього поняття. В. Левко та О. Яковлева розуміють академізацію як форму звернення академічних композиторів до естрадної класики і оновлення старих пісенних шлягерів з позицій наближення до форм академічної музики. Лі Шуай запорукою академізації бачить професійну мистецьку освіту. Концепція І. Бобула передбачає розуміння академізації як узагальнення авторського й виконавського досвіду в рамках самого музичного мистецтва естради. Близьким до академізації є поняття еталонність: Ван Цзо говорить про еталонність українського естрадного ліричного солоспіву. Ці тлумачення

доповнюють одне одного: академізація передбачає створення еталонного мистецького твору й еталонне його виконання, що неможливо без професійної освіти. Естрадна класика стає еталоном, оскільки пройшла випробування часом; вона тяжіє до традиції, до витоків – академізована естрада зазвичай апелює до вічних тем. Таке розуміння є широким і розглядає академізацію як природній рух прадавніх (фольклор) та найновіших (джаз, рок, електронна музика, реп) видів музичного мистецтва до його академічних форм.

В контексті нашого дослідження продуктивним є введення поняття «академізована естрада», яке відповідає соціокультурним умовам, в яких створювалися естрадні пісні І. Карабиця. В 1970–1980-х роках в умовах закритого тоталітарного суспільства академічна й естрадна музика не мали змоги вільно розвиватися, оскільки були заборонені як академічний авангард, так і актуальні стилі світової популярної музики. Творчі пошуки низки радянських митців, які, відповідно духу часу, орієнтувалися на постмодерний синтез, йшли у площині поєднання традицій академічної вокальної школи та естрадної пісенної творчості, часто з опорою на національний фольклор. Радянська влада заохочувала академічних композиторів до написання естрадної музики: естрадні пісенні твори лише за умов наявності композиторського диплому в їх авторів отримували дозвіл на публічне виконання. Саме тому естрадну музику в СРСР з 1950-х до 1980-х років писали композитори з консерваторською освітою, збагачуючи її здобутками академічної творчості, а академізована естрада багато в чому була споріднена з академічною музикою неавангардного спрямування.

Пісенна творчість І. Карабиця, яка охоплює 1970–1980-ті роки, цілком відповідає засадам академізованої естради, культивованої в СРСР. Враховуючи те, що композитор не належав до класичних авангардистів, для нього академізована естрадна музика стала однією з форм постмодерного мистецького синтезу. В естрадно-пісенній творчості І. Карабиця виявлено такі риси, що споріднюють її з академічним мистецтвом: 1) орієнтація в

естрадних піснях на академічний тип вокалу; 2) тяжіння в пісенних творах до наскрізної драматургії при збереженні базисної куплетної (з приспівом) форми; 3) деталізований фортепіанний супровід з елементами поліфонічної фактури, що наближає естрадні пісні до класичних солоспівів, або вишукана інструментовка в їх оркестрових версіях.

Аналіз естрадного пісенного доробку І. Карабиця показав, що взаємодія естрадної та академічної складових відбувається як на інтонаційно-стильовому, так і музично-драматургічному рівнях. Амбівертність в пісенних творах, визначена композитором як естрадних, представлена різною мірою. «Чиста» амбівертність передбачає пропорційне співвідношення в пісні академічних та естрадних рис. До таких творів ми відносимо пісні І. Карабиця «Де вітер землю голубить», «Днепровская вода», «За рікою тільки вишні», «Мати наша – сивая горлиця», «Моя земля – моя любов», «Я серцем з Києвом». Амбівертність як особлива якість пісенних творів відкриває можливість їх успішного виконання як на академічній, так і естрадній сцені. Якщо амбівертні риси пісенного твору представлені не повною мірою, то в культурно-мистецькому просторі пісня стає популярною як академічна («Яблука доспіли») або естрадна («Пісня на добро»).

На основі аналізу інтерпретацій естрадних пісень 1970–1980-ті роки та сучасних (зокрема, на масштабному концерті «Мадонна Україна» у супроводі Державного естрадно-симфонічного оркестру України під орудою К. Карабиця, присвяченому 70-річному ювілею композитора, що відбувся 5 вересня 2015 року у Національному палаці мистецтв «Україна» та камерному концерті на честь 75-річчя І. Карабиця в Національній спілці композиторів Україні 4 березня 2020 року) було зроблено висновки щодо інтерпретаційних підходів до естрадних пісень І. Карабиця.

Зазначено, що питання співвідношення авторського тексту й тексту виконавської інтерпретації є актуальним в контексті розуміння трактування opus-творів, якими є пісні І. Карабиця. По-перше, амбівертні пісенні твори можуть мати різні виконавські версії – академічні та естрадні. Естрадна

версія іноді лише частково спирається на авторський текст, який є лише загальним дороговказом для співаків. Для останніх більш важливою є виконавська традиція, оскільки за своєю природою естрада віддає перевагу трансляції пісенних творів в усний спосіб. По-друге, амбівертні пісенні композиції можуть інтерпретуватися у подвійний спосіб: або з максимальним збереженням духу й букви авторського тексту (тип інтерпретації, характерний для академічної музики), або з додаванням до авторського власного музичного тексту, подібно до джазового стандарту, оскільки на першому плані є індивідуальність виконавця (тип інтерпретації, характерний для джазової та естрадної музики).

Аналіз академічних та естрадних інтерпретацій естрадних пісень І. Карабиця різних років показав, що у виконавській практиці можливі видозміни авторського тексту. Трансформації можуть зазнати мелодична, ритмічна, темпова, драматургічна складові пісенного твору, а також його вокальний та загальний саунд. Зміни в музичному тексті пісні пов’язані зі специфікою естрадного виконавства, де на першому плані знаходиться не композитор, а артист-інтерпретатор.

ВИСНОВКИ

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

1. Естрадне музичне мистецтво посідає важливе місце в сучасній культурі, а тому потребує серйозної уваги з боку музикознавчої науки. Українське естраднознавство сьогодні активно розробляє питання становлення й розвитку української вокальної естради та пісенного жанру (роботи О. Бойка, І. Бобула, І. Вавшко, О. Мозгової, М. Мозгового, Т. Рябухи, Т. Самаї, О. Шевченко, І. Шнур та ін.). В цих працях підіймаються питання професіоналізму й академізації естрадного мистецтва, особливості взаємодії академічної й естрадної музичної творчості, передусім в пісенному жанрі. У працях, присвячених українській академічній камерно-вокальній музиці (розвідки О. Баланко, Ван Цзо, О. Галузевської), вказуються точки дотику між вокальними жанрами академічної та естрадної музики, особливо у період 1950–1980-х років. Враховуючи спорідненість жанрово-стильових ознак вокальних творів, що репрезентують академічну українську радянську музику з її опорою на класико-романтичний канон з елементами національного фольклору, та академізовану радянську естраду, є продуктивним інтерпретувати естрадні пісенні твори 1950–1980-х років як різновид вокальної мініатюри ХХ століття. Камерно-вокальна лірика та естрадна пісня створювалася композиторами з академічною освітою, пісенна естрада значною мірою орієнтувалася на академічний тип вокалу як естетичний ідеал, естрадна пісня збагачувалася прийомами музичної драматургії, що були сформовані в академічній музиці. Таким чином, естрадна пісня та камерно-вокальна лірика мають багато точок перетину, а тому українська пісенна естрада 1950–1980-х років як різновид вокальної мініатюри ХХ століття може вивчатися з позицій та з залученням методологічного інструментарію академічної музики, доповнюючи її розробками з галузі загального та музичного естрадознавства.

2. Розвиток музичного мистецтва в СРСР у 1950–1980-х роки йшов під ідеологічним тиском, де під забороною були як радикальні пошуки світового

музичного авангарду, так і «модні» стилі західної популярної музики. Творчі пошуки композиторів у Радянському Союзі були суттєво обмежені, тому митці шукали форми самореалізації в синтетичних жанрах (музичний театр, опера, балет, кіно). До синтетичних мистецьких форм належить і естрадне мистецтво. Академічні композитори у 1950–1980-х роках створили цілий естрадно-пісенний пласт, які став значним внеском не лише в розвиток естрадної музики, а й усього українського мистецтва загалом.

Естрадну музику, що розвивалася в СРСР у 1950–1980-х роках, доцільно окреслити як академізовану музичну естраду, оскільки вона розвивалася у тісному зв'язку з академічною. Естрадна пісня у 1950-х роках представлена двома основними напрямками – героїко-патріотичною і ліричною. Обидва напрямки були тісно пов'язані з академічними музичними традиціями: пісні першого типу виконувалися солістом з академічною вокальною підготовкою у супроводі хору, продовжуючи традиції масової пісні; пісенні твори другого типу передбачали спів вокаліста-академіста в супроводі естрадного оркестру. У 1960-х роках обидві естрадно-пісенні лінії продовжують розвиватися, але поступово формується нова музична естетика з типом вокалу, який ми називаємо естрадним, при цьому еталоном вважається академічний вокальний звук. Особливим стильовим напрямом того часу була «оджазована» естрада, яка завдяки композиторському аранжуванню засвідчила професіоналізм та якість естрадної музики. Естрадні пісні 1970-х років створюються відповідно до нової звукової естетики, для якої характерний особливий теплий та м'який вокальний звук, вже далекий від еталонного академічного. Зв'язок естрадної пісні з академічною музикою лежить у площині аранжування, яке робили композитори з професійною академічною освітою, а також виявляється в пріоритетності ансамблевого співу. Окрім нового стилю ВІА, «оджазована» естрада також не втрачає актуальності. Лише у 1980-х роках, коли для естрадної музики головним стає електронний саунд та естрадний тип вокалу, зв'язки академічної та естрадної музики, у тому числі й пісні, слабшають.

3. Український композитор І. Карабиць є одним з видатних українських академічних композиторів останньої третини ХХ століття, який відомий своїми масштабними творами «Сад божественних пісень», «Заклинання вогню», «Київські фрески», «Молитва Катерини» та ін. Він також є автором камерної (вокальної та інструментальної) музики, музики до вистав та кінофільмів. Вагоме місце у мистецькому доробку І. Карабиця посідають естрадні пісні, які у свій час були надзвичайно популярними і сьогодні становлять золотих фонд української пісенної естради. І. Карабиць є творцем популярних пісень «Батьківський поріг», «Дніпра жива вода» («Днепровская вода»), «Мадонна Україна», «Мій Києве», «Моя земля – моя любов», «Пісня на добро», «Я серцем з Києвом» та ін., які виконували видатні українські естрадні виконавці – Іво Бобул, Микола Гнатюк, Алла Кудлай, Лілія Сандулеса, Тетяна Русова, Віктор Шпортько та ін. Однак значний за обсягом та різноманітний за змістом естрадно-пісенний доробок композитора досі не потрапляв у поле зору як дослідників його академічної музики, так і естрадознавців, а тому І. Карабиць як автор естрадних пісенних творів у суспільній свідомості залишається в тіні метрів української естрадної пісні як О. Білаш, О. Злотник, В. Івасюк, П. Майборода, М. Мозговий, І. Шамо та ін.

Звернення композитора до естрадної пісні не є випадковим, адже І. Карабиць ще в консерваторські роки захоплювався джазовою музикою. Вона стала для митця формою звернення до широкої аудиторії. Пісня як найдавніший та наймобільніший музичний жанр давав композитору можливість поєднувати національні культурні коди й архетипи із сучасністю, реагувати на виклики сьогодення. Академічна освіта та робота над творами великої форми внесли свої корективи у трактування пісенного жанру: пісні І. Карабиця відзначені філігранністю форми, наскрізним розвитком, розвиненістю музичної фактури. З іншого боку, вони відзначаються яскравим мелодизмом, концентрованістю й лаконічністю думки, тобто тими якостями, якими характеризується пісня-шлягер.

Естрадно-пісенний доробок І. Карабиця відзначається стильовим розмаїттям. Стильовий спектр його естрадних пісень є широким: композитор писав художньо досконалі твори відповідно до естетики радянської патріотичної («Днепровская вода») та ліричної («За рікою тільки вишні», «Я серцем з Києвом») естрадної пісні, у пісенних творах, які ми визначаємо як зразки «оджазованої» пісенної естради («Моя земля – моя любов», «Коли полинуть бригантини»), він створював атмосферу невимушеного музикування. І. Карабиць писав і в «модному» стилі ВІА («Де вітер землю голубить»), і в стилістиці української танцювальної шлягерної пісні з елементами карпатського фольклору («Пісня на добро»).

Естрадна творчість І. Карабиць також відзначається широтою тематики. Композитор є автором багатьох патріотичних пісень (до яких відносяться й ідеологічні витримані твори), але в центрі його пісенного доробку – лірика, пронизана глибоким почуттям до рідної землі та людей, що на ній живуть. Високий етичний ідеал, притаманний академічній музиці І. Карабиця, є й серцевиною його естрадно-пісенної творчості. Саме тому композитор у 1990-х роках, коли українська естрада почала стрімко комерціалізуватися, відмовився від написання естрадних пісень.

4. Естрадно-пісенна творчість І. Карабиця як музиканта, що плідно працював як академічний та естрадний композитор, відзначена амбівертністю – потенційною спрямованістю і на масового слухача, і на елітарну публіку. Амбівертність у її направленості на широку слухацьку аудиторію виявляється у звертанні до інтонаційного фонду естрадної музики у всіх її різновидах (джаз, рок (ВІА), лірична естрадна пісня). Використання в естрадних піснях форма і прийомів драматургічного розвитку, що прийшли з академічної музики, свідчать про те, що композитор апелює і до музичної еліти.

І. Карабиць у своїх піснях орієнтувався на вокальний академізм. Мелодія багатьох естрадних пісень є дуже розвиненою, має великий діапазон і створена в розрахунку для виконання вокалістами академічної школи

(«Днепровская вода», «За рікою тільки вишні»). Вокальний академізм для композитора не завжди є тотожний академічному типу вокалу, І. Карабиць писав багато пісень, що вимагають «легкого» естрадного звучання. У пісенних творах, що орієнтуються на стиль ВІА, вагоме місце посідає ансамблевий спів («Де вітер землю голубить»).

У своїх піснях І. Карабиць повною мірою використовує драматургічні можливості куплетної (з приспівом) форми («Днепровская вода», «Пісня на добро», «Я серцем з Києвом»). Низка пісень І. Карабиця має виражені риси шлягерної драматургії, що сформувалася в естрадній музиці («Пісня на добро»). У доробку композитора є й пісенні твори, в яких ми знаходимо прийоми, що прийшли з академічної музики (створення форми другого плану («За рікою тільки вишні»), наскрізний розвиток («Де вітер землю голубить»)).

Гармонічна мова пісень І. Карабиця у багатьох випадках є доволі складною завдяки використанню джазових елементів («Моя земля – моя любов»). У піснях шлягерного типу вона спрощується, особливо у тих випадках, коли на перший план виходить ритмічна складова («Пісня на добро»).

5. Амбівертність естрадних пісень І. Карабиця повною мірою виявляється в їх виконавських інтерпретаціях. Як особлива якість пісенних творів, вона відкриває можливість їх успішного виконання як на академічній, так і естрадній сцені. До амбівертних творів ми відносимо пісні «Де вітер землю голубить», «Днепровская вода», «За рікою тільки вишні», «Мати наша – сивая горлиця», «Моя земля – моя любов», «Я серцем з Києвом». Якщо амбівертні риси пісенного твору представлені не повною мірою, то в культурно-мистецькому просторі він функціонує як академічний («Яблука доспіли») або естрадний («Пісня на добро»).

Інтерпретація амбівертних творів може здійснюватися відповідно до практики академічного виконавства, де музикант відтворює фіксований авторський текст (європейська традиція opus-творів), та естрадної, де

музичний текст зазнає тих чи інших змін, оскільки головною фігурою на естраді є не композитор, а артист-інтерпретатор, який, відштовхуючись від авторського тексту, створює оригінальну його версію.

У роботі було проаналізовано класичні виконання естрадних пісень І. Карабиця 1970–1980-х років, здійснені Миколою Гнатюком, Лідією Михайленко, Тетяною Русовою, Віктором Шпортьком, а також сучасні естрадні (концерт «Мадонна Україна», присвячений 70-річному ювілею композитора, 05.09.2015, Національний палац мистецтв «Україна») та академічні (концерт на честь 75-річчя І. Карабиця, 04.03.2020, Національна спілка композиторів Україні) їх інтерпретації. Аналіз різних виконавських версій показав, що в академічих інтерпретаціях вокалісти в цілому притримуються авторського тексту, естрадні ж відзначені більшим або меншим відходом від нього. Трансформації можуть зазнати мелодична, ритмічна, темпова, драматургічна складові пісенного твору, а також його вокальний та загальний саунд.

Серед найбільш перспективних підходів в інтерпретаціях естрадних пісень І. Карабиця назвемо їх «оджазовування» аж до трактування їх мелодій як тем для джазових стандартів (виконання Джамалою пісні «Мати наша – сивая горлиця» на концерті «Мадонна Україна») та інтерпретації пісень композитора в стилі класичного кросовера, запропонованих співачкою Мар’яною Головко.

Серед перспектив дослідження – розробка теоретичних засад взаємодії академічної та естрадної музики, виявлення амбівертних рис української академізованої естради 1950–1980-х років, характеристика творчості українських академічних композиторів, що працювали в жанрі естрадної пісні, визначення стильових детермінант музики І. Карабиця, базуючись на його академічному та естрадному музичному доробку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Легкая музыка. *Избранное: социология музыки.* Москва; Санкт-Петербург, 1999. С. 27–41.

2. Адорно Т. В. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. Москва: Логос, 2001. 343 с.

3. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 1999. 168 с.

4. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва; Ленинград: Музыка, 1965. 136 с.

5. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.

6. Афоніна О. С. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2021. № 1. С. 48–52.

7. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 246 с.

8. Баяхунова Л. В. Классический кроссовер в культурном пространстве России. URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2012/03/2012-03_r_kvm-s7.pdf (дата звернення: 23.04.2021).

9. Берегова О. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 108–119.

10. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури останньої третини XX століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 46–61.

11. Бермес І. Л. Українська пісенна спадщина: лемківські пісні у фольклористичних студіях. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство».* 2021. № 44. С. 34–42.

12. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 219 с.

13. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.

14. Бондаренко А. І. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. Вип. 19. 2011. С. 70–77.

15. Бондаренко Е. Н. «Прелюдия и токката» для фортепиано И. Карабица: диалог с традициями жанра. *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2015. Вып. 4 (21). С. 56–63.

16. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2019. 213 с.

17. Ван Цзо. Украинский солоспив в контексте исполнительской культуры XX века: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2015. 178 с.

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

19. ВІА «Водограй». Золота колекція. URL: https://youtu.be/Mq8HuvBSFmw (дата звернення: 21.03.2021).

20. Віктор Шпортько. Найкращі пісні. URL: https://youtu.be/povrHmp9-NA (дата звернення: 21.03.2021).

21. Вільчинська О. Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургія. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 162–166.

22. Воропаєва О. В. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.

23. Галузевська О. «Урочиста кантата» Івана Карабиця – музичний пам'ятник українській діаспорі (інтонаційно-тембровий аспект драматургії твору). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 105. 2013. С. 343–351.

24. Галузевська О. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. 2010. С. 299–312.

25. Галузевська О. Іван Карабиць і його пісенний вернісаж. *Музика. Український інтернет-журнал.* URL: http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-i-joho-pisennyj-vernisazh/ (дата звернення: 04.04.2021).

26. Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2006. 177 с.

27. Гамова І. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 119–125.

28. Гармель О. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць ... В. Сильвестров). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 156–162.

29. Гасич Е. Ю. Феномен стилю в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 24 с.

30. Голинська О. Іван Карабиць відомий і невідомий. URL: http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-vidomyy-i-nevidomyy/ (дата звернення: 06.04.2021).

31. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. / сост. И. Н. Юдкин. Київ, 1989. Вип. 2. С. 52–64.

32. Горюхина Н. Очерки по вопросам национального стиля и формы. Київ: Муз. Україна, 1985. 111 с.

33. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* / сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. Київ, 1988. С. 64–70.

34. Грушко Г. И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры. Эволюционно-синергетический поход: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2011 26 с.

35. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.

36. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох: монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.

37. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.

38. Дмитриев Ю. А. Искусство советской эстрады. Москва: Молодая гвардия, 1962. 127 с.

39. Драганчук В. Український релігійно-етичний еґо-концепт у дискурі «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди – Івана Карабиця. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство».* 2017. № 1. С. 17–25.

40. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Суми. 2004. 439 с.

41. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: підручник. Харків: Естет-Принт, 2019. 336 с.

42. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 226 с.

43. Дружкин Ю. С. О чем эта песня? *Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков:* сб. ст. Вып. 2. Москва: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 145–171.

44. Дружкин Ю. С. Песня как социокультурное действие. Москва: Государственный институт искусствознания, 2013. 226 с.

45. Дружкин Ю. С. Песня от 70-х до 90-х. Что дальше? *Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков:* сб. ст. Вып. 1. Москва: Государственный институт искусствознания, 2010. С. 7–53.

46. Дубровний Т. М. Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття: крізь призму фольклору, кітчу та шлягеру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2021. Т. 3. С. 167–173.

47. Ермакова Г. Эскиз об Иване Карабице. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 20–30.

48. Євтушенко О. Обличчя музики. Творчі портрети українських зірок. Київ-Тернопіль: Джура ТОВ, 2006. 272 с.

49. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Муз. Україна, 1983. 48 с. (Творчі портрети українських композиторів).

50. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 188 с.

51. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис. … канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2003. 191 с.

52. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 44–58.

53. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 204 с.

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

55. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.

56. Іван Карабиць = Ivan Karabits (1945–2002): Список творів = List of works. Київ, 2006. 100 с.

57. Іван Карабиць. «Де вітер землю голубить». Вик. Віктор Шпортько. URL: https://youtu.be/-9HnGRlzOUk (дата звернення: 22.03.2021).

58. Іван Карабиць. «Де вітер землю голубить». Вик. дитячий хор «Solo musica» (Одеса). URL: https://youtu.be/030w_Gq4wqM (дата звернення: 22.03.2021).

59. Іван Карабиць. «Де вітер землю голубить». Вик. Народний художній колектив хор «Весняні голоси» (Харків). URL: https://youtu.be/OjIRLKFJNEo (дата звернення: 22.03.2021).

60. Іван Карабиць. «Де вітер землю голубить». Вик. Олександр Ковтун. URL: https://youtu.be/cdOHOH8dico (дата звернення: 22.03.2021).

61. Іван Карабиць. «Днепровская вода». Вик. Микола Гнатюк. URL: https://youtu.be/3qyi6jc78vE (дата звернення: 22.03.2021).

62. Іван Карабиць. «Дніпра жива вода». Вик. Аліна Сердека. URL: https://youtu.be/vyyuvEleg0Y (дата звернення: 22.03.2021).

63. Іван Карабиць. «За рікою тільки вишні». Вик. Мар'яна Головко. URL: https://youtu.be/EpwuEoc5ReE (дата звернення: 21.03.2021).

64. Іван Карабиць. «За рікою тільки вишні». Вик. Ярослав Гнатюк. URL: https://youtu.be/3sFHZ2UaECA (дата звернення: 21.03.2021).

65. Іван Карабиць. «Мати наша – сивая горлиця». Вик. Лідія Михайленко. URL: https://youtu.be/rLMI_QYBvqs (дата звернення: 23.03.2021).

66. Іван Карабиць. «Мати наша – сивая горлиця». Вик. Мар'яна Головко. URL: https://youtu.be/mMI8ZGDyWHc (дата звернення: 23.03.2021).

67. Іван Карабиць. «Моя земля – моя любов». Вик. Оксана Євсюкова. URL: https://youtu.be/lVAlYMBJCjc (дата звернення: 21.03.2021).

68. Іван Карабиць. «Моя земля – моя любов». Вик. Тетяна Русова. URL: https://youtu.be/c9Te4InM-K8 (дата звернення: 21.03.2021).

69. Іван Карабиць. «Пісня на добро». Вик. Алла Кудлай. URL: https://youtu.be/S2m69ZjIOMw (дата звернення: 23.03.2021).

70. Іван Карабиць. «Пісня на добро». Вик. Лілія Сандулеса. URL: https://youtu.be/JeR-tdMOQ6w (дата звернення: 23.03.2021).

71. Іван Карабиць. «Пісня на добро». Вик. хор Одеської духовної семінарії. URL: https://youtu.be/zs9fqM797MU (дата звернення: 23.03.2021).

72. Іван Карабиць. «Я серцем з Києвом». Вик. Оксана Євсюкова. URL: https://youtu.be/7czQZpQMTn8 (дата звернення: 21.03.2021).

73. Іван Карабиць. «Я серцем з Києвом». Вик. юнацький хор «Токатіна» (Рівне). URL: https://youtu.be/r8X7y9Doa58 (дата звернення: 21.03.2021).

74. Іванченко В. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабиця (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 166–173.

75. Карабиць І. Вокальні твори. Київ: Музична Україна, 2014. 84 с.

76. Карабиць І. Де вітер землю голубить = Где ветер пестует землю; сл. В. Губарця; переклад з української Е. Крижевича. Київ: Музична Україна, 1979. 7 с. (Популярні пісні року).

77. Карабиць І. Дніпра жива вода = Днепровская вода; сл. Ю. Рибчинського. Київ: Музична Україна, 1982. 11 с. (Нові пісні року).

78. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.

79. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

80. Кияновська Л. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 2 (27). 2015. С. 32–45.

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

82. Клитин С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. Ленинград: Искусство, 1987. 187 с.

83. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Івано-Франківськ, 2014. 258 с.

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

85. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис.. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.

86. Композитор Іван Карабиць. URL: http://www.karabits.com/ (дата звернення: 20.11.2020).

87. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років XX – початку XXI століть: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 328 с.

88. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.

89. Концерт «Мадонна Україна». URL: https://youtu.be/GUnHWwhzMIw (дата звернення: 20.03.2021).

90. Концерт до 75-ліття від дня народження композитора Івана Карабиця. URL: https://youtu.be/3lrmA4BIJic (дата звернення: 20.03.2021).

91. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.

92. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. Москва: Музыка, 2006. 168 с.

93. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.

94. Костюк Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века. Джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: уч. пособ. Санкт-Петербург: Библиотека Гуманитарного Университета, 2008. 196 с.

95. Коханик И. Н. Проблема музыкального стилю и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Неждановой.* Вип. 4. Кн. 2. 2004. С. 29–41.

96. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть:* зб. наук. статей. Вип. IX. 2002. С. 70–82.

97. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: До 90-річчя Національної музичної академії*

України ім. П. І. Чайковського. Вип. 29: Музична освіта в Україні: теорія і практика. 2003. С. 181–189.

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

99. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111.

100. Кузик В. Естрадна музика. *Українська музична енциклопедія.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 41–42.

101. Кузнецов Е. М. Из пришлого русской эстрады: исторические очерки. Москва: Искусство, 1958. 365 с.

102. Кулага Т. О. Сучасне естрадне вокальне мистецтво як культурний феномен XXI століття. *Scientific Researchin XXI Century.* Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference (6–8 February 2020, Ottawa, Canada). Ottawa: Methuen Publishing House, 2020. P. 135–138.

103. Кулага Т. О., Сегеда Н. А. Сучасне естрадне вокальне виконавство у вимірах принципу культуровідповідності. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU:* collective monograph. Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. P. 257–272.

104. Кущ В. В. Естрадна пісня та академічна камерно-вокальна музика: точки перетину. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2021. № 2. С. 273–278.

105. Кущ В. В. Естрадні пісні Івана Карабиця: стильові виміри. *Topical issues of modern science, society and education. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference* (8–10 August 2021, Kharkiv,

Ukraine). Харків: Науково-видавничий центр «Sci-conf.com.ua», 2021. С. 686–690.

106. Кущ В. В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 196–201.

107. Кущ В. В. Камерно-вокальні твори Івана Карабиця в українському культурно-мистецькому просторі XXI століття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір:* матеріали V міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 121–122.

108. Кущ В. В. Пісні Івана Карабиця в контексті розвитку української естради. *Results of modern scientific research and development. Proceedings of the 6st International scientific and practical conference* (22–24 August 2021, Madrid, Spain). Madrid: Barca Academy Publishing. P. 368–372.

109. Кущ В. В. Пісні-шлягери у творчості Івана Карабиця. *European scientific discussions. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference* (15–17 August 2021, Rome, Italy). Roma: Potere della ragione Editore, 2021. P. 216–220.

110. Кущ В. В. Сучасні інтерпретації камерно-вокальної музики Івана Карабиця. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 3 (39). Vol. 1. P. 117–122.

111. Левко В. І. Дихотомія індивідуального і колективного у сольному та ансамблевому естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФорма:* науковий альманах. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2020. Вип. 1. С. 367–380.

112. Лисенко О. В. Музичне виконавство: генезис, категорії, система (історико-теоретичний та мистецтвознавчий аспекти): монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 318 с.

113. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2019. 228 с.

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

115. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 224 с.

116. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Дискурс виконавської складової в контексті музично-телевізійних проєктів кінця XX початку XXI століття (на прикладі пісні «Чорнобривці»). *Мистецтвознавчі записки.* 2020. № 37. С. 166–170.

117. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Проблеми інтерпретації музичного твору в контексті створення сценічного образу естрадного співака. *World Science. 2017. № 5(21). Vol. 3. Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference «Scientific Issues of the Modernity»* (April 27, 2017, Dubai, UAE). С. 48–50.

118. Малишев Ю. Легка музика. Київ: Держ. вид. образотворч. мистец. і муз. літ. УРСР, 1962. 34 с.

119. Марков Е. Воспоминания джазового музыканта. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 210–211.

120. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця XX – початку XXI століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 69–75.

121. Маркова О. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві. *Українське музикознавство:* науково-методичний збірник. 2002. Вип. 31. С. 93–102.

122. Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України*

імені П. І. Чайковського. Вип. 1: Виконавське музикознавство. 1999. С. 126–134.

123. Мархасёв Л. XX век в лёгком жанре. Санкт-Петербург: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 504 с.

124. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці: Букрек, 2016. Кн. 1. 400 с. Кн. 2. 416 с. Кн. 3. 400 с.

125. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник.* Вып. 5. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 5–17.

126. Мельник Л. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 88–96.

127. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.

128. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты. Ленинград, Музыка, 1990. 288 с.

129. Мірошниченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 136–149.

130. Мозгова О. М. Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2013. 204 с.

131. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.

132. Москаленко В. Формула художнього цілого як механізм музичної інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України*

імені П. І. Чайковського. Вип. 95: Проблеми музичної інтерпретації. 2011. С. 19–25.

133. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев: Муз. Україна, 1994. 205 с.

134. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. 1998. Вип. 1. С. 87−93.

135. Музична естрада: словник / уклад. В. М. Откидач. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.

136. Муравіцька С. С. Естрадна діяльність Мусліма Магомаєва: вокально-виконавський аспект. *Українська музика.* 2019. № 2 (32). С. 83–90.

137. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі Україні. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 179–183.

138. Мустафаєв Ф. М. Українська вокальна музика ХХ – початку ХХІ століття у педагогічному репертуарі солістів-вокалістів. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 154–159.

139. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 256 с.

140. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие. Москва: Владос, 2003. 248 с.

141. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. 230 с.

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

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

144. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1995. 22 с.

145. Олендарьов В. М. Пісенні жанри в уявленнях вітчизняних дослідників. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні:* зб. наук. ст. Вип. 1: Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього. Київ, 2006. С. 102–111.

146. Осташ І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ: Дуліби, 2013. 328 с.

147. П’ятницька-Позднякова І. Аналіз структурних елементів музичного мовлення Івана Карабиця на прикладі концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад Божественних пісень». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* Вип. 17. 2017. С. 73–82.

148. Палійчук А. В. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 248 с.

149. Пальцевич Ю. Кирило Карабиць у проекті Мадонна Україна. *Музика. Український інтернет-журнал.* URL: http://mus.art.co.ua/pisni-ivana-karabytsya-u-proekti-madonna-ukrajina/ (дата звернення: 04.04.2021).

150. Пісні Івана Карабиця (найкраще). URL: https://youtu.be/c1azv0A1LKI (дата звернення: 18.02.2021).

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

152. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів «Музичне мистецтво» (5–8 класи) / укладачі: Фільц Б. М., Бєлова І. М., Букрєєва Г. Б., Демчишин М. С., Масол Л. М., Мільченко О. В., Павленко О. М. Київ: Перун, 2005. С. 3–21.

153. Пясковський І. Семіотична система Концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної*

академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 59–69.

154. Рева Ю. Естрадне виконавство в соціокультурному процесі. *Мистецтвознавчі записки.* 2006. Вип. 10. С. 141–149.

155. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в культуре России: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2007. 34 с.

156. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 203 с.

157. Рябуха Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен. *Вісник Харківської державної Академії дизайну і мистецтв:* зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2015. (Мистецтвознавство: № 6). С. 157–161.

158. Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Ивана Карабица – возрождение старинного жанра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 97–100.

159. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 125–135.

160. Садовенко С. М. Обрядовість у хронотопі радянської культури: від традиційних до новітніх утворень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 4. С. 76–83.

161. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.

162. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.

163. Семенченко Е. В. Классический кроссовер как объект массовой культуры. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 165–167.

164. Сибрук Дж. Машина песен. Внутри фабрики хитов. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. 336 с.

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

166. Сохор А. «Бит или не бит?» Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград: Сов. композитор, 1980. Т. 1. С. 264–275.

167. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с.

168. Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 312 с.

169. Сыров В. Н. Типологические аспекты композиторского стиля. *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*. Ростов н/Д: РГК, 1994. С. 53–70.

170. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди («Сад божественних пісней») Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 101–108.

171. Таюшев С. С. Жанр Crossower как явление популярной культуры. *Знание. Понимание. Умение.* 2011. № 1. С. 231–237.

172. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70-80-х років ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені*

П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 75–88.

173. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 204 с.

174. Тормахова В. М. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Університетська кафедра. Культурологія. Аксіологія. Філософія. Етнологія. Дискусії. Рецензії. Анотації:* альманах. Київ: КНЕУ, 2014. Вип. 3. С. 165–172.

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

176. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в поп-музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство».* 2017. № 1. С. 32–36.

177. Турнєєв С. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 29. С. 246–254.

178. Тышко С. В. Проблема национального стилю в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев: ЭП Музинформ, 1993. 117 с.

179. Уварова Е. Д. Эстрада в России. Двадцатый век. Энциклопедия. Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. 862 с.

180. Холопова В. Н. К теории стилю в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое. *Музыкальная академия*. 1995. № 3. С. 165–168.

181. Цукер А. М. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы. *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века:* сб. науч. статей. Ростов-на-Дону: РГК, Изд-во «Гефест», 1994. С. 34–52.

182. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.

183. Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. Москва: Музыка, 1985. 192 с.

184. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 583 с.

185. Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры. Москва: Культура, 1994. 256 с.

186. Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачёвой». Москва: Культура, 1994. 255 с.

187. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2018. 366 с.

188. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 170 с.

189. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.

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

191. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини XX – початку XXI століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 298 с.

192. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 31: Vivere memento (Пам’ятай про життя).

Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 149–156.

193. Янюк Б. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті академічної ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця XX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. 2010. С. 313–331.

194. Brodie R. Virus of the Mind: The New Science of the Meme. Seattle-Washington: Integral Press, 1996. 251 p.

195. Burns G. A Typology of «Hooks» in Popular Records. *Popular music.* 1987. Vol. 6. № 1. P. 1–20.

196. Rashkoff D. Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture. New York: Ballantine Books, 1995. 368 p.

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

ДОДАТКИ

Додаток А

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Кущ В. В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 196–201.

2. Кущ В. В. Естрадна пісня та академічна камерно-вокальна музика: точки перетину. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2021. № 2. С. 273–278.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

3. Кущ В. Сучасні інтерпретації камерно-вокальної музики Івана Карабиця. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 3 (39). Vol. 1. P. 117–122.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Кущ В. В. Естрадні пісні Івана Карабиця: стильові виміри. *Topical issues of modern science, society and education. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference* (8–10 August 2021, Kharkiv, Ukraine). Харків: Науково-видавничий центр «Sci-conf.com.ua», 2021. С. 686–690.

5. Кущ В. В. Пісні-шлягери у творчості Івана Карабиця. *European scientific discussions. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference* (15–17 August 2021, Rome, Italy). Roma: Potere della ragione Editore, 2021. P. 216–220.

6. Кущ В. В. Пісні Івана Карабиця в контексті розвитку української естради. *Results of modern scientific research and development. Proceedings of the 6st International scientific and practical conference* (22–24 August 2021, Madrid, Spain). Madrid: Barca Academy Publishing. P. 368–372.

7. Кущ В. В. Камерно-вокальні твори Івана Карабиця в українському культурно-мистецькому просторі XXI століття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір:* матеріали V міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 121–122.

Додаток Б

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

1) «Topical issues of modern science, society and education» (Харків, 8–10 серпня 2021 р., форма участі – дистанційна);

2) «European scientific discussions» (Рим (Італія), 15–17 серпня 2021 р., форма участі – дистанційна);

3) «Results of modern scientific research and development» (Мадрид (Іспанія), 22–24 серпня 2021 р., форма участі – дистанційна);

4) «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 листопада 2021 р., форма участі – дистанційна).