

ЗВО «Університет Короля Данила»

Кафедра естрадно-вокального мистецтва

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Кафедра академічного і естрадного вокалу та звукорежисури

Рівненський державний гуманітарний університет

Кафедра естрадної музики Інституту мистецтв

КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР

Кафедра музичного мистецтва

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

**Матеріали I Всеукраїнської
науково-практичної конференції**

01 грудня 2022 року

Івано-Франківськ – 2022

ЗВО «Університет Короля Данила»
Кафедра естрадно-вокального мистецтва
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Кафедра академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра естрадної музики Інституту мистецтв
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР
Кафедра музичного мистецтва

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Матеріали
I Всеукраїнської науково-практичної конференції

01 грудня 2022 року

Івано-Франківськ-2022 р.

Наукові та практичні дослідження розвитку естрадно-вокального мистецтва: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 01 грудня 2022 року). Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила». 2022. 259 с.

Рекомендовано до друку Вченою радою ЗВО «Університет Короля Данила» (протокол № 4 від 21.11. 2022 року).

У збірнику опубліковано матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика» 01 грудня 2022 року.

ЗМІСТ

<i>Петро Авраменко, Олена Заведія, Людмила Обух,</i> КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЖИТОМИРЩИНИ ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНО- ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ У ХХІ СТОЛІТТІ.....	10
<i>Безпалюк Дмитро Васильович,</i> <i>Савчук Інна Миколаївна,</i> ТВОРИ ВОЛОДИМИРА ШИНКАРУКА ЯК КАТАЛІЗАТОР ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ.....	15
<i>Беркій Ольга Володимирівна,</i> ДЖАЗОВА ВОКАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ НА ОСНОВІ ЛАДОВОГО МИСЛЕННЯ.....	20
<i>Бермес Ірина Лаврентіївна,</i> РЕФЛЕКСІЇ ПРО ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО.....	25
<i>Борин Ольга Василівна,</i> РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІРИНИ БАТЮК.....	30
<i>Вишневська Світлана Валентинівна</i> ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ШЛЯГЕРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ.....	33
<i>Горбенко Сергій Семенович,</i> КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ДО ОСВОЄННЯ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ ЯК КУЛЬТУРНОГО ПРІОРИТЕТУ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ.....	39

<i>Гордєєва-Ковальчук Тетяна Олександрівна, Мурленко Іванна Іванівна,</i> ТВОРЧИЙ МУЗИЧНИЙ ПОШУК ТА СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ФОРМАЦІЇ «ПІККАРДІЙСЬКА ТЕРЦІЯ».....	44
<i>Горіна Катерина,</i> ПІДГОТОВКА КОНЦЕРТНИХ НОМЕРІВ ДО УЧАСТІ КОНКУРСАХ-ФЕСТИВАЛЯХ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.....	48
<i>Гаснюк Верніка Василівна, Городній Святослава Іванівна</i> РОЛЬ ПЛАТОНА МАЙБОРОДИ В СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ.....	51
<i>Гусар Дзвіна Олексійвна,</i> ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ФОРТЕПІАНО» В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ.....	54
<i>Гусар Дзвіна Олексійвна, Скора Ольга Назарівна,</i> ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СЕРІЇ ЗБІРОК ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ «СТАРИЙ РОЯЛЬ» (ВИДАВНИЦТВО «МЕЛОСВІТ»).....	59
<i>Дутчак Віолетта Григорівна,</i> БАНДУРА В ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ: МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ СОЛІСТІВ І КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ.....	63
<i>Зелінка Валентина Степанівна,</i> ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД «ПЕРЕХІДНИМИ ЗВУКАМИ» В ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА.....	68

<i>Зосім Ольга Леонідівна,</i> ЕСТРАДОЗНАВЧІ ДИСКУРСИ В АСПИРАНТСЬКИХ КУРСАХ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ТА НОВІ ПІДХОДИ..	75
<i>Ільїн Єлизавета,</i> <i>Прокопович Тетяна Юрїївна,</i> ВІЙНА Й ЕСТРАДНА МУЗИКА: ЕКСПАНСІЯ МИСТЕЦТВА.....	79
<i>Карась Ганна Василівна,</i> ФОЛЬК-ОРІЄНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ ЯК ОЗНАКА НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	82
<i>Коновал Тетяна Миколаївна,</i> <i>Яремчук Олександр Миколайович,</i> СУЧАСНА ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ З ВОКАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ЗМІН.	94
<i>Кравець Ніна Вячеславівна,</i> <i>Роменський Юрій Миколайович,</i> ВОКАЛЬНИЙ ТРЕНІНГ ЯК ОСНОВА ВИХОВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ (СПІВАКА).....	99
<i>Кущ Євген Вадимович,</i> ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	103
<i>Лазановський Сергій Сергійович,</i> АКТУАЛЬНІСТЬ ВИВЧЕННЯ КУРСУ «ОСНОВИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА СЦЕНІЧНОГО РУХУ» ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ «ЕСТРАДНИЙ СПІВ».....	107

<i>Мартинюк Марія Володимирівна,</i> ТВОРЧИСТЬ «LADIES' TRIO» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ.....	110
<i>Людмила Обух,</i> МЕНЕДЖМЕНТ МУЗИЧНИХ КОНКУРСІВ І ФЕСТИВАЛІВ У ЧАСІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН....	114
<i>Обух Людмила Василівна,</i> <i>Терентяк Денис Михайлович,</i> ФАНДРЕЙЗИНГ МИТЦІВ ПРИКАРПАТТЯ ДЛЯ ЗСУ..	119
<i>Омельчук Софія Віталіївна,</i> <i>Сметана Оксана Павлівна,</i> ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЄКТУВАННЯ.....	123
<i>Остапович Катерина Валеріївна,</i> ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИКОЛИ МОЗГОВОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ЕСТРАДНО-ПІСЕННОМУ ПРОСТОРІ КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.....	128
<i>Охітва Христина Миколаївна,</i> АРХЕТИПИ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ЯРОСЛАВА БАРНИЧА.....	131
<i>Пан Лун,</i> ДО ДЖЕРЕЛ ВИНИКНЕННЯ РОК-МУЗИКИ: РОЗДУМИ НАД БІОГРАФІЄЮ СЕМА ФІЛЛПСА.....	136
<i>Подунай Яна Артурівна</i> ФЕСТИВАЛІ РОК-МУЗИКИ 1990-Х РОКІВ В УКРАЇНІ ЯК КАТАЛІЗАТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО РОКУ.....	140
<i>Гаснюк Вероніка Василівна,</i> <i>Поллогі Євгенія Юріївна</i> ФЕНОМЕН ПОСТАТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА.....	144

<i>Полякова Ірина Олександрівна,</i> ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ.....	148
<i>Пом'яновська Наталія Володимирівна,</i> ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НА ВОЛИНІ.....	153
<i>Попович Марія Олександрівна,</i> ПОСТАТЬ КОМПОЗИТОРА-ПІСНЯРА ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ.....	156
<i>Прокопович Тетяна Юрївна,</i> МЕТАМОРФОЗИ «ЩЕДРИКА»: МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ І ЕСТРАДНА МУЗИКА.....	159
<i>Рось Зоряна Петрівна,</i> СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО Й МОЛОДІЖНОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ.....	163
<i>Руденко Людмила Григорівна,</i> ОБ'ЄДНАНІ МУЗИКОЮ: БЛАГОДІЙНІ КОНЦЕРТИ МОЛОДИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА ВИКОНАВЦІВ.....	169
<i>Руденька Тетяна Миколаївна,</i> ДІЯЛЬНІСТЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ УСТАНОВКРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІЄТВОРЧИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН.....	175
<i>Садовенко Світлана Миколаївна,</i> КАФЕДРА АКАДЕМІЧНОГО І ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ НАКККІМ: СТАНОВЛЕННЯ ШКОЛИ ЕСТРАДОЗНАВСТВА.....	178
<i>Самая Тетяна Вікторівна,</i> ЕСТРАДОЗНАВСТВО ЯК СУЧАСНИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ НАПРЯМ.....	181

<i>Семкович Василь Богданович,</i> ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА ШИПТУРА.....	185
<i>Станіславська Катерина Ігорівна,</i> ЕСТРАДНЕ ШОУ ЯК ПРЕЗЕНТАНТ ВИДОВИЩЕЦЕНТРИЗМУ.....	189
<i>Сточанська Мирослава Петрівна,</i> <i>Чернецька Наталія Григорівна,</i> СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ У КЛАСІ БАНДУРИ.....	193
<i>Товтин Надія Іванівна,</i> ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	198
<i>Толошник Наталія Анатоліївна,</i> <i>Гілярків Ілля-Олег Олегович,</i> ПОСТАТЬ МИХАЙЛА СЛИВОЦЬКОГО У СТАНОВЛЕННІ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ.....	203
<i>Фарина Наталія Петрівна,</i> НОМІНАЦІЯ «ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛ» У КОНКУРСНИХ ЗМАГАННЯХ.....	209
<i>Федорняк Наталія Богданівна,</i> ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ КОЛЕКТИВІВ І СОЛІСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ КАНАДИ І США.....	213
<i>Фрайт Оксана Володимирівна,</i> ПІСЕННА ФІЛОСОФІЯ ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА.....	223
<i>Черній Віктор Вікторович,</i> ЗБІРКИ ПІСЕНЬ ІРИНИ НАВОЄВОЇ ЯК НАВЧАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ МАТЕРІАЛ.....	227

Чжан Мяо, СУЧАСНІ ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ СПІВУ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ.....	230
Чигер Олег Олександрович, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ (КОМПОЗИТОР – ТВІР – ВИКОНАВЕЦЬ)..	234
Чурикова-Кушнір Ольга Дмитрівна, ВОКАЛЬНІ КОНКУРСИ-ФЕСТИВАЛІ - МОЖЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДІ (НА ПРИКЛАДІ КОНКУРСУ «ХАЙ ПІСНЯ СКЛИКАЄ ДРУЗІВ»)	241
Чучман Василь Мар'янович, ТВОРЧІСТЬ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «МЕНЕСТРЕЛІ»: СПРОБА АНАЛІЗУ.....	245
Шевченко Олена Григорівна, ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В КОНТЕКСТІ ДЖАЗУ ТА РОК-МУЗИКИ.....	250



*Петро Авраменко,
заслужений артист України,
доцент кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(м. Житомир)*

*Олена Заведія,
заслужена артистка України,
старша викладачка кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(м. Житомир)*

*Людмила Обух,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»
(м. Івано-Франківськ)*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЖИТОМИРЩИНИ ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНО- ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ У ХХІ СТОЛІТТІ

Воєнна агресія росії супроти України на початку ХХІ-го ст. активізувала не лише збройні сили, а й усіх свідомих громадян, сприявши становленню безпрецедентного в історії сучасного соціуму феномена загальнонаціонального волонтерства. Не залишились осторонь цих процесів і митці, утворивши культурно-мистецький фронт. Протистояння російській експансії набуло загальнонаціонального масштабу, матрицю якого наповнили проєкти локального утворення. Серед регіональних культурних ініціатив Житомирщина стала до опору однією з перших від початку повномасштабного вторгнення агресора.

Зокрема, діяльність митців Житомирського академічного музично-драматичного театру імені Івана Кочерги від самого



початку була спрямована на підтримку боротьби українського народу за свободу і гідність. Ініційовані та організовані проєкти заслужених артистів України Петра Авраменка та Олени Заведії («Театральна оборона» і «Дивовижна Україна») дозволили сценічним митцям виїжджати в обласні райони, а також за кордон та засобом сценічного мистецтва залучати кошти у підтримку ЗСУ.

Так, у рамках проєкту **«Театральна оборона»** 26 квітня 2022 року театр розпочав новий сезон у приміщенні мистецького центру (колишнього кінотеатру) «Навколокультурний простір», зігравши ряд благодійних вистав для переселенців та родин військовослужбовців. Зміна локацій була спричинена дотриманням безпеки та можливістю швидкого переміщення до бомбосховища у разі вимушеної небезпеки [1]. Проєкт став своєрідним ребрендингом – це і зміна формату презентації сценічного мистецтва через потужне висвітлення театрального життя у соціальних мережах (наприклад, сторінка із аналогічною назвою у Telegram), і зміна локацій (від сценічного дійства у бомбосховищі обласного театру до обладнання сцени у приміщенні «Навколокультурного простору», або ж Будинків культури Житомирщини). У такий спосіб відбулось поновлення виступів сценічної трупи, тобто утворився «театр під час війни» [3], продемонструвавши дієздатність та мобільність сценічних митців для продовження культурного життя краю.

Проєкт **«Дивовижна Україна»** тривав з 23 до 28 серпня 2022 року на запрошення українських громад Італії у регіоні Калабрія. Група житомирських митців перебувала з творчою гуманітарною місією, у процесі якої презентувалися театралізовано-мистецькі дійства у містах Катандзаро, Ламеція-Терме, Таверна, Філадельфія та Соверато. Там відбулося шість благодійних концертів, вуличних акцій та виставок-продажів виробів народних майстрів Житомирщини [4]. Українські артисти стали учасниками встановлення світового рекорду «Наймасовіше одночасне виконання Державного Гімну України», зафіксованого у День Незалежності України. Участь у проєктів взяли пред-



ставники Житомирського академічного музично-драматичного театру ім. І. Кочерги, Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера та Житомирського державного університету ім. І. Франка. Співорганізаторами проєкту стали українські громадські організації «Студентський клуб», «Ц-Твоє», благодійний фонд «Янголи Армії» та Асоціація українських громад в Італії «Svitanok APS» (м. Ламеція-Терме) і «Kolos APS» (м. Соверато). Як наслідок, понад 500 кг гуманітарного вантажу (продукти та медикаменти), зібраного у рамках проєкту, були привезені на Україну та передані на потреби ЗСУ [2].

Не залишились осторонь і здобувачі мистецьких спеціальностей під орудою викладачів-практиків. Так, культурно-мистецький онлайн-проєкт «Тут і зараз!..» виник весною 2022 року з ініціативи кандидата мистецтвознавства, доцента, завідувачки кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка Людмили Обух та заслуженої артистки України Олени Заведії. Суть проєкту полягала у створенні коротких відеороликів та їх розміщенні у соціальних мережах. Спочатку це було завданням для студентів 1-го курсу спеціальності Сценічне мистецтво від викладача предметів «Сценічна майстерність і тренінг» і «Сценічна мова» Олени Заведії. Студенти мали описати себе і свої внутрішні відчуття від часу воєнних подій в Україні 24-го лютого, тому і виникла назва «Тут і зараз». Завідувачці кафедри настільки сподобалась ідея, що було вирішено розширити межі проєкту, залучивши студентів інших курсів та спеціальностей, а також охочих викладачів кафедри. Адже виникла унікальна можливість культурної комунікації не лише на регіональному рівні, а й всеукраїнському та світовому, оскільки багато учасників вимушено знаходились на той час у інших регіонах та за межами країни [6].

Проєкт підтримали керівництво університету та місцеві засоби масової інформації [5], адже його метою була не лише фіксація воєнних подій в Україні засобами сценічного мистецтва, а й здійснення соціокультурної комунікації через соціальні мережі. Серед завдань проєкту – поширення інформації про воєнні



події та життя в Україні очима молоді; залучення студентів мистецьких та суміжних спеціальностей до культурно-інформаційної війни; зв'язок з молоддю, котра перебуває у вимушеній еміграції та є тимчасово переміщеними особами, її підтримка; популяризація закладу та профорієнтація мистецьких спеціальностей кафедри. Цілі проєкту були спрямовані на залучення до співпраці громадські організації, освітні та культурні установи, місцеві та регіональні управління освіти та культури; співпрацю з медіа та іншими засобами комунікації; участь у суміжних мистецьких проєктах. Хештегом проєкту на каналі YouTube став #Тут і зараз!..., а донатами – #ЖДУ та #Разом до перемоги!

У процесі реалізації, учасниками проєкту стали здобувачі мистецьких спеціальностей (026 Сценічне мистецтво, 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)), науково-педагогічні працівники кафедри мистецької освіти, дирекція навчально-наукового інституту педагогіки ЖДУ імені Івана Франка. Згодом до проєкту доєдналися представники університетського студентського сенату, а також здобувачі мистецьких спеціальностей Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Окрім викладених 42 відеороликів у соцмережах Facebook, Telegram та на YouTube-каналі (записи пісень, віршів, авторської поезії, монологів, оповідей тощо), організаторам вдалось поєднати «Тут і зараз!...» із суміжним проєктом Рівненщини, присвяченому вшануванню 180-річчя від дня народження основоположника української академічної музики М. В. Лисенка (#МВЛ 180), реалізованим Інститутом мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Ще одним досягненням проєкту стала його презентація під час Всеукраїнської мистецької онлайн-зустрічі «Великодні дзвони – і буде митр над Україною!» та резонанс у телепередачі новин суспільного каналу «UA Житомир».

Отож, повномасштабна війна російської федерації супроти України, забираючи щоденно життя безневинних українців та руйнуючи життєво необхідну інфраструктуру цивільного населення, перевела національний культурний простір у інший



формат. В умовах воєнного стану українські митці, розуміючи значення мистецтва для підтримки українців у визвольній боротьбі, стали культурним амбасадором нації у світі. Бо саме мистецтво, як невід’ємна складова соціокультурного простору, здатне найефективніше руйнувати стратегію держави-агресора та послаблювати його вплив на світовий соціум. Тому війна на культурному фронті – не менш важлива, ніж повномасштабні фізичні воєнні дії.

Діяльність митців Житомирщини в умовах воєнного супротиву охопила, передовсім, такі важливі напрямки як волонтерство і соціокультурна комунікація через реалізацію мистецьких проєктів як усередині країни, так і за її межами. Оговтавшись від пережитого шоку після 24 лютого 2022 року, вони почали активно відновлювати сценічну працю, підтримуючи таким чином дух не лише житомирян, а й усіх співвітчизників країни, не залежно від місця їх перебування, та показуючи світу через засоби масової комунікації незламність української нації. Тому, коли культура і мистецтво спрямовані на підтримку держави, національно-визвольна боротьба матиме не лише успіх, а й потугу до гідного відновлення України та зростання соціальних стандартів.

Список використаних джерел:

1. Благодійна вистава для біженців. *Новини з Катериною Волковою на СКІ*. URL: <https://www.facebook.com/100000861998033/pfbid0MYKS1QJFBeUrvoJQND-QQvT4VYhe7GtbpxLvZoBmfBvBT71Q2Fr58nKQsjyvuTj-cl/?app=fbl>.
2. Допис Володимира Виговського. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/100011307490418/posts/pfbid02VaS-JEAZXHjb3sa7CiY9wy4hCymKCBdVrEJAXz6zrwNov5EDT-gdwHraQKK2Mx73I/?app=fbl>
3. Житомирський театр імені Івана Кочерги розпочав новий проєкт – Театральна оборона. *20 хвилин*. [30 квітня 2022 року]. URL: <https://zt.20minut.ua/kul-tura/zhitomirskiy-teatr>
4. Житомирські митці розповіли про гуманітарну місію в Іта-



- люю. 20 хвилин. URL: <https://zt.20minut.ua/zhitomirski-mittsi-rozprovili-pro-gumanitarnu-misiyu-v-italiyu-11678175.html>
5. Презентація проекту «Тут і зараз!..» в ЗМІ. Сайт ЖДУ – Е-портфоліо: Виховні заходи. URL: <https://eportfolio.zu.edu.ua/event/1876>
6. У Житомирі стартував проєкт «Тут і зараз!..». Суспільне. URL: <https://www.suspilne.media/227865-u-zitomirskomu-derzavnomu-universiteti-imeni-ivana-franka-startuvav>

Безпалюк Дмитро Васильович,
здобувач IV курсу
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(м. Житомир)

Савчук Інна Миколаївна,
викладачка кафедри мистецької освіти
Навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(м. Житомир)

ТВОРИ ВОЛОДИМИРА ШИНКАРУКА ЯК КАТАЛІЗАТОР ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Володимир Шинкарук (19.08.1954, с. Вчорайше Житомирської обл. – 7.12.2014, м. Житомир) – український поет, прозаїк, композитор, бард-виконавець, заслужений працівник культури України. За своє життя він провів значну наукову, культурно-освітню роботу, бо працював на посадах асистента, старшого викладача, доцента, професора Житомирського державного університету імені Івана Франка, а також у Київському національ-



ному університеті культури та мистецтв. Володимир Шинкарук постійно здійснював наукові пошуки в галузі історії літератури та мистецтва, літературного краєзнавства. Він є автором бібліографічного довідника «Літературна Житомирщина» (1993), навчальних посібників з грифом Міністерства освіти і науки України «Давня література. Практикум» (2003, у співавторстві з П. Білоусом), «Українська література. XI–XVIII ст. Практикум» (2006, у співавторстві з П. Білоусом), більш як шістьох десятків наукових статей тощо [3].

Упродовж усього свого життя Володимир Шинкарук поєднував талант науковця-дослідника, педагога, і митця. Він постійно виступав як драматичний актор, як автор і виконавець пісень, більша частина з яких авторські, а також як ведучий різноманітних концертних програм. У його науковому доробку нараховуємо понад 80 публікацій, з яких три – монографії; а в творчому – два магнітні альбоми та шість компакт-дисків: «Дім для душі» (2002), «Колір тиші» (2007), «Перекооти-небо» (2009), «Шестиструнний дощ» (2010), «Прислухаюсь до серця» (2013) та «Дорожче крові» (2013) [2].

Володимир Шинкарук завжди користувався повагою та авторитетом серед колег, здобувачів вищої освіти, митців, мистецтвознавців. Його лекції та практичні завжди були живими, емоційними, легкими для засвоєння і постійно надихали на створення власних маленьких «шедевриків». І досі до кінця не зрозуміло, в чому саме був секрет цієї людини. Євген Концевич говорив про В. Шинкарука так: «...це поет, своєрідний виходець із елегантного, шляхетного, навіть вишуканого слова; він поет драматичного до трагізму болю душі людської і землі рідної; він поет рятівної іронії і незгасимої надії» [3, с. 5–6]. Можемо лише припустити, що успіх, яким користувався Володимир Шинкарук серед своїх колег, а особливо здобувачів вищої освіти, у своїх глядачів і слухачів забезпечували йому найоптимістичніше, в певній мірі філософське ставлення до різних життєвих перепетій чи негараздів, як і до життя загалом. Хочеться навести приклад – вірш Володимира Шинкарука



«Людська криниця», який у повній мірі виражає авторську позицію до сприйняття життя:

*Людське життя криниця.
Сонце в ній світить сміхом,
Місяць стікає плачем,
Зорі дзвенять піснями,
Вітер гуде, мов стогін...
Людського життя криниця.
Б'ють в ній стрімкі джерела
Радості і печалі,
Спокою і тривоги,
Ненависті і любові... [3, с. 19].*

Упродовж життя автор ніколи не опускав рук, і постійно творив свої прекрасні поезії, писав пісні тощо. Також Володимир Шинкарук мав чудові вокальні й акторські дані, вишуканий художній смак, професійне володіння музичними інструментами, умів на високому рівні бути конферансьє. Музика займала вагоме місце в житті митця, до якої звертався він у часи радості і туги, їй присвячував свої рядки:

*Музика
В смутку і в радості, в щасті і в горі,
Серед зими й весняного розмаю –
Наповнений звуками келих прозорий
Я піднімаю...
Музику ночі і музику днини,
Музику пекла і музику раю –
Повільно, смакуючи по крапельці
Я випиваю... [3, с. 45]*

Лишень витончений, чуттєвий митець може так ніжно відчувати і підбирати чудові гіперболи та порівняння.

Творчий доробок Володимира Шинкарука активно використовується викладачами та здобувачами вищої освіти мистецьких спеціальностей. На своїх заняттях він своєю творчістю «виховував» митців свідомими, чуттєвими, бо власним прикладом він намагався «виплекати» нічим незгасиме бажання за-



йматися саморозвитком, творити, а також допомагав кожному «побачити свою неповторність» і направити її у правильне мистецьке русло. Володимир Шинкарук завжди стояв на тому, що творчість допомагає зробити повсякденне життя радіснішим, кращим, світлішим для тих, хто цінує мистецтво, хто ним живе. Також він був упевненим, що «...радість творчості множитья від кількості людей, які живуть нею одночасно» [2], тому й намагався об'єднувати таланти, допомагав «торувати дорогу на Мистецький Олімп». В своїх піснях Володимир Шинкарук умів і філософськи роздумувати над злободенністю і влучно жартувати, умів сміятися очима і плакати без сліз.

Його пісні постійно звучали й досі звучать у програмах Національного радіо і телебачення як в авторському виконанні, так і у виконанні популярних молодих співаків. Зокрема, пісня Володимира Шинкарука «Свіча» була визнана кращою піснею Міжнародного конкурсу молодих виконавців української естрадної пісні ім. Володимира Івасюка.

Отож, з упевненістю зауважимо, що Володимир Шинкарук був високопрофесійним педагогом, який дуже тонко міг відчувати настрої аудиторії, віртуозно міг переключатись з одного виду роботи на іншу, змінювати темп, умів підбирати такі методи навчання, які максимально ефективно допомагали у процесі засвоєння здобувачами мистецьких спеціальностей нових знань, а на матеріалах власної творчості формував у них творчі та професійні компетентності. Він увесь час наголошував на важливості постійної роботи над собою, постійним самовдосконаленням, але й вмів правильно заспокоїти і підтримати у разі невдачі. Також він наголошував на тому, що не все, і не одразу, вдасться, але наполеглива праця неодмінно принесе свої плоди:

*...Важко на музику душу покласти,
А ще важче її проспівати...
Життя всміхається мені,
Я долі іншої не хочу.
Я розпалю свої пісні,*

*Немов багаття серед ночі [3].*

Також слід зауважити, що багато зробленого В. Шинкаруком і на літературній ниві. Зокрема, ним написано ряд збірок поезій та пісень: «Moderato синіх сутіноків» (1994), «На відстані ночі» (1996), «Перелітні дощі» (1999), «Перехрестя розлук» (2004), «Колискова для осені» (2009), «У затінку сонця» (2012), збірок прози «Оповідання» (2003), «Нестандартний підхід» (2006), книжки поезії та прози «На два життя одразу» (2010), роману «Тренер» (2011). В. Шинкарук переклав українською мовою поетичну п'єсу Карло Гоцци «Король-олень» (що була поставлена в Житомирському академічному музично-драматичному театрі імені І. Кочерги в 2011 році режисером П. Авраменком), п'єсу Біла Маноффа «Сич і кішечка», (що була поставлена у народному театрі Житомирського музичного училища ім. В. Косенка режисером Г. Артеменком у 2011 році), трагікомедію Г. Горіна «Чума на ваші дві родини».

Творчість Шинкарука можна лише умовно поділити на інтимну лірику, ліро-епічну, гумористичну, тонку сатиричну, соціально-побутову, громадянсько-політичну. У процесі знайомства з творами Володимира Шинкарука, на будь яку тематику, прослідковується авторська неповторність. У своїх поезіях і прозі Володимир Шинкарук без пензля малює прекрасні картини життя. Він дуже влучно й тонко підмічає найменші порухи природи, почуття і відчуття, вдало використовує епітети, гіперболи, порівняння. Коли читаєш його твори, час спливає швидко й непомітно. На жаль, важка хвороба підірвала його здоров'я і у грудні 2014-го року серце митця перестало битися.

Підводячи підсумки усього вищезазначеного, робимо висновки, що Володимир Шинкарук був талановитим і багатогранним митцем, який залишив по собі цінну літературну та музичну спадщину. До його творчості постійно звертаються колеги та здобувачі мистецьких спеціальностей. Він є своєрідним каталізатором творчого процесу здобувачів мистецьких спеціальностей України і за кордоном. Він виховав цілу плеяду відомих науковців, журналістів та митців, серед яких



Сергій Кудімов, Наталія Мосійчук, Ірина Антонович, народна артистка України Ірина Шинкарук. Його творчий доробок використовується у процесі навчання здобувачів мистецьких спеціальностей. На матеріалах його багатой творчості зростає нове покоління майбутніх митців.

Список використаних джерел:

1. Урок літератури з рідного краю. *Бібліотека методичних матеріалів «Всеосвіта»*. URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/01003emc-1026.docx.html>
2. Шинкарук Володимир Федорович. ГО «Асоціація випускників ЖДУ імені Івана Франка». URL: <https://zu.edu.ua/graduated49.html>
3. Шинкарук В. Ф. У затімку сонця. Вибрані поезії та тексти пісень. Книга перша. Видання друге, доповнене. Житомир: «Полісся», 2015. 344 с.

Беркій Ольга Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцентка кафедри джазу та популярної музики
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
(м. Львів)

ДЖАЗОВА ВОКАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ НА ОСНОВІ ЛАДОВОГО МИСЛЕННЯ.

Однією з важливих передумов створення сучасної вокальної імпровізації є вільне оперування ладовими структурами. Модальне мислення та використання розгалуженої системи різноманітних ладів значною мірою визначає процес джазової імпровізації, слугує важливим засобом реалізації джазового виконавського стилю. Поняття модальності, а також нової модальності активно використовується в характеристиці багатьох ладогармонічних процесів як одне з найбільш характерних явищ



в сучасній музиці. За визначенням М. М. Лемішка основною ознакою модальних ладів є «збереження звукоряду без чіткої функціональної співзалежності його елементів з центральним» [1, с. 49].

Джазові виконавці активно послуговуються запозиченими у доби середньовіччя та строгого стилю модальними ладами (дорійський, фрігійський, лідійський), що застосовуються в новому специфічному амплуа джазової імпровізаційності. А також їх модифікаціями (дорійсько-фрігійський, лідійський доміантовий, лідійський збільшений, альтерований, фрігійський мажор тощо), утвореними як модуси на ступенях фундаментальних ладів: мелодичного та гармонічного мінору, натурального і гармонічного мажору. Окрім семиступеневих ладів, активно застосовується числені різновиди пентатоніки (ангемітонні та гемітонні), блюзовий, бібопові лади – доміантовий бібоп, мажорний бібоп, мішані, симетричні лади – цілотновий, зменшений та зменшений доміантовий. Провідним аспектом ладової імпровізації на основі гармонічної сітки є розгортання акорду у звукоряд (на основі акордових надбудов) і, навпаки, згортання звукоряду в акорд як вертикальну ладову побудову.

Вирішальним поштовхом для розвитку модальної концепції джазу стала публікація у 1953 році теоретичної праці «Лідійська хроматична концепція тональної організації» Джордж Рассела, виконавця і теоретика джазу, новатора в царині гармонії і аранжування. Рассел обґрунтував джазову модальність опираючись на лідійський лад як вихідний (за квінтовым колом) і окреслив важливе явище вертикальної полімодальності як процесу переходу горизонталі в вертикаль і навпаки – перетворення акорду в гаму, вертикально-горизонтальне мислення «коли вибір гами продиктований домінуючим акордом» [4, с. 5]. Окрім вертикальної – у праці Рассела обґрунтована також горизонтальна полімодальність як принцип застосування однієї з гам лідійської хроматичної концепції для цілої послідовності акордів, що є особливо доцільним в ситуаціях швидкої зміни акордів і швидких темпах [4, с. 44].



На теоретичні конструкції Джорджа Рассела почали опиратись у своїх композиціях Джон Колтрейн, Телоніус Монк і Ерік Долфі, Дон Черрі, Майлз Девіс. Саме М. Девіс залишив спогади щодо впливу «Лідійської концепції» на свою творчість і відзначав, що все, що він знає про імпровізацію і композицію, він запозичив з праць Рассела. Нові акордові структури дуже швидко увійшли в арсенал таких піаністів, як Маккой Тайнер і Хербі Хенкок.

У вокальній царині власну педагогічну концепцію на основі опанування модального принципу імпровізації сформувала відома вокалістка і композиторка Джуді Німак (Judy Niemack, нар.11.03.1954 р.). Американка, якій судилося стати провідницею і речницею вокальної джазової освіти в Європі, сьогодні є професоркою вокалу Берлінського джазового інституту Hochschule für Musik «Hanns Eisler». Як виконавиця Джуді до цього часу випустила 16 альбомів, де втілила власну вокальну майстерність. Результатом багатолітньої педагогічної діяльності Джуді Німак стали три методичні посібники з джазового вокалу, що, безперечно, сприяли піднесенню світової вокально-джазової освіти та отримали високу оцінку музичних критиків. Зараз виходить четверта книга – «Sing In Tune!», яка включає новий метод хроматичних вправи для поп та джазових вокалістів. Серед них розвитку модального мислення джазового вокаліста присвячений методичний посібник з вокальної імпровізації «Hear It And Sing It! – Exploring Modal Jazz» (2004) з додатковим 70-хвилинним компакт-диском, у яких закумульований 25-річний досвід виконавської і педагогічної діяльності Джуді Німак [2, с. 5]. У промовистій назві «Hear It And Sing It!» – «Почуй і заспівай!» відображено творче кредо і принципове переконання авторки про першочергове значення слуху, сформоване ще в часи транскрибування інструментальних соло в класі Уорна Марша. «Коли я навчалася у саксофоніста Уорна Марша, протягом трьох місяців мені доводилося записувати соло одного стандарту кілька разів на тиждень. І вже після тридцяти чи сорока варіантів виникав якісний результат. Крім



того, коли ви транскрибуєте свої соло, ви отримуєте знімок свого власного музичного розуму» [3].

У посібнику системно представлено ефективний спосіб опанування секретами джазового вокалу від елементарних музично-теоретичних засад до розвиненого джазового ладового мислення. Книга містить транскрипції розспівок, коротку історію модального джазу, основи теорії, модули натурального мажору, приклади скет-складів, транскрипції модальних вправ тощо. До компакт-диску включені вокальні розспівки з використанням відкритих та закритих голосних у всіх мажорних та мінорних тональностях, вправи в кожному модулі натурального мажору, треки ритм-секції без вокалу для імпровізації тощо. Окрім ладового мислення практична частина посібника спрямована ще на цілий ряд завдань, серед яких і правильна техніка дихання, звуковидобування, інтонування, ритмічні складності, робота на скет-імпровізацією тощо.

Ще одна фундаментальна методична концепція сучасного джазового вокалу, присвячена інструментальній вокалізації та скетовій імпровізації на основі джазової ладової системи належить Бобу Столоффу – славетному американському джазовому музиканту-мультиінструменталісту (вокал, барабани, композиція), провідному викладачу джазової імпровізації, відомому вченому та методисту, багаторічному викладачу Berklee College (з 1983 року), автору шістьох книг, які є визначним добром сучасного джазового виконавства – «Scat! Техніка вокальної імпровізації», «Blues Scatitudes», «Body Beats» і «Vocal Improvisation: An Instru-Vocal Approach For Solists, Groups and Choirs», «Recepts for Soloing Over Jazz Standards» і його останній реліз «Rhythmmania!».

Боб проводить унікальні та комплексні майстер-класи по цілому світу. У 2018 році він відвідав Україну, зокрема, Львівську національну академію імені М. В. Лисенка, де брав участь у науково-мистецькому форумі «Jazz Science-3» та конференції «Український джаз на перехресті культур», організованих кафедрою джазу та популярної музики ЛНМА.



Дієві і ефективні вправи для розвитку модального мислення містить посібник з техніки вокального джазу майстра «інструментальної» вокалізації та скету Боба Столоффа «Scat! Vocal improvisation techniques» [5]. На відміну від посібника Джуді Німак, який сфокусований на ладових вправах, пропонується книга Б. Столоффа включає комплексну та інтенсивну програму опрацювання ритмічних, мелодичних та гармонічних навичок джазового вокаліста. І також укомплектована супровідним компакт-диском, що на дає можливість студентам працювати над вправами під акомпанемент ритм-секції. Ладовій джазовій системі спеціально відведено третій розділ посібника з відповідними вправами.

Методика Боба Столоффа охоплює значну кількість різноманітних ладів, максимально адаптованих до практичного використання. Якщо методика Джуді обмежується модусами натурального мажору, то у посібнику Боба представлений значно ширший ладовий діапазон з модусами фундаментальних ладів мелодичного та гармонічного мінору, що розташовані не за критерієм фундаментального ладу (як у Джуді), а на основі базових септакордів. Наприклад: лади мінорного септакорду (стор. 60–62), лади альтерованого домінантсептакорду (стор. 63–64) тощо. Такий підхід є більш практичним на шляху опанування ладової імпровізації. Також Б. Столофф демонструє ладо-акордову взаємодію у різного типу гармонічних послідовностях.

У навчальному процесі представлений посібник Боба може бути використаний як продовження і доповнення посібника Джуді Німак, які в сукупності утворюють ефективний та дієвий спосіб розвитку модального мислення джазового вокаліста, що в результаті забезпечує технічну досконалість, глибоке стилістичне чуття і професійну якість вокальної імпровізації.

Список використаних джерел:

1. Лемішко М. М. Гармонія. Частина 1. Діатоніка: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Вінниця: «Нова Книга», 2010. 224 с.



2. Niemack J. Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz/ New York: «Second Floor Music». 2004. 72 p.
3. Raimi Jessica Singing Jazz: Judy Niemack Master Class Judy Niemack All about jazz 21/11 2009.
4. Russell G. The Lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity. Concept Pub. Co, 2001. 252 p.
5. Stoloff B. - Scat! Vocal Improvisation Technoloques .New-York: «Gerard and Sarzin Publishing Co», 1996.128 p.

*Бермес Ірина Лаврентіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
(м. Дрогобич)*

РЕФЛЕКСІЇ ПРО ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

Вокально-виконавська діяльність сформувалася завдяки розділенню вокального мистецтва на композиторську і виконавську творчість. Це дало можливість композиторам довірити виконання своїх творів (і не тільки вокальних) тим, хто може «прочитати» і відтворити нотний текст у якому закладено авторський задум. Адже спосіб прочитання композиторського артефакту у різних видах виконавського мистецтва реалізується по-різному і залежить від специфічних особливостей кожного з них. Бо ж суб'єктом виконавства є особистість, котра репрезентує музичний твір, і діяльність якої відокремлена від композиторської творчості. Завдання ж виконавця – майстерно, переконливо інтерпретувати задум композитора.

Втім, це надто вузьке тлумачення вокального виконавства



як явища, особливої художньо-творчої діяльності. Адже виконання – це не тільки віддзеркалення первинного художнього образу, це і переведення його в якісно новий стан – виконавський художній образ, самостійність якого стосовно первинного образу все ж відносна. Врешті, початковий образ так само не може вважатися абсолютно незалежним від виконання. Він несе у собі необхідні передумови образу виконавського, його реальну можливість втілитися у дійсність. Бо ж у кожному акті-процесі вокального виконання конкретним результатом є звучання твору, котре постає вже як певне оригінальне, своєрідне одиничне явище.

Природа вокального виконавства – дуалістична, вона виражається в об'єктивних і суб'єктивних прикметах виконавського процесу. Так, із одного боку, вокаліст «прочитує» композиторський текст, якнайпильніше дотримуючись всіх зазначених у ньому ремарок, однак вносить власні «відчуття» у його інтерпретацію. З іншого, його виконання – власна інтерпретаційна «модель» з елементами самостійного творчого характеру (тут ураховується обдарування, музикальність, вокальні дані, виконавський, слуховий досвід співака, знання музичних стилів і ін.).

Головними складовими вокального виконавства, що характеризують його природу, є музика і слово, де музика в ієрархії значущості займає все ж головну позицію. Втім, поетична основа вокального твору є його легітимною складовою, важливим засобом розкриття художнього образу. Тож у вокальній творчості органічно корелюють метафізичні, концептуалізовані прикмети музики і чуттєво-образна визначеність слова. Висновуючи наголосимо, що специфіка вокального виконавства полягає у єдності почуттєвої (природної) й образної (конкретної) сфер.

Серед різних манер виконання у вокальному мистецтві домінують академічне й естрадне. Щодо естрадного вокалу, то це особливий вид сучасного вокального мистецтва. Поняття естрадного вокалу як самостійного жанру, мистецтва малих форм з'явилося порівняно недавно. Існує низка рис у, котрі ви-



різняють його від інших видів вокального виконавства, передусім академічного. По-перше, естрадний вокал не обмежується певними канонами і жорсткими технічними рамками, чіткими правилами постави голосу. Водночас його можна трактувати як симбіоз вокальних жанрів, риси яких він поєднує. Це розширює виконавські можливості вокаліста, з одного боку, а з іншого, – створює труднощі, бо тоді естрадний співак мусить опанувати різні види вокальних технік, аби виокремити всі барви як власного голосу, так і музичного твору. Для досягнення позитивного результату, естрадний виконавець повинен знайти власну індивідуальну манеру, «свій» голос. Навіть більше, бо естрадному співаку треба продемонструвати щось унікальне у виконанні, щоб бути не тільки оригінальним, а і цікавим слухацькій аудиторії. Т. Самая висновує: «Сучасний естрадний вокал відрізняється від академічного постановкою голосу, звукоутворенням, атакою звуку, голосовими прийомами і ефектами (growl, rattle, distortion, creak, scream тощо)» [2, с. 14].

Апелюючи до естрадного вокалу, важливо виокремити ще одну особливість, що стосується форми творів, призначених для виконання. Адже вона помітно різниться від класичних, чи народних вокальних творів. Як правило, естрадна пісня komponується у простій куплетній формі, яка не тільки легко запам'ятовується, а і сприймається на слух, набуваючи популярності серед широкого загалу. Справді, ключовим жанром естрадного виконавства є пісня як самостійний жанр сучасної культури, причому вельми популярний, для якого характерною є лірична природа, особлива естрадна манера співу, навіть своєрідна сценічна поведінка виконавця. Разом із тим, естрадна пісня – доступна для слухачів, передусім завдяки красі мелодії, нескладній гармонії, куплетній формі.

Т. Каблова, В. Тетяря вважають, що «Основною функцією естрадного мистецтва є створення простору психологічного розвантаження масового глядача та слухача, відгук на проблемні моменти з реального побуту та реальних почуттів, притаманні всім індивідуумам» [1, с. 86].



Для того, щоби естрадна пісня набула популярності, співак повинен враховувати такі складові: манеру виконання, зміст поетичного тексту, володіти акторською майстерністю, використовувати виразні й оправдані жести, міміку. Не менш важливими є і чиста, прониклива інтонація, суголосна мелодії гармонізація й оркестровка, насичена мелодична основа та витончене аранжування. Вони набувають актуальності під час підготовки естрадного номера до концертного виступу.

При цьому головним «іміджмейкером» естрадної пісні все ж є аранжування, що надає їй неповторних, можливо, навіть сучасних рис, робить широковідомою. Саме за допомогою вдалого аранжування пісня отримує нове «життя». Інколи пісня, яка тривалий час не виконувалася, і, завдяки аранжуванню набула певних змін (наприклад, темпових, ритмічних, мелізматичних тощо), може стати шлягером, який закріплюється на естраді. Варто зазначити, що саме «шлягер» сьогодні є характерним індикатором музично-художніх, соціальних процесів в українському суспільстві. Носіями і репрезентантами шлягерної культури є естрадні співаки, «зірки естради», популярність окремих із яких є досить високою. Визначальним чинником успіху шлягеру, як і пісні, все ж залишається голос естрадного співака.

Особливості естрадного виконавства криються не у самій музиці, а в особистості співака, його образі, в якому він постає перед публікою. Музика ж виступає як форма, котра допомагає втілитися образу виконавця, його типажу, характеру й емоційному стану. Вельми часто сьогодні спів на естраді поєднується з активними танцювальними рухами, моторикою і фізичною свободою.

Виконання естрадної пісні – природний акт творчості, котрий здійснюється перед слухачами тут і зараз. До того ж публічний виступ артиста об'єднує у собі і творчий процес, і його продукт. Співпадіння діяльності та її результату також відноситься до характерних особливостей естрадного вокального виконавства.

В естрадному вокалі ніколи не було єдиної естетики у голо-



соведенні та звукоутворенні, навіть у межах одного стилю. Це пояснюється тим, що естетика естрадного співу допускає поєднання різних режимів голосового апарату, інколи для досягнення виразності у виконанні сполучаються мовленнєвий мелодико-кламаційний і вокальний опертий звук, у деяких випадках співаки послуговуються вокальним звучанням різного характеру.

Побутує думка, що естрадний вокал є досить простим для опанування з технічного боку, оскільки розрахований на більш доступне для слухачів сприйняття. Водночас ця простота є тільки вдаваною, бо естрадний співак повинен добре володіти голосом, технікою співу так само, як і співак академічного напрямку.

Сучасне естрадне виконавство потребує нових підходів, які б відповідали вимогам часу. На думку Т. Каблової та В. Тетері, як видовище, воно «...складне за своєю структурою. ... охоплює не лише мистецьку творчість виконавця (...), а й не менш напружених і творчих зусиль колективу постановників. Тому організаційно-постановочний аспект сучасної музичної естради має не менш суттєве значення, ніж власне виконавство як таке» [1, с. 88].

Отже, естрадно-вокальне виконавство (естрадний вокал) видозмінювалося відповідно до вимог часу, при цьому завжди зберігало зв'язок із традиціями, котрі склали основу даної культури у її соціокомунікативних і художньо-естетичних вимірах. Тому рефлексії про естрадне виконавство, його особливості – актуальне питання наукового дискурсу.

Список використаних джерел:

1. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 32. С. 85–88.

2. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ...канд. мист. спец. : 26.00.01. Київ, 2017. 19 с.



*Борин Ольга Василівна,
асистентка кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»,
аспірантка IV року навчання
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
(м. Івано-Франківськ)*

РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІРИНИ БАТЮК

Вокальне мистецтво є одним з найбільш популярних видів виконавства та важливою сферою духовного буття людей, значущим пластом їхньої культури. Важливість розвитку вокально-виконавських навичок у дітей полягає в тому, що завдяки ньому здійснюється вплив не тільки на музично-естетичну складову розвитку, але й на формування особистості дитини в цілому. Від того, наскільки використовуються ці можливості в дитинстві, залежить творчий потенціал дорослої людини. Тому постать педагога з вокалу, рівень його професіоналізму та майстерності, уміння взаємодіяти, підтримати, відкрити творчий потенціал відіграє важливу роль на шляху до творчого становлення юних артистів.

На думку вченої Н. Ветлугіної, «...жоден вид музичної діяльності дітей не може успішно формуватися без розвинутої музичної сприйнятливості, а вона виховується за умови спеціального, послідовного й обґрунтованого керівництва, яке, звичайно, здійснити нелегко, адже потрібен гнучкий, чуйний і кваліфікований підхід до дитини» [5, с. 61].

Дослідниця Е. Гавацко зазначає, що розвиток голосу є тонким психофізіологічним процесом створення співака-митця, тому на заняттях з вокалу повинна панувати творча атмосфера. Вона акцентує увагу на тому, що «педагог естрадного вокалу має бути спеціалістом широкого діапазону: досконало володіти голосом, сценічною майстерністю, сценічним рухом тощо» [6, с. 20–21].



Яскравим прикладом високого рівня професіоналізму є діяльність відомої української педагогині, композиторки та продюсерки Ірини Батюк. Вона є засновницею Школи розвитку сучасного мистецтва «Star Team», яка почала функціонувати у 2014 році. Вихованці І. Батюк є переможцями всеукраїнських і міжнародних пісенних конкурсів та фестивалів, учасниками і фіналістами таких відомих телевізійних проєктів, як «Дитяче Євробачення», «Голос. Діти», «Співають всі» тощо. У школі «Star Team» діти вчать мистецтву бути справжніми артистами, отримують досвід роботи перед камерою, розкривають свою артистичність, адже з ними проводиться комплексна підготовка не лише з вокалу, але й з хореографії, акторської майстерності та журналістики. Також в учнів є унікальна можливість відвідувати майстер-класи від запрошених гостей з різних творчих сфер та зірок українського шоу-бізнесу [2].

І. Батюк стверджує, що до кожного вихованця слід застосовувати індивідуальний підхід. Кожна дитина є особистістю, яка має свій характер, тому важливо вміти побачити в ній творчу індивідуальність та розвинути творче начало. На її думку, людина, яка працює з дітьми повинна вміти розгледіти таланти і заохотити учня до креативної роботи. Для того, щоб бути в майбутньому успішним, юний виконавець має володіти власним голосом на високому рівні, адже світові тенденції показують, що всі успішні артисти є, перш за все, дуже добрими вокалістами. Дітям слід підбирати репертуар, який відповідає їхнім віковим можливостям і вокальним даним. Діти повинні відчувати і розуміти музику, яку виконують. При цьому необхідно враховувати вподобання виконавця і його тембральні особливості. Також вагому роль відіграє харизма, артистичність, творча індивідуальність, вміння передати свої емоції публіці [4].

Навчання дітей вокальному виконавству у школі «Star Team» відбувається за провідними світовими методиками. Зокрема, І. Батюк послуговується методом Estill Voice Training [7]. «Його концепція побудована на фізіологічній будові голосового апарату, її розуміння та шляхи покращення роботи над розвитком



ком голосу, для його довготривалого використання. Структурою даного методу служить поєднання трьох концептів. А саме, технічна майстерність (будова голосового апарату), артистична майстерність (стилістичні особливості твору та їх розуміння виконавцем) та магія виконання (робота з публікою)» – зазначає педагогиня [1, с. 13].

Важливим етапом діяльності І. Батюк стало створення на базі ЗВО «Університет Короля Данила» спеціальності «Музичне мистецтво». За її словами, «ця подія є логічним продовженням нашої педагогічної діяльності, яка сприяє творчому росту вихованців. Для нас є важливим те, щоб вони отримали вищу музичну освіту, адже у школі мистецтв ми маємо можливість надати лише початкову. А ЗВО «Університет Короля Данила» і коледж університету допомогли нам відкрити спеціальність «Музичне мистецтво». Таким чином, вихованці «Star Team» можуть здобувати омріяну професію заручившись нашою підтримкою, а педагоги – продовжувати займатись зі своїми учнями та сприяти їхньому професійному розвитку» [3]. На думку педагогині, від рівня підтримки обдарованих виконавців, від їхнього розвитку та професійного становлення залежить майбутнє нашої держави, оскільки саме ці діти в подальшому будуть формувати її культуру, роблячи кращою та сильнішою [3].

Робота над розвитком дитячого голосу являє собою єдність педагогіки і вокального мистецтва та вимагає від педагога широкого комплексу загально-педагогічних і спеціальних здібностей. Досвід І. Батюк, показує, що професія музиканта-педагога поєднує в собі менеджерські якості та творчий підхід у роботі з дітьми. Робота з юними виконавцями базується на їх вокальних здібностях, індивідуальних та вікових особливостях з урахуванням різновекторності творчого процесу.

Список використаних джерел:

1. Батюк І. І. Порівняння сучасних естрадних вокальних шкіл в процесі навчання естрадного співу: матеріали V Всеукраїнського наук.-практ. симп. «Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки» (м. Іва-



но-Франківськ, 14 трав. 2021 р.). Івано-Франківськ: Ред.-вид. від. Університету Короля Данила, 2021. С. 11–14.

2. Борин О. В. Інтерв'ю з Іриною Батюк 18 травня 2022 року. *Архів автора*.

3. Борин О. В. Інтерв'ю з Іриною Батюк 13 листопада 2020 року. *Архів автора*.

4. Борин О. В. Інтерв'ю з Іриною Батюк 9 грудня 2019 року. *Архів автора*.

5. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини. Київ: Музична Україна, 1978. 256 с.

6. Гавацко Е. П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу. Науково-методичний посібник. Ужгород, 2017. 65 с.

7. Estill Voice Training. URL: <https://www.estillvoice.com>

Вишневська Світлана Валентинівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцентка кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
(м. Івано-Франківськ)

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ШЛЯГЕРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ

Аналіз світової естради 70-х років ХХ століття показує, що популярні пісні активно завойовують увагу масового слухача та стають основою так званої музичної моди.

Українська естрада того часу розвивалася завдяки талановитій творчості та виконавській діяльності Н. Яремчука, В. Зінкевича, В. Івасюка, С. Ротару, біг-біт-гуртів «Смерічка» з Вижниці Чернівецької області, «Березень», «Еней» з Києва, «Арні-



ка», «Медікус» та «Quo Vadis» зі Львова та інших.

В роботах української музикознавиці Л. Черкашиної, присвячених дослідженню генези української естрадної пісні в контексті сучасної популярної музики, акцентується увага на специфіці використання різних видів національного музичного фольклору, зокрема ліричних та протяжних кантиленних пісень регіонального характеру – коломийки, веснянки, а також міського романсу. На цій основі дослідниця типізує та класифікує професійно-традиційні засади та жанрові переваги української національної музичної естради. До домінуючих вона відносить традиції українського солоспіву та сільського музичного фольклору. Однак, на її думку, професійними жанрами потрібно вважати:

- 1) солоспів, традиції якого склалися в творчості українських композиторів ще дожовтневого періоду;
- 2) радянську ліричну пісню, у тому числі українську;
- 3) джазове виконавство, як інструментальне, так і вокальне;
- 4) «традиційну» поп-музику, зокрема шлягер як типовий її жанр [2, с. 129].

Проте, у кожному аналізованому творі вона підкреслює наявність власного, притаманного саме йому варіанта поєднання зазначених жанрово-стильових джерел, особливо в українських естрадних піснях шлягерного типу.

Враховуючи стереотип шлягеру як поєднання чуттєвої лірики, що притаманна романсам, та танцювального ритму, особливістю української естради стає використання відповідного арсеналу засобів виразності, запозичених із народнопісенної творчості.

Переважає більшість шлягерних текстів демонструє цілий спектр почуттів які не мають особистісної визначеності. Наприклад, популярна свого часу у виконанні С. Ротару «Лаванда» муз. В. Матецького на сл. М. Шаброва в якій простий танцювальний ритм, позбавлена гостроти психологічна складова ситуації разом з афористичністю висловлювань у поетичному тексті, легкі для запам'ятання рими.



Якщо розглядати інтонаційно-жанрову специфіку пісень української естради 60-70 рр. ХХ століття, то слід зауважити, що в них прослідковуються збережені традиції національної вокальної лірики, зокрема солоспіву, міського романсу, народної пісні. Безперечно, враховуючи особливості жанру шлягеру, для якого основою є доступність та легкість сприйняття, ці твори часто містять стереотипи певних інтонаційних формул фольклорного походження. Проте, тут мелодика мотивів народної пісні не ставляться у протизвагу шлягерним, а навпаки, постійно з ними взаємодіє, незважаючи на пріоритет модних тенденцій.

Використання композиторами ритмо-гармонічних елементів популярних танцювальних стилів рок-н-ролу, боса-нові, твісту, шейку, вальс-бостону тощо спричинило появу низки високоякісних шлягерних творів, зокрема «Червона рута» і «Водограй» текст та музика В. Івасюка, «Кленовий вогонь» муз. В. Івасюка на сл. М. Воньо та Ю. Рибчинського, «Принесіть мені маків» і «Львівський вечір» муз. М. Скорика на сл. Б. Стельмаха, «Карпатське танго» й «Коли заснули сині гори» текст та музика А. Кос-Анатольського та ін.

Проте, у дослідженнях М. Мозгового констатується факт, що аналогічно західному вокально-естрадному виконавству українська пісенна естрада не уникла типових недоліків цього жанру, таких як штучної мелодраматичності, надмірної сентиментальності, стереотипної метроритміки та аранжування тощо.

Аналізуючи пісні шлягерного репертуару вчений окреслив найбільш характерні стильові та лексико-мелодичні риси українського шлягера:

– застосування консонансних інтервалів – пісні «Добрий вечір, доле» (О. Пушкаренко, М. Ткач), «Смерекова хата» (П. Дворський, М. Бакай), «Чуєш, мамо?» (О. Злотник, М. Ткач), «Скрипка грає» (І. Поклад, Ю. Рибчинський);

– ладо тональне співставлення – «Світ неповторності» (В. Ільїн, А. Демиденко) «Смерекова хата», «Полісяночка»



(Г. Татарченко, В. Крищенко), одноіменних мінору та мажору («Добрий вечір, доле»);

– широке застосування танцювальних ритмів – «Гай, зелений гай» (О. Злотник, Ю. Рибчинський), «Полісяночка», «Скрипка грає»;

– типовий для польської, словацької, угорської народної музики та музики Карпат і Прикарпаття синкопований ритмічний малюнок (пісні «Смерекова хата», «Стожари» – П. Дворський, В. Кудрявцев, «Чуєш, мамо?»).

– вельми часто наявна в українському шлягері інтонація «схлипування», притаманна українському мелосу («Смерекова хата» тощо) [1, с. 76].

Однак, разом з визнаними недоліками стандартних шлягерів слід визнати притаманні українській пісенній естраді того часу емоційну глибину, художній психологізм образів у текстах, та характерні для мелодій широке використання ладо-гармонічних основ національної музики, яскраві темброві ефекти, синкопований ритм, поєднання у творі контрасту кантиленного мелодичного речитативу та римоформул репу. Все це сприяло великому розмаїттю пісень української естради 70 – 80-х років який вміщував діапазон від народно-пісенних шлягерів до ультрасучасних західних рок-шлягерів.

Слід зауважити, що для періоду зародження і початку формування шлягеру, як нового жанру, в Україні були більш характерні твори англійською та російською мовами, то з 70-80х років ХХ ст. поступово починає переважати українські тексти у ритміці популярних західних танцювальних мелодій. Серед широковідомих шлягерів того часу слід назвати «А ми удвох» муз. О. Зуєва на сл. В. Кудрявцева, «Я піду в далекі гори» музика і текст В. Івасюка, «Зелен клен» та «Дикі гуси» муз. І. Поклада на сл. Ю. Рибчинського, «Три поради» муз. І. Шамо на сл. Ю. Рибчинського, «Червона рута» текст та музика В. Івасюка, «Я твоє крило» муз. В. Івасюка на сл. Р. Кудлика, « Карпати» муз. М. Скорика на сл. М. Петренка та ін.

На формування української естради активно впливали



професійні та самодіяльні ВІА (вокально-інструментальні ансамблі). В їх репертуарі значне місце займали шлягери поряд з комсомольсько-молодіжними піснями. Київська «Кобза» стала фундатором новітнього для 70-х ХХ століття напрямку фольк-рок. Використання електробандури, за рахунок поєднання класичної кобзи та електрогітари, флейти, ансамблевого багатоголосся з солістом В. Вітером асоціювало їх виступи зі знаменитими The Beach Boys.

Відомі україномовні ВІА «Смерічка» з Чернівців, «Водограй» з Дніпропетровська, «Червона рута» з Ялти, «Музики» з Ужгорода виконуючи естрадний шлягер репрезентували вдале поєднання елементів джаз-року, біг-біту та хард-року на основі фольклорних ритмоінтонацій.

Композиторська творчість провідних майстрів П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, І. Карабиця, Б. Буєвського та ін., відповідно до вимог слухачької аудиторії, також потрапила під вплив біг-біт-музики. Проте, українські ансамблі не лише аматорськи копіювали популярні зразки зарубіжної музики, а й шукали власні стилі виконавства у поєднанні джазових імпровізацій та елементів фольклорного мислення й образності. Наприклад, група «Березень» намагалася поєднувати сучасні біг-ритми біт-музики з мелодикою поезії Т. Г. Шевченка. Композитори та музиканти використовували джазові імпровізації в основу яких лягали аранжування народної пісні засобами джазової гармонії, використання джазового ритмічного малюнку який заміщав метроритм народної пісні, використовувались окремі елементи народного фольклору такі як лади, гармонія тощо.

Сучасну українську вокальну естраду в основному представляють різноманітні гурти що працюють у жанрах поп-фольк, денс-поп, рок, реп-кор, хіп-хоп та інші, проте, їх об'єднує той факт, що у більшості пісень відчутні романсові та народнопісенні джерела національної вокальної лірики, які надають шлягерним пісням більш глибокого змісту. Наприклад, широковідомі пісенні шлягери на тексти С. Галябарди «Яворина», «Стрілецький романс», «На Україну повернусь», «Несу свій



хрест», «Шикидим» та ін.

Велике зацікавлення естрадною піснею можна спостерігати у творчості багатьох професійних сучасних композиторів, таких як Л. Дичко, М. Скорика, І. Карабиця, В. Ільїна та ін., де поєднуються синтез фольклорних елементів мелодики з притаманними їм інтонаційними зворотами та ладовими метроритмічними малюнками, представленими у сучасних формах музичного мислення.

Отже, український шлягер займає важливе місце у вокально-естрадному мистецтві завдяки зацікавленню ним як самодіяльних виконавців-композиторів так і професійних митців. Йому притаманні ліризм в окресленні сюжетної лінії твору та танцювальні метроритми, які часто мають фольклорні корені. Сучасний шлягер незмінно дотримується оригінальної форми пісні-танцю, заявив про свою конкурентоспроможність на світових сценах завдяки таким виконавцям як С. Ротару, Руслана, П. Зібров, Т. Повалій, З. Огневич, С. Лобода, Монатік, М. Барських, В. Брежнева, А. Приходько, Н. Мейхер, Ассія Ахат, Tagabarova, К. Бужинська, Є. Власова, М. Нітіч, Гайтана, А. Седакова, Алекса, Masha Go Ya, Альоша, Лама та ін.

Список використаних джерел:

1. Мозговий М. П. Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2008. Вип. 10. С. 72-79.

2. Черкашина Л. С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді. *Мистецтво та етнос*: зб. наук. праць : АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 126-141.



*Горбенко Сергій Семенович,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри теорії та методики
музичної освіти, хорового співу і диригування
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ ім.М.П. Драгоманова,
(м. Київ)*

КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ДО ОСВОЄННЯ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ ЯК КУЛЬТУРНОГО ПРІОРИТЕТУ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

Як свідчать наші спостереження, переважна більшість нинішніх педагогів вважають, що різностороннє музичне виховання учнів закладів загальної середньої освіти повинно спиратись на органічне поєднання трьох складових: народної, класичної і естрадної музики. Ми вважаємо, що головну відповідальність у формуванні ціннісних культурних пріоритетів сучасної учнівської молоді в галузі музики повинна лягти на школу, яка має у своєму арсеналі обов'язкові уроки музичного мистецтва, компетентного вчителя і позакласну музично-виховну роботу. За таких умов процес культурного розвитку учнів має набувати послідовного, цілеспрямованого і творчого характеру. Однак, існує постійна дискусія про недостатність використання у виховних цілях кращих зразків сучасної естрадної музики через недостатню компетентність, обізнаність із нею як учителів музичного мистецтва, так і їх вихованців.

Під естрадним жанром розуміється, як правило, популярна, поп-музика, рок, джаз, блюз, шлягер та ін. Педагоги часто чують від учнів прохання вивчити з ними якийсь шлягер почутий ними поза школою. Як повинен поводити себе вчитель в подібних ситуаціях? Майже завжди реакція вчителя є гостро негативною. І це не дивно. Адже в програмах «Музика», «Музичне мистецтво» цьому питанню приділено дуже мало уваги. Далеко не у всіх ЗВО є відповідні спецкурси, в кращому випадку вони обмежені мізерною кількістю навчальних годин. Майже



вся методична література заповнена порадами про те, як прививати учням інтерес, організувати процес слухання-сприйняття музики серйозної, тобто класичної. А підлітки, ігноруючи вчительське бажання розвивати їх художній смак, хочуть «іти в ногу з часом» та віддають перевагу легко доступним різножанровим зразкам естрадної музики. Найкращим вирішенням даної проблеми було б «узаконене», досконало організоване і професійне вивчення цього жанру в школі. Якщо цього не відбувається, то діти, особливо підліткового віку, піддаються випадковим впливам друзів, несвідомим захопленням, безпідставним слухам тощо. Це означає, що вони повинні бути компетентними у даному питанні і така відповідальність лежить, перш за все, на учителю музичного мистецтва.

«Популярна» музика – це викладені зрозуміло, загальнодоступні, широковідомі твори, що користуються загальним визнанням у конкретний історичний період незалежно від стилю, часу творення й обсягу глядацької (слухацької) аудиторії [4, с.21]. Деякі фахівці вважають, щоб стати популярною, такою яка подобається, цей жанр повинен задовольняти дві взаємовиключаючі умови: бути схожою на вже модну музику – вона легко сприймається; бути новаторською, нестандартною, нести в собі елемент новизни, щоб відрізнитись від уже існуючої музики [4, с.7]. До популярної музики відносять, як правило, ті твори, які постійно «на слуху» незалежно від їх жанрово-стильової приналежності. Це може бути і класична, і народна, і рок -, і джазова композиція, тобто така, що інтонаційно легко схоплюється і відтворюється вокально. Таким чином, твори популярної музики – це музичні (в першу чергу естрадні) твори, що здобули визнання народу. Вони зберігаються у свідомості пересічної людини, так само як і крилаті літературні вислови [3, с. 65].

Щодо головних, ключових ознак популярної музики, які вирізняють її серед інших видів розважального мистецтва, то в працях зарубіжних дослідників це поняття розкривається через серію визначень. Так, більшість учених сходяться на тому,



що загалом цей феномен властивий для індустріального та постіндустріального суспільства. Відповідно така музика створюється та масово поширюється на засадах ринкового попиту. Друга відмінна риса полягає в тому, що популярна музика завжди є персоніфікованою. Незалежно від того, створюється вона професіоналами чи непрофесіоналами, їх імена, здебільшого, відомі широкій публіці, принаймні ім'я виконавця, через якого твір набув популярності. Крім того, при створенні популярної музики автор є вільним у виборі композиторської техніки.

У ХІХ ст. популярна музика поєднувала всі відомі жанри – від віденської оперети до джазу. Через те, що сценічні образи призначались для показу широкій публіці, вони не вирізнялися психологічною складністю, але, подібно до образів комедії «дель арте» (комедія масок), мали чітко виражений характер [3]. У зв'язку з цим естрадне мистецтво почали називати «легким жанром», тобто його функцією було створення атмосфери психологічного відпочинку широких мас глядачів та слухачів. Відповідно вживається й вираз «легка музика». Найпоширенішим її жанром вважається естрадна пісня.

Найголовнішою ознакою сучасної популярної музики потрібно назвати тенденцію до шлягеризації. Така технологія створення пісень передбачає посилення тих позицій слухачької психології сприйняття, за якої певне поєднання відомих ритмо-інтонаційних мотивів забезпечує пісенному твору досить високий ступінь артактивності, щоб мати якомога ширший ринок збуту. Серед основних чинників шлягермейстерської технології слід виділити просту музичну тему, зрозумілий текст; чіткий, достатньо оригінальний танцювальний або баладний ритм; контрастну форму поєднання куплету та приспіву тощо.

Поняття «шлягер» (нім. – цвях) походить із жаргону австрійських торговців кінця минулого століття, які називали цим словом товари, що збувалися особливо успішно. Показово, що дослідники «академічного» напряму багато років обходили цей термін, вважаючи його атрибутом лише західної популярної музики [1]. За визначенням Ю.Юцевича, шлягер (від нім.



Schlag – стусан, удар) – це розважально-танцювальна, особливо популярна пісня, підпорядкована музичній моді, незважаючи на, часто, невисокий мистецький та професійно-художній рівень [6, с.318]. Вокальний стиль характеризується застосуванням «відкритого звука», наближеним до мовлення співом, демонстративно «непоставленими» голосами, неприродною теситурою, з широким використанням екстатичних вигуків, стогонів, завивань та інших ефектів.

Термін «популярна музика» не можна ототожнювати із поняттями «поп-музика». На відміну від популярної, поп-музика – це явище суто ринкового характеру, продукт музичного шоу-бізнесу. Найперші специфічні форми «поп» сформувалися на початку ХХ ст., їх виникнення тісно пов'язано із розвитком фонографічної промисловості. Початок бурхливого розвитку поп-музики припав на добу стильового формування ритм-енд-блюзу і рок-н-ролу. Поп-музика, як найбільш доступний і поширений вид естради, певною мірою може претендувати на статус популярної музики, однак насамперед серед молоді. Якщо поняття «популярна музика» визначає музику будь-якого типу, яка є популярною в масах, то поняття «поп-музика» - це визначення масової популярної музики, де акцент стоїть на слові «масова», під яким розуміють її тиражування та комерційні способи розповсюдження.

Поп-музика, - читаємо в музичному словнику Ю.Юцеви-ча, - «поняття, що охоплює різноманітні стилі, жанри та напрями масового музикування. Феномен поп-музики сформувався передусім в англійських країнах Заходу як дуже суперечливе явище молодіжної культури. Вона віддзеркалювала, переважно, настрої розчарування, самотності, пригніченості. З часом тематичний спектр поп-музики розширився і втратив чітко визначені межі. ...Сучасні форми поп-музики поширені в усьому світі, проте складність її оцінювання як культурного явища зумовлена неоднозначністю естетичної оцінки та соціальної ролі» [6, с. 207].

Отже, на наш погляд, формування культурних пріоритетів,



високохудожніх смаків нашої учнівської молоді має базуватися на повноцінному поєднанні класичної та сучасної популярної музики. Для цього необхідна відповідна компетентність, перш за все педагога, яку він має набути, обґрунтувати і передати своїм вихованцям. Наша позиція збігається з думкою відомого американського педагога, викладача вокалу Сет Рігса, який в одному зі своїх інтерв'ю говорив, що викладачам слід перестати ховатися у вежах із слонової кості й поводитись так, наче нічого, крім опери, нічого крім мюзиклу, або нічого крім поп-музики на світі не існує. Вчитель ... повинен давати учням можливість співати все, як традиційні, так і популярні речі. Але, по-перше, педагог має враховувати вікові особливості дітей, а по-друге, вимагати від учнів пояснення, чому їм подобаються той чи інший твір, того чи іншого жанру і стилю.

Список використаних джерел:

1. Долгая Н.В. (2006). *Виховання духовності страшокласників засобами молодіжної музичної субкультури*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Херсон.
2. Дряпіка В.І. (1997). *Розкриваючи світ джазу, рок - і поп-музики: Книга для вчителя*. Київ.
3. Кияновська Л. (2000). *Українська музична культура*. Навчальний посібник. Тернопіль: СМП «АСТОН».
4. Кутова Н.А.(2002) *Нравственное воспитание старших подростков средствами музыки массовых жанров (на материале рок-музыки)*. Дис. ... канд. педаг. наук. Киев.
5. Фурсенко Т.Ф.(2006). *Молодіжна музична культура у вихованні особистості*. Ялта.
6. Юцевич Ю.Є.(2003) *Музика. Словник-довідник*. Тернопіль: Навч. книга - Богдан.



*Гордєєва-Ковальчук Тетяна Олександрівна,
викладачка кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка,
(м. Житомир)*

*Мурленко Іванна Іванівна,
викладачка кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка,
(м. Житомир)*

ТВОРЧИЙ МУЗИЧНИЙ ПОШУК ТА СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ФОРМАЦІЇ «ПІККАРДІЙСЬКА ТЕРЦІЯ»

Музика – це неперевершена форма відбиття дійсності в її найемоційнішому прояві. Завдяки музиці можна доторкнутися до тонких струн душі будь-якої людини, викликати певні емоції, навіть викликати певну реакцію на них. Музична культура загалом є дуже багатою та різноманітною. Вагоме місце у сучасній українській музичній культурі займає естрадний спів, що базується на кращих зразках української народної пісні та є одним з прогресивних носіїв нових тенденцій у виконавстві.

По-особливному на українській естраді вирізняються чоловічі секстети, які співають а capella. Найбільш відомими є – «Піккардійська терція», «Man Sound» та «Duke Time».

Звернемо увагу на «Піккардійську терцію». За більш ніж чверть століття існування ця вокальна формація стала музичною легендою України, а співаки – визнаними «метрами акапельного співу». У далекому 1992 році, на базі дванадцятиголосого мішаного хору студентів Львівського державного музичного училища ім. Станіслава Людкевича, після тривалих репетицій та музичних пошуків залишилось лише четверо однодумців – Володимир Якимець, Ярослав Нудик, Богдан Богач та Андрій Капраль, які стали ядром колективу [1]. «На той час знайти собі



репертуар з акапельної музики було неможливо. Касету англійського гурту з переспівами пісень Beatles ми заслухали до дірок. Бо це перше, що ми знайшли в такому стилі. Не кантати, не релігійні меси, а просто пісні, які зроблені голосом в естрадному стилі. Ми багато шукали і працювали, мусили багато чого випробувати, щоб зрозуміти, що саме акапельний спів – наш коник» [3].

У 1994 році на музичному фестивалі «Доля» в Чернівцях журі визнало секстет кращим у всіх номінаціях конкурсної програми. «Пікардійська терція» отримала Гран-прі. Вони представили потужну вокальну програму, яка емоційно сколихнула публіку, і особливо вразило усіх присутніх виконання народних українських пісень в обробці В. Якимця.

Також у 1994 році група підписала контракт з відомим львівським мистецьким об'єднанням «Дзига», яке займається різноманітними мистецькими акціями та проектами у межах Львова, також вона продюсує різні види сучасного мистецтва: літературу, театр, музичні проекти, художників та навіть кіно. Мистецьке об'єднання допомогло у вирішенні багатьох фінансових та організаційних проблем вокального колективу та допомогло із записом перших чотирьох альбомів.

«Пікардійська терція» продовжує співпрацю із незмінним менеджером колективу Романом Климивським, що дає можливість займатися виключно музикою. Згодом мистецьке об'єднання «Дзига» посприяло знайомству та плідній співпраці з відомою українською модельєркою Оксаною Караванською, яка вклала власну душу у створення прекрасних сценічних костюмів, які додали національного колориту сценічним образам гурту. Як стало відомо, перший альбом гурту у Львові записав Олександр Ксенофонов [3].

Наприкінці 90 та початку 2000 з'явилися перші хіт-паради: «Територія А», «12 мінус 2» та інші. «Пікардійська терція» з композицією «Старенький трамвай» очолювало хіт-парад на радіостанції «Промінь» [3]. Музичні критики припускають, що така популярність була через вдало підібрану професійну ко-



манду фахівців, цікавий та неординарний підхід до репертуару, новий погляд на акапельний спів. І це принесло свої плоди – популярність колективу в Україні.

Зараз у колектив входять шість виконавців – до квартету приєдналися Роман Турянин та Андрій Шавала. Репертуар колективу постійно поповнюється, а пісні виконуються дванадцятьма мовами світу, що розширює горизонт слухачів та поціновувачів. Серед творів, які виконуються польською, англійською, німецькою, італійською, французькою, іспанською, естонською, першість віддається композиціям, які виконуються рідною українською мовою.

Також у 2000 році, перший раз за всю історію існування фестивалю «Vokal Total», який проходив у Мюнхені (Німеччина), «Піккардійська терція» стала вокальним колективом, який запросили зі Східної Європи [2].

За час свого існування музична формація «Піккардійська терція» випустила чотирнадцять альбомів:

- 1994 – «Піккардійська терція» (студійний альбом);
- 1995 – «AD LIBITUM» (концертний альбом);
- 1996 – «Тиха ніч» (концертний альбом);
- 1996 – «Сад ангельських пісень» (студійний альбом);
- 1999 – «Я придумаю світ» (студійний альбом);
- 2000 – «Tercja Pikardijska» (студійний альбом);
- 2002 – «Ельдорадо» (студійний альбом);
- 2003 – «Українська колекція» (компіляція);
- 2003 – «Антологія. Том 1» (компіляція);
- 2004 – «З неба до Землі» (студійний альбом);
- 2005 – «Антологія. Том 2» (компіляція);
- 2009 – «Етюд» (студійний альбом);
- 2010 – «Етюд. Live» (концертний альбом);
- 2017 – «Лети» (студійний альбом).

У листопаді 2017 року учасникам гурту «Піккардійська терція» – Володимирі Якимцю, Ярославу Нудіку, Богдану Богачу, Андрію Капралю, Роману Турянину, Андрію Шавалі присвоєно звання «Заслужений артист України».



Отож, вокальна формація «Піккардійська терція» відтворює народні пісні, всесвітньо відому класику, а також має власні твори. Особливими рисами колективу є повернення до українських народних пісень. Поєднання плавної та ліричної мелодики з сучасною гармонією, володіння академічною та естрадною манерою співу, прекрасне відчуття горизонтального та вертикального строю тощо. Кожен артист вокальної формації «Піккардійська терція» прекрасно працює як в ансамблі, так і виконуючи сольні партії. Базуючись на найкращих традиціях українського хорового акапельного співу та знайшовши свій неповторний стиль виконавства – вокальна формація «Піккардійська терція» є неповторним колективом на сучасній українській естраді.

Список використаних джерел:

1. Творча біографія вокальної формації «Піккардійська терція». *Сторінка колективу на Facebook*. URL: <https://www.tercia.com.ua/pro-hurt>
2. Капраль А. Уродини «Піккардійської терції». *Сайт Zbruc.ua*. URL: <https://zbruc.eu/node/100921>
3. «Піккардійська терція»: історія створення, кумедні випадки та талісмани гурту. *Новини сайту nrcu.gov.ua*. URL: <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=91688>



*Горіна Катерина,
викладачка фахового коледжу
ЗВО «Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ*

ПІДГОТОВКА КОНЦЕРТНИХ НОМЕРІВ ДО УЧАСТІ КОНКУРСАХ-ФЕСТИВАЛЯХ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Сьогодні, коли ми абсолютно є обмежені в живому спілкуванні, на допомогу приходять сучасні технології. З одного боку, це дуже цікаво, з іншого ми втрачаємо почуття наближеності одне до одного. Однак, реалії диктують свої умови.

У зв'язку з введенням у наше повсякденне життя дистанційного навчання, абсолютно закономірним є дистанційні конкурси фестивалі. Проблемним для дистанційного конкурсу є відсутність коротко тривалого номеру. Діти записують кільканадцять разів свої відео, обираючи кращий. Як правило ідеальне відео можна зняти рідко. Однак, це жодним чином не применшує роботу викладача та здобувача.

Можна провести паралелі між підготовкою телешоу, де все відпрацьовується детально, з роботою над відео для конкурсів-фестивалів. Наприклад, вокального телешоу «Голос. Діти». Проаналізувавши, джерельну базу стосовно розважальних талантшоу, досліджуючи історію та чинники виникнення вокального конкурсу «Голос. Діти» на українському телебаченні й охарактеризувавши вплив проєкту на розвиток вокального виконавства дітей у контексті сучасного українського музичного мистецтва, приходимо до наступних висновків.

«Голос» – українське телевізійне вокальне шоу, зняте й показане телеканалом «1+1». Проєкт є адаптацією оригінального формату «The Voice of Holland» («Голос Нідерландів»), який вперше з'явився в ефірі нідерландського телебачення на каналі RTL в 2010 р. Перша версія «The Voice of Holland» стала сенсацією та побила всі можливі рекорди популярності серед глядачів. Шоу стало справжнім відкриттям не лише у Нідерлан-



дах, а й всьому світі. Україна і США – дві країни, які услід за нідерландцями почали роботу над адаптацією формату. Це не традиційне талант-шоу, а пошук професійних і різножанрових голосів. Основними відмінностями «Голосу країни» від інших вокальних телевізійних шоу є високі вимоги до рівня володіння голосом і шанобливе ставлення тренерів до кожного з учасників. Завдяки цьому учасники «Голосу країни» у своїй більшості – професіонали із вражаючими вокальними даними. У рамках «Голосу» тренери не ставлять перед учасниками завдання змінитися чи зламати свій традиційний підхід до репертуару і стилю, а працюють із ними на рівних, підтримують і допомагають вокалістам стати сильнішими. Оскільки робота з дітьми має свої особливості, з учасниками працюють психологи. До їхніх обов'язків входить робота не лише з дітьми, а й із їхніми батьками.

Тут дійсно постає велика проблема з психологічної точки зору. Адже, чомусь батьки часто хочуть реалізувати свої амбіції через дітей, нав'язуючи їм відчуття провини за недосягнення поставленої ними (батьками) цілі. В роботі, ми часто забуваємо для чого ми працюємо. Ми працюємо, для того щоб зробити світ кращим, щоб розкрити весь творчий потенціал наших дітей, продемонструвати їхні особливості.

«Голос. Діти» відрізняється від дорослого формату скороченим часом змагання і складається з таких етапів: сліпі прослуховування, поєдинки (бої), півфінал і фінал. На відміну від дорослого «Голосу», під час етапу «бої» одну пісню співають не двоє учасників, а троє. Це зроблено за рекомендацією дитячих психологів, аби дитині було легше пережити стрес, бо в такому разі вибувають одночасно двоє вокалістів. Немає функції порятунку учасника наставником, також у кожному поєдинку бере участь тільки одна команда. Для організаторів конкурсу всі діти є переможцями, тому що для того, щоб потрапити у проєкт, їм потрібно було пройти довгі та важкі відбори з десятків тисяч дітей, які подавали заявки. Станом на 2020 р. в Україні було проведено 5 сезонів дитячого телешоу. Перший сезон



вийшов на екрани у листопаді 2012 р. Тренерами вокального проєкту стали Тіна Кароль, Олег Скрипка та Світлана Лобода. Музичним продюсером конкурсу було обрано композитора та продюсера Костянтина Меладзе, який позитивно відгукується про перспективи дітей стати успішними артистами у майбутньому. На його думку, вокальну кар'єру слід починати у дорослому віці. «Талановиті діти – вони, коли і виростуть, будуть талановитими. Тому деякі учасники «Голос. Діти» в майбутньому будуть артистами – я в цьому впевнений!»

На основі вищевикладеного можна зробити висновок, що телепроєкт «Голос. Діти» – це не просто талант-шоу, а пошук професійних і різножанрових голосів. Перед претендентами на участь у шоу поставлені високі вимоги до рівня володіння власним голосом, завдяки чому учасники проєкту мають вражаючі вокальні дані. Суть проєкту у пошуку талановитих дітей, формат – зйомка відео. Тому підготовку, можна ототожнити, з участю у дистанційних конкурсах фестивалів, де юні артисти проводять багато часу над вдосконаленням своєї вокальної майстерності. Окрім цього, діти вчаться працювати перед камерою, здобувають вміння грамотно висловлювати свою думку під час проведення інтерв'ю, а також отримують безцінний досвід, виступаючи перед багатомільйонною телевізійною аудиторією. Ці ключові моменти формують у дитині впізнавану медійну особистість, що робить її творчість затребуваною. Участь у вокальних проєктах, конкурсах-фестивалів, концертах стимулює юних вокалістів до досягнення ще кращих результатів і становлення як успішних артистів у майбутньому .

Список використаних джерел:

1. Борин О. Дитячі вокальні талант-шоу як одна із форм реалізації творчого потенціалу підростаючого покоління на прикладі першого сезону телепроєкту «Голос діти». Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 28. том 5. 2020. С. 39-44.



Гаснюк Верніка Василівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувача кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,
Городній Святослава Іванівна
студентка II курсу
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,
(м. Ужгород)

РОЛЬ ПЛАТОНА МАЙБОРОДИ В СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

Вокальна культура – безцінний скарб нації. Вокальне мистецтво, сформувавшись як справжній витвір українського народного таланту, протягом століть втілювало цілісність і багатогранність внутрішнього світу минулих поколінь та було органічною складовою життя людини з найдавніших часів.

Особливе значення в цьому сенсі має народна пісня. Вона завжди вважалася душею народу, виразником почуттів, заповітних мрій, поетичної творчості. У тяжкі часи народна пісня єднала людей, допомагаючи боротися за свободу і незалежність. Сучасне покоління повертається знову до безцінних скарбів, звертається до духовного співу і народної пісні, в яких утілено прагнення до кращого життя і драматичну історію українського народу.

У 1950–1960-х роках існувала плеяда українських композиторів, які писали пісні для артистів естради того періоду. Серед них відомі автори пісень Георгій і Платон Майбороди, Олександр Білаш, Ігор Шамо, Микола Сингаївський, Григорій Вер'євка, Володимир Івасюк та інші. Тоді в цей період в Україні набули популярності гурти «Смерічка» (1966). «Червона рута» (1971), «Кобза» (1971), «Карпати» (1970), «Арніка» (1971), «Водограй» (1974), «Мрія» (1965) та ін. Так, «Смерічка» стала першою українською групою, яка вийшла на міжнародну арену, з успіхом відбувши гастролі в Румунії.

Відмінною рисою «Червоної руті» виявилось поєднання



елементів народної музики з сучасними ритмами в репертуарі та стилі виконання. З-поміж інших «Кобзу» вирізняла специфіка тембрового забарвлення, зокрема звучання електробандури та електрокобзи. Колектив довів, що старовинні народні інструменти (сопілка, скрипка, козобас, бугай, дрімба, ліра, бандура та кобза можуть мати сучасне звучання [2].

В історію української духовності Платон Майборода увійшов, насамперед, як видатний композитор-пісняр. Хоча певною мірою він віддавав належне масово-патріотичній пісні, більшість його творів – це лірика, що утверджує загальногуманістичні духовні цінності. Пісенна лірика П. І. Майбороди є етапним явищем у розвитку національної музичної культури, яке можна порівняти з подібним західноєвропейським явищем – пісенною творчістю Ф. Шуберта: в обох випадках жанри субкультури піднялися на значну висоту академічного подіуму, не втрачаючи широкої популярності [4].

Композиторська спадщина Платона Майбороди також складаються з 200 пісенних і хорових творів. Хоча має існуючі симфонічні твори, але провідною стала саме вокальна галузь. Не даремно іноді його називають «батьком української естради».

Концерти Платона Майбороди сприймалися як музична розповідь про Україну, про красу її природи, про одвічні цінності українського народу. Щоразу наприкінці концерту лунали пісні про Київ, про Дніпро – «Гімн Києву», «Дума про Дніпро», «Київський вальс» та про батьківський дім – «Пісня про рушник» стала частиною його душі й душі українського народу. Нині вона звучить по всьому світу як символ України [3].

Разом із поетом Андрієм Малишком він заклав основу української пісні – майже всі їхні 22 спільні твори стали еталоном, зразком найкращого втілення української мелодичної традиції та національного естетичного мислення (насамперед ліричного характеру). Композиція «Київський вальс» на багато років стала символом столиці України, а її початкова фраза послужила позивним радіостанції «Промінь».

«Пісня про вчительку» стала символом української шко-



ли, який назавжди закарбувалася в пам'яті багатьох поколінь. Досконала кантилена (особлива музична характеристика, що означає високу пісенність мелодії) приваблює твори Майбороди «Ми підемо, де трави похилі», «Ти моя вірна любов» та «Колискова». Хвилювала композитора й вірність власній історії, яскравим прикладом чого є «Пісня про козацькі могили». Його головний хіт – «Рідна мати» («Рушничок») перекладений 18 мовами.

Серед творів, написаних композитором за останні роки його життя, слід назвати пісню «Моя стежка», в яку вкладено багато ніжності та людського тепла. До кінця життя П. Майборода залишився вірним пісенним принципам, які сформувалися раніше: мелодія твору в нього є основним музичним засобом виразності, вона також є носієм національного характеру; гармонія нехитра, але не спрощена, фактура прозора і милозвучна. Пісні Майбороди часто виконувалися в супроводі оркестру [1].

Отже, Платон Майборода залишив по собі унікальну мистецьку спадщину, яка не втрачає своєї популярності і сьогодні. Його твори виконують, ними виховують, розповідають про найважливіші життєві цінності. Вивчення його здобутків є обов'язковим компонентом мистецької освіти в Україні. Незважаючи на те, що він став відомим для широкої аудиторії завдяки саме естрадній музиці, проте сфера його інтересів була значно ширшою.

Список використаних джерел:

1. Драбчук Ю. П. Масова пісня в контексті творчості українських композиторів і виконавців. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: збірник наукових праць: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне: РДГУ, 2013. № 19, т. II. С. 286–292.

2. Ланіна, Т. О. Передумови виникнення вокально-інструментальних ансамблів в Україні In: *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*. // Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Одеса – Київ – Варшава, 2017. С. 228–231



3. Мережко Ю. В., Шепеленко Г. Б. Вокальні твори українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХІ століття. Київ: Інтерсервіс, 2020. 180 с.

4. Сивокінь Р. А. Пісенна творчість Платона Іларіоновича Майбороди // Час мистецької освіти. Проблема творчості у сучасній мистецькій освіті. Харків: ХНПУ, 2018. С. 71–73.

*Гусар Дзвіна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ФОРТЕПІАНО» В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ

Підготовка висококваліфікованих естрадних співаків та викладачів естрадного співу, які володіють музично-виконавською і педагогічною майстерністю, крім оволодіння основним фахом включає в себе такі завдання, як напрацювання цілеспрямованості, ініціативності, виконавської волі, творчої активності, здатності до самоконтролю та самоорганізації. Крім того, студент потребує формування широкої музичної ерудиції, зокрема, він має отримати знання з історії розвитку вокального виконавства в системі музичного мистецтва, з теорії музики та гармонії, розвинути музикальність, яка включає мелодичний, гармонічний, метро-ритмічний слух, музичне мислення, музичну пам'ять, музичну уяву тощо. Немаловажним є також напрацювання сценічної витримки та артистизму.

Практика фортепіанного навчання в процесі підготовки естрадного вокаліста надає значні перспективи для вирішення цих завдань. Фортепіано як інструмент, що має необмежені



пізнавальні ресурси, універсальні виражальні та технічні можливості, які дозволяють відтворювати музику різних жанрів та стилів, акомпанувати собі при виконання вокальних творів, працювати як вокальний педагог, відкриває винятково широкі можливості для інтенсивного й всебічного розвитку творчих здібностей молодого музиканта, формування його педагогічної та виконавської майстерності. Таким чином, володіння інструментом залишається незамінною професійною якістю музиканта, незважаючи на наявність сучасних технічних засобів навчання.

Специфічною особливістю викладання фортепіано для студентів, що здобувають фах з естрадного співу є різний рівень їхньої музичної підготовки, зокрема, нерідко відсутність спеціальних музичних знань. В зв'язку з цим виникає педагогічна проблема із використанням традиційних методик початкового навчання, оскільки вони базуються на методах і принципах роботи з молодшими школярами, зокрема, в них закладені опора на емоційно-образне сприйняття, мимовільну увагу і запам'ятовування, яскравість і відкритість емоцій, ігровий характер творчої діяльності, дитяча тематика репертуару. Як зазначає Н. В. Соболев, «... викладач має наперед прописувати план роботи з конкретним студентом; орієнтуватися на його особисті якості (характер, темперамент, естетичні вподобання, здібності до навчання тощо); бути гнучким та здатним до педагогічної імпровізації, швидко орієнтуватися та підбирати необхідні прийоми навчання, залежно від підготовки студента до заняття» [3, с. 191]. Таким чином, процес фортепіанного навчання студентів, які не мають початкової музичної підготовки або мають слабку музичну базу може здійснюватися більш ефективно при:

- раціональному підході до організації процесу навчання та максимальному використанні інтелектуального потенціалу молодих людей;
- освоєнні спеціально підібраних вправ, що сприяють розвитку гнучкості і рухливості ігрового виконавського апарату в даний віковий період;



- вивчені підібраного педагогом художньо повноцінного репертуару, здатного викликати зацікавленість і емоційну чуйність у дорослого учня;

- стимулюванні процесу самопізнання і самореалізації студента на основі його професійної зацікавленості, активізації вольових устремлінь особистості, створенні творчої атмосфери шляхом організації ситуації успіху;

- формуванні музично-педагогічної мотивації на майбутню професію естрадного виконавця і педагога вокалу.

Мета навчального курсу – комплексний розвиток загальних та музичних здібностей студентів, що опановують естрадний спів, на основі оволодіння практичними навиками гри на фортепіано в процесі вивчення творів української та світової фортепіанної літератури, підвищення загальної музично-виконавської культури майбутніх фахівців. Як зазначає Л. Мартинець, «...Впродовж років людина змінюється та по-різному піддається навчанню, тому система освіти має бути досить гнучкою» [2, с. 14].

Успішність досягнення студентами поставленої мети залежить від результативності розв'язання таких **завдань**:

- формування у студента базових знань, розуміння та застосування принципів творення простих музичних образів через використання засобів музичної виразності інструмента фортепіано;

- спонукання студента до стійкого сприйняття загальновишарпаних мистецьких цінностей та цікавості до музичного мистецтва загалом, зокрема, фортепіанного виконавства;

- формування здатності до емоційної взаємодії з творами мистецтва, до самостійності в роботі та відповідальності за отриманий результат; формування професійних виконавських навичок з урахуванням рівня довузівської підготовки студентів;

- формування допоміжних для вокаліста-репетитора навичок (концертмейстерства, виконання на фортепіано вокальних вправ та вокалізів).

Оскільки рівень музичної підготовки студентів ОПП «Ес-



традний спів» нерівномірний (студенти мають середню спеціальну освіту (коледж), початкову музичну освіту (музична школа) або тільки знання на рівні випускника середньої школи), то вимоги до рівня складності музичних творів диференціюються, в залежності від базового рівня студента. Однак витримуються загальні вимоги до поступового вивчення різних жанрів фортепіанної музики, а також набуття студентами навиків педагога-репетитора та акомпаніатора.

Досягнення поставлених завдань здійснюється поетапно. На першому курсі поряд із вивченням художніх взірців для фортепіано (поліфонія, етюд або конструктивна п'єса) вивчаються гами. Гра гам розвиває такі технічні якості як швидкість, спритність, чіткість і точність звуковидобування, силу і витривалість, незалежність і самостійність пальцевих рухів, координацію рухів в партіях обох рук, виробляє аплікатурні звички. На другому курсі замість гам в роботу беруться вправи Ш. Ганона [1], які розвивають навик секвенційного руху, а також вивчаються вокальні розспівки, що дає змогу студентові оволодіти навиками, необхідними для педагога-репетитора з вокалу.

Починаючи з третього курсу, крім музичних творів (велика форма та конструктивна п'єса) студенти виконують акомпанемент солістові, розвиваючи в себе навик концертмейстера. Крім того, залучаючи в практику фортепіанної гри знання, здобуті в курсі гармонії та аранжування, студенти набувають вміння читати послідовності акордів в буквеному позначенні, прийняті в джазовій та естрадній музичній практиці. Таким чином розвиваються навик створення акомпанементу, опираючись на буквені позначення акордів, при цьому освоюються варіанти фактури, які відповідають тим чи іншим стилям сучасної музики. Крім того, студенти постійно читають з листа, вчать спрощувати музичну фактуру, а також залучаються до концертних виступів в якості як соліста (виконання фортепіанного твору), так і акомпаніатора.

На екзамені в сьомому семестрі студенти виконують збалансовану програму (велика форма, поліфонія, конструктивна



п'еса, акомпанемент солістові), яка дає змогу продемонструвати всі набуті навички.

Така етапність вирішення завдань дозволяє суттєво розширити музичний світогляд студента, а також сформуванати у майбутнього естрадного вокаліста арсенал різноманітних вмінь, які сприятимуть його найбільш успішній самореалізації.

Список використаних джерел:

1. Ганон Ш. Л. Піаніст-виртуоз в 60 вправах. Ноти. 2-е вид, виправлене. Київ: «Музична Україна», 2016. 88 с.

2. Мартинець Л. А. Освіта дорослих: форми та зміст. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2015. № 6. С. 14–17. URL: <http://otr.iod.gov.ua/images/pdf/2015/6/05.pdf>

3. Соболев Н. В. Особливості організації та проведення занять з гри на фортепіано дорослих на початковому етапі навчання. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький РВВ ЦУПУ ім. В. Винниченка, 2019. Випуск 176. С. 174–197. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27749/1/N_Sobol_NZPN_CDPU_176_IM.pdf



Гусар Дзвіна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцентка
кафедри естрадно-вокального мистецтва ЗВО «Універси-
тет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)
Скора Ольга Назарівна,
здобувачка III курсу
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СЕРІЇ ЗБІРОК
ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ «СТАРИЙ РОЯЛЬ»
(ВИДАВНИЦТВО «МЕЛОСВІТ»)**

Одним із напрямків формування музичного світогляду студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньо-професійної програми «Естрадний спів» є ознайомлення із якомога більшою кількістю відомих музичних творів як попередніх епох, так і сучасної естради, що дасть вагоме підґрунтя для власної творчості. Значні перспективи для вирішення цих завдань надає практика фортепіанного навчання. Однак в зв'язку з тим, що студенти демонструють нерідко лише початковий рівень володіння фортепіано, виникає проблема із вибором репертуару, так як більшість творів для початківців націлена на дитячий вік, а «те, що приваблює у навчанні дітей (наприклад, використання на у році яскравої наочності, залучення казок, історій, різних дидактичних музичних ігор, використання специфічного навчального репертуару тощо) вже не актуально у підлітковому віці, а тим більше серед дорослих» [1, с. 192]. Таким чином, питання пошуку цікавого для дорослих і водночас технічно не надто складного репертуару є дуже актуальним.

Твори різних епох, що завоювали значну популярність в широких колах музикантів та слухачів, як правило, надруковані в академічних виданнях (наприклад, повне зібрання творів композитора), тому далеко не всі здобувачі освіти мають доступ до



таких видань. Відчувається дефіцит нотних видань, які б компактно представили «шлягери» минулих епох, жанрів і композиторів, а також доповнили фортепіанний репертуар нескладними аранжуваннями творів популярної музики.

Протягом 2004–2011 рр. у видавництві «Мелосвіт» вийшло друком 13 збірників популярних п'єс для фортепіано «Старий рояль» під редакцією О. Красовської та В. Красовського, які певною мірою заповнили таку прогалину.

Як правило, у кожен збірник поміщено твори різних епох, які стали свого роду візитівками тих чи інших композиторів. Тут – подані в оригіналі Арія Дж. Б. Перголезі (вип. 13), «**Менует**» Л. Боккеріні (вип. 2), «Маленькі вітряки», «Зозулі» (вип. 9) Ф. Куперена, «Тамбурін» Ж.Ф. Рамо (вип. 8), Алегро до-мінор К.Ф.Е. Баха (вип. 11), Алегро невідомого автора XVIII ст. (вип.11), «Маленькі вітряки», «Зозулі» Ф. Куперена ДТК Іт. Прелюдія № 1 До-мажор Й.-С. Баха (вип. 4) – найбільш відомі твори докласичної епохи.

З поміж творів віденських класиків у збірнику представлені фортепіанна обробка «Лакрімозо» з «Реквієму» (вип. 8) та «Турецьке рондо» (вип. 3) В. А. Моцарта, «Сурок» (вип. 6), «**Елізі**» (вип. 2), Соната № 14 «Місячна» І ч. (вип. 4), Л. ван Бетховена, які відображають основні риси класицизму в музиці.

Епоха романтизму презентована як відомими фортепіанними мініатюрами: Ф. Мендельсон-Бартольдї «Пісня венеціанського гондольєра» (вип. 8), Дж. Філд «Ноктюрн» № 5 Сі бемоль мажор (вип. 13); Ф. Шуберт «Скерцо», В-dur, (вип. 7); Р. Шуман, «Wagum?» («Чому?») Тв.12 №3 (вип. 10), «Сміливий вершник» (вип. 6); Прелюдії Ф. Шопена № 4 e-moll, № 7 A-dur, № 20 c-moll (вип. 5), № 15 Des-dur (вип. 6), Ноктюрн №20 (вип. 7); Ф. Ліст «Угорська рапсодія» (фрагмент) (вип. 6); Вальс, Е. Гріг (вип.5), М. Огінський «Полонез» (вип. 3), так і обробками для фортепіано відомих творів епохи романтичної доби: Й. Штраус «Анна-полька» (вип. 5), Ф. Шуберт «Серенада» в обр. для ф-но Ф. Ліста, (вип. 8), Р. Шуман «Я не серджусь» з циклу «Любов поета» (вип. 10), Ф. Мендельсон-Бартольдї «Весільний марш»



(вип. 11), Е. Гріг «Пісня Сольвейг» з сюїти «Пер Гюнт» (вип. 8), К. Сен-Санс «Лебідь» (вип. 8). Твори К. Дебюссі знайомлять із рисами стилю імпресіонізм: Прелюдія «Дівчина з волоссям, як льон» (вип. 13). «Елегія» (вип. 12) «Маленький негр» (вип. 3).

Доповнюють панораму аранжування найвідоміших шедеврів оперно-балетного мистецтва, які вивчаються в курсі історії музики, але знайомство в фортепіанному перекладі дозволяє виявити більше деталей і стильових особливостей цих творів: «Марш» з опери «Аїда» Дж. Верді (вип. 2), «Танок маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро» П. Чайковський (вип. 2), «Гранд марш» В. Белліні (вип. 11), «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе (вип. 13).

Значною і дуже цікавою є частка американської музики, представленої у збірниках. Злам ХІХ–ХХст. презентують твори американського композитора і піаніста Е. Мак-Доуелла (1860–1908) «Самотня хатинка» (вип. 8) та «Шипшина» (вип. 2), а також зразки регтайму С. Джопліна (1868–1917) «Кленовий листок» (вип. 1) та «Ананасовий регтайм» (вип. 13). Дж. Гершвін (1899–1937) представлений знаменитим «I got rhythm» (вип. 12). А крім того – ціла плеяда американських джазових композиторів: З. Конфрі (1895–1971) «Гринвіцька кралечка» (вип. 12), Л. Андерсон (1908–1975) «Вальсуючий кіт» (вип. 12) та «Перший день весни» (вип. 11), канадський джазовий піаніст і композитор, викладач та один з найвидатніших піаністів-віртуозів О. Пітерсон (1925–2007) «Ballad To The East» (вип. 7), «Кейкуок» (вип. 4). Доповнюють палітру американської музики пісні із мюзиклів та кінофільмів в нескладних фортепіанних аранжуваннях: «Чаттануга Чу-Чу» із кінофільму «Серенада Сонячної долини» (1941) Г. Уорена (вип. 1), «Hello, Dolly!» з одноіменного мюзиклу 1969 р. Дж. Германа (вип. 11), «**Pretty woman**» з к/ф «Красуня», Дж. Говарда, Р. Орбісона (вип. 1), «Дим» із мюзиклу «Роберта» (1933) Дж. Керна (вип. 5), а також **знакова для багатьох музикантів пісня «My Way»** (1967) Ж. Рево, К. Франсуа (вип. 2).

Доволі обмежено представлена європейська естрада: «Can't



Help Falling In Love» Х. Перетті з репертуару Елвіса Преслі, (вип. 4), «Memory» Е. Ллойд Вебер (вип. 11), «Життя у розах» Л. Гульєльмі з репертуару Едіт Піаф (вип. 10), «**Вчора**» Дж. Леннон, П. Маккартні (вип. 2), аранжування як правило нескладні – мелодія у супроводі фігураційного акомпанементу в лівій руці.

Латиноамериканська та іспанська музика представлена танго «Кумпарсіта» Х. Родрігеса (вип. 2), «Аргентинське танго» А. Вільєльдо (вип. 1), «Гуантанамера» (кубинська румба) Г. Ф. Діаса (вип. 9), «Каталонське капричіо» І. Альбеніса (вип. 9), «La Reregrinacion» А. Раміреса (вип. 4), «Наталі» (Ностальжі) Х. Іглесіаса (вип. 2). «Мучачо» Ф. Альфано (вип. 5). Як правило, ці твори ритмічно складні, з насиченою акордовою і фігураційною фактурою в обидвох руках.

Широко представлені в серії фортепіанні твори сучасних французьких композиторів: О. Туссен «Радість» (вип. 4), «Сумні хвилини» (вип.5), «Надія» (вип. 6), «Кохання в забутті» (вип. 9), «Ностальгія» (вип. 4); П. де Сенневіль «Мелодія Доланнеса» (вип. 10), «Польові квіти», «Балада для Аделіни» (вип. 4); а також «Токката» П. Морія (вип. 3), «**Як ніхто**» з к/ф «Професіонал» Е. Моріконе (вип. 2). Є також кілька італійських шлягерів: «**Санта Лючія**» італійська нар. пісня (вип. 2), «O sole mio!» Е. ді Капуа (вип.4).

Певну частку репертуару збірок складають твори російських та радянських композиторів. Водночас, видається недостатнім вибір п'єс українських авторів. У збірках подані тільки «**Червона троянда**» А. Горчинського (вип. 1), «Мрії» Г. Пахульського (вип. 5), «Сумна пісенька» С. Людкевича (вип. 9). Як видається, дуже доречними були б також аранжування пісень В. Івасюка, І. Поклада, П. Майбороди І. Шамо та інших композиторів-піснярів, а також фортепіанні мініатюри А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Сильвестрова та інших сучасних українських композиторів.

Слід відзначити, що фортепіанні п'єси подаються в добрій редакції із позначеною аплікатурою та педаллю, що спрощує



самостійний розбір. Переклади для фортепіано аранжовані у піаністично зручному викладі, не переобтяжені фактурно, а тому цілком доречні та доступні для вивчення.

Список використаних джерел:

4. Соболев Н. В. Особливості організації та проведення занять з гри на фортепіано дорослих на початковому етапі навчання. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький: РВВ ЦУПУ ім. В. Винниченка, 2019. Вип. 176. С 174–197.

5. Старий рояль. Збірка популярних п'єс для фортепіано / ред. О. Красовська. Київ: Вид-во «Мелосвіт», 2004–2011. Вип. 1–13.

*Дутчак Віолетта Григорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(м. Івано-Франківськ)*

БАНДУРА В ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ: МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ СОЛІСТІВ І КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ

Стрімкий розвиток естрадно-популярної музики з другої половини ХХ століття та процеси уніфікації та глобалізації зумовили появу на мапі світу численних ВІА – вокально-інструментальних ансамблів та окремих солістів. Подібні процеси відбувалися і в Україні, проте мали свої яскраво національні характеристики. Однією з них стало використання українських народних інструментів, що у естрадно-популярній творчості співаків та ансамблів отримало два шляхи розвитку – в якості автентичних традиційних зразків та видозмінених електронних



аналогів, подібно до гітари. Так в українську естрадно-популярну музику входять автентичні тембри інструментів – скрипки, сопілки, рогів й трембіти, цимбалів, бандури, кобзи-домри, бубнів, дзвіночків, дримби, бугая, басолі-контрабаса. Вони не лише додавали національного колориту тембральному ансамблю супроводу, але й вигідно вирізняли співаків-солістів та ансамблі.

Паралельно відбуваються і зустрічні тенденції в академічному виконавстві. Зокрема нова виконавська форма – жіноче тріо бандуристок – у своїй творчості вже репрезентувала такий симбіоз. У репертуарі тріо та капел бандуристів 1950–1960-х рр. переважали нескладні обробки українських народних пісень, творів тогочасних українських композиторів, акцент було зроблено на вокальній партії, бандурі здебільшого належала акомпануюча роль, але вона додавала саме українського акценту колективу. Серед тематики репертуару переважали лірично-розважальні твори. Це відповідало тодішній ідеологічній політиці СРСР, що, на жаль, дало дослідникам підстави називати репертуар тріо бандуристок періоду застою «рослинно-любовним».

У той же період відбулися перші спроби (які у наступний період стали вже типовими) ввести бандуру до сфери популярної музики. Одним із перших у цій сфері став естрадний вокально-інструментальний ансамбль «Кобза». Група була створена за ініціативою випускників Київської консерваторії: бандуристів К. Новицького й В. Кушпета 1968 року, і ансамбль відразу здобув неабияку популярність. Важливо, що саме в ансамблі «Кобза» були започатковані спроби введення електро-бандури до ансамблю, що синтезувало тембр українського інструмента і актуальні тенденції розвитку естрадно-популярної музики. Проте важливо, що колектив виконував саме український репертуар – авторські твори та обробки народних пісень.

Стосовно використання автентичних інструментів у ВІА, то яскравим прикладом може слугувати творчість гурту «Заграва» з Коломиї (Івано-Франківська обл.) під керівництвом В. Пав-



ліковського, котрий функціонував впродовж 1988–1992 рр. де використовувалися скрипка, цимбали, трембіта, сопілка та ін. в інструментальних та вокально-інструментальних композиціях.

Період відновлення незалежності України сприяв активному залученню до естрадно-популярного мистецтва і народних інструментів. Формуються нові колективи, оновлюється репертуар, вирізняються солісти з виразним виконавським стилем.

Світлана Мирвода – українська бандуристка, співачка, артистка оркестру народної та популярної музики Національної радіокомпанії України, народна артистка України. У своїй творчості вона синтезує діяльність і бандуристки, і естрадної співачки. Серед репертуару переважають твори українських композиторів, ліричні та лірико-патріотичні романси, обробки українських народних пісень. Вона також часто виступає в дуеті з народними артистами України Павлом Дворським, Олександром Василенком, Олегом Дзюбою.

Герасименко Оксана – українська бандуристка, композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України, доцент Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Окрім вагомого композиторського доробку та педагогічних здобутків, Оксана Герасименко – учасниця відомого у 70-тих рр. тріо «Львів'янки», сімейного дуету разом з сестрою Ольгою, камерних інструментальних ансамблів різного складу (під час проживання на Кубі упродовж 80-тих рр.), виступала і як солістка – інструменталістка та співачка. Як у виконавиці естрадно-академічного характеру в творчості Оксани Герасименко оригінальністю відзначаються альбом «На Різдво Христове» (1999) з колядками і щедрівками та альбом «Adoracion» (1999) з творів латино-американських композиторів.

Також яскравою постаттю сучасної української естради є **Марина Круть** – фіналістка Національного відбору Євробачення 2020 року. Вона є єдиною співачкою інді-soul, яка виступає в супроводі бандури. Бандуристка виконує переважно власні авторські твори або аранжування.

Слід сучасних ансамблів бандуристів, попри академіч-



но-концертний напрям виконавства, все частіше спостерігається звернення до сучасної естрадно-популярної музики – як української, так і зарубіжної. Колективи виконують власні аранжування, кавери, співпрацюють з композиторами у створенні нового репертуару. Серед найвідоміших українських ансамблів бандуристів: тріо Національної телерадіокомпанії України (Київ), «Вербена» (Черкаси), «Росава» (Житомир), «Мальви» (Одеса), квартети «Купава» (Харків), «Львів'янки» (Львів), «Гердан» (Івано-Франківськ) та ін.

Проте сьогодні спостерігається і активна поява колективів нового виконавського стилю. Серед них – жіноче тріо бандуристок «**Крала**» (Київ), що у своїй творчості поєднує народну пісню, лаунж/lounge та pop-dance. Чоловіче тріо бандуристів «Брати» (Кам'янець-Подільський) відтворює на бандурі аранжування сучасних світових хітів. Музичний гурт «**Bandurband**» (Харків) виконує музику у стилях хіп-хоп, репкор, рок, фанк, використовує стилістичні елементи різних музичних жанрів. «**Ойкумена**» (Львів) – етно-джазовий гурт, який поєднує спів з грою на бандурі та африканському джембе. Гурт виконує сучасну українську авторську акустичну музику з елементами етно-джазу, твори з сопілкою, саксофоном, флейтою, гітарою, фортепіано та використовує динамічні перкусійні ритми у поєднанні з відкритим співом, відмовляючись від академічної манери співу. У творчому пошуку постійно перебуває і гурт «**Троє зілля**», який пропонує слухачам сучасне аранжування українських народних пісень. У складі колективу використовується бандура чи електро-бандура, клавіші, дарбука, джембе та різні перкусійні інструменти. «Троє зілля» презентує нове звучання не лише бандури, але й народних пісень. «**Onuka**» – відомий сучасний український музичний гурт, який поєднує українські народні мотиви та інструменти (бандуру, сопілку, трембіту, окарину, цимбали, бугай та ін.) з електронною музикою, ударними інструментами. Серед великої кількості колективів на естраді за участю бандури слід відмітити діяльність гурту «**Шпильясті кобзарі**». Гурт виконує авторську музику, українські народні



пісні, інструментальні твори, кавери на зарубіжні композиції, та українське ретро по-новому – у стилі «музичний шарж». Колектив – учасник багатьох телевізійних проєктів та шоу.

Подібні тенденції спостерігалися й у середовищі українців діаспори. Серед зразків їх виконавської творчості слід виділити тріо «**Лебеді**», гурт «**Kubasonics**» (Канада) та ін., які синтезують естрадну та народну манери виконавства, традиційну музику з сучасними стилями world, джипсі, панк, ф'южн. залучають народні акустичні інструменти (цимбали, бандуру, сопілку, акордеон) до електронних. В естрадно-популярній манері репрезентує свою творчість бандуристка і співачка **Оля Фриз** (США), яка виступає в стилях поп, кантрі, блюграс, джаз.

Отже, період другої половини ХХ – початку ХХІ століття став формуванням нових напрямів у бандурному мистецтві, зокрема виокремленням естрадно-виконавського напрямку творчості солістів і колективів. Яскравими тенденціями можна визначити фемінізацію бандурного виконавства, появу мішаних колективів, співпрацю з композиторами естрадного напрямку, створення численних аранжувань і каверів популярної музики. Бандура залишилася виразним національним символом для сприйняття публікою, але її використання наповнилося новим змістом тембрального (наприклад, в електронних інструментах) і репертуарного характеру. В останні десятиріччя значно активізувалися інструментальний та вокально-інструментальний напрями бандурного естрадно-популярного виконавства. Формується не лише репертуарний контент для солістів і колективів, але й стиль співу й гри, використання фонограм, а також специфіка використання звукопідсилюючої апаратури.

Список використаних джерел:

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.

2. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2019. 254 с.



3. Федорняк Н. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект. Дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2020. 316 с.

*Зелінка Валентина Степанівна,
заслужений працівник культури України, доцент,
доцентка кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,
(м. Ужгород)*

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД «ПЕРЕХІДНИМИ ЗВУКАМИ» В ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

У сучасного студента – музиканта, який цілеспрямовано іде шляхом опановування постановки естрадного голосу, естрадний спів займає особливе місце. На відміну від класичного вокалу, котрий виріс з духовної музики, естрадний спів – демократичний, широко популярний жанр, який виник з побутового фольклору різних культур і відрізняється різноманіттям форм, манер, стилів та напрямків. Естрадна манера співу – це манера спілкування, манера вираження свободи спілкування, манера вираження свободи почуттів, де кожна пісня – невеличкий трьох-пятихвилинний закінчений спектакль.

Не зважаючи на істотні відмінності з академічним вокалом, естрадний спів базується на тих же фізіологічних принципах в роботі голосового апарату і є предметом вокальної педагогіки. У свою чергу, особливістю *естрадного співу є те, що він спирається на побутову манеру виконання* – непрофесійну, максимально наближену до природної розмовної мови, що говорить про деяке заперечення необхідності спеціальної вокальної під-



ГОТОВКИ.

Естрадний спів – особливий вид вокального виконавства, який спрямований на пошук і формування унікального, впізнаного голосу – «свого звуку» [2, с. 35].

У процесі постановки голосу естрадного співака, викладач-фахівець керується диференціацією естрадного співу від академічного та народного, що, зокрема, полягає в різних вимогах до голосу:

- техніки та естетиці виконання;
- манері виконання;
- унікальності тональні якості голосу;
- певних вокальних тембрах;
- вироблення правильного співацького дихання;
- формування правильного звуковидобуття;
- опрацювання правильної дикції та артикуляції;
- роботою над технічним розвитком голосового апарату і

т. д.

Немаловажним фактором професійного співака є його діапазон голосу.

Це достатньо трудомісткий пласт роботи який веде за собою:

- роботу резонаційної системи;
- роботу над виробленням та розширенням діапазону співацького голосу через призму перехідних нот і регістрової будови голосового апарату.

Естрадне вокальне виконавство характеризується використанням різних режимів звукоутворення. Фактично, ці режими звукоутворення сформувалися завдяки регістровій будові людського голосу. Таким чином, спів в кожному з регістрів голосу отримав свою естетичну цінність і має свої особливості та певні обмеження, що стосуються діапазону, динамічних відтінків, певного тембрального забарвлення звуку.

Фахівцями прийнято виділяти три *основні* режими звукоутворення (відповідно до регістрів голосу) та два *додаткові*.

Грудний регістр. Спів у грудному регістрі має оксамитові



ве забарвлення, де яскраво відчутним є вібрування у грудях. Потрібно сказати, що він – найзвичніший для людського голосу. Саме в цьому регістрі добре звучить голос людини під час розмови. Не можна не відзначити, що більшість непрофесійних вокалістів використовують його як єдино можливий для себе. Тембральне забарвлення голосу грудного регістру так, як і тембр голосу головного регістру залежить від цілого ряду моментів: амплітуди та сили дихання, положення гортані, функції резонаторних порожнин, а не тільки від того, як коливаються голосові зв'язки – повністю або їх краї.

Фальцетний регістр. Цей натуральний регістр голосу називають по-різному: головним, фальцетним, високим, «другою вокальною октавою». Тут вібрації під час виконання вокальних творів відчуються у області голови (ділянці носа та обличчя). Слово «фальцет» дослівно перекладається як «хибний голос», і це багато що пояснює. Звуки помітно відрізняються тим, що вони високі і найчастіше позбавлені призвуків, що робить їх меншими, ніж звуки в нижньому регістрі. Оперні співаки здебільшого вміють згладжувати різницю між звуками нижнього та верхнього регістрів, але це, звичайно ж, вимагає довгих років практики (характеризується відсутністю грудного резонування за рахунок крайового змикання голосових зв'язок).

Мікстовий режим. Це той режим, де водночас присутній і грудний, і фальцетний механізми звучання (50 % / 50 %). У голосі не навчених співаків під час співу на forte звучить насамперед грудний регістр, голос має «темне» забарвлення. При переході на ріано забарвлення голосу змінюється на «світле» і водночас починає звучати головний регістр, що свідчить вібрація спинки носа, кісток черепа тощо. І якщо в естрадному співі цей контраст наголошується, то в академічній школі виконавці намагаються згладити темброві відмінності регістрів. Особливо цінним вважається такий натуральний голос, в звучанні якого беруть участь як головні, так і грудні резонатори – змішаний (або мікст). Змішаний регістр характеризується особливостями з'єднання двох основних. резонаторних зон воєдино в роті в



єдиний грудно – головний звук.

Нетональний або, як ще кажуть, гучний регістр. Найчастіше про цей регістр говорять *штро-бас*, і в дослівному перекладі з німецької мови звучить: «Солом'яний бас». Суть даного регістру у цьому, що звук утворюється у процесі змикання голосових зв'язок. Зазвичай успішно використовують піваки у поп-рок та джазовому співі.

Свистковий регістр, який ще його називають флейтовим. Використовується він у співі академічного співака вкрай рідко, знову ж таки, як правило, у галузі поп-музики. Цим регістром малі діти часто відчують своїх батьків, визначаючи, де їх поріг терпіння. Однак у складних вокальних композиціях він використовується у повному обсязі.

Діапазон голосу професійного співака базується на роботі згладжуванні регістрів. Принцип змішування звуку – основа вокально-технічної роботи співака, котрий користується класичним формуванням звуку. В естрадній практиці це формування звуку часто називають «базовим звуком».

Для згладжування перехідних звуків існує багато прийомів та різних методів. Прийнято вважати, що жіночим голосам притаманно мати три основні регістри – грудний, центральний (мікст) та головний. При переході від центрального до головного регістру в голосі з'являються так звані перехідні звуки, які можна визначити за певною зміною тембру та незручністю, що виникає під час співу. Для високих голосів цей перехід зазвичай буває на звуках *мі*, *фа*, *фа-дієз* другої октави. Для того щоби згладити головний і центральний регістри та зробити перехідні ноти зручними і непомітними, їх треба округлити і прикрити. Досягається це в такий спосіб. Підходячи до цих звуків, співак повинен уявити, що він замість **А**, не змінюючи форми рота і не підтягуючи гортані, вимовляє **О**, а на *фа* і *фа-дієзі*, на останній перехідній ноті, можна навіть уявити, що вимовляється **У** без зміни форми рота. При цьому м'яке піднебіння слід більш підняти, а гортань тримати незмінною, опустити нижню щелепу та утримувати високу співацьку позицію.



Для згладжування перехідних звуків існує багато прийомів та різних вправ. Існують версії, що заокруглення перехідних звуків відбувається за допомогою дихання бо це пов'язано зі змінами в голосовому апараті. На розвиток цього прийому існує вправа: не змінюючи положення губ подумки вимовляти звук, що дає зміну резонаторної порожнини, так як потрібно при заокругленні звуку. Над заокругленням звуку спочатку треба працювати не на перехідних нотах, а на середній теситурі, щоб привчити м'язи до еластичності та навчити студентку керувати резонаторною порожниною. Якщо злиття грудного та головного тембрів здійснено достатньою мірою, то межа між регістрами стає майже непомітною або зникне.

Регістрова будова жіночого голосу має таку ж природу, як і регістри чоловічого голосу та залежить від зміни типу роботи голосових зв'язок. У грудному регістрі голосові складки працюють за грудним типом коливань, аналогічним з грудним типом їх коливань у чоловіків. У так званому центрі – головній ділянці діапазону жіночого голосу – за змішаним типом. На флажолетних граничних звуках високі голоси – близько до фальцетного типу.

Фальцет, так яскраво виражений у всіх чоловіків, у більшості жінок відсутній, що пов'язано з формою гортані та іншим розташуванням волокон у вокальних м'язах. Тільки деякі з них, зазвичай, низькі і сильні голоси, можуть його відтворити в чистому вигляді.

Принципова різниця в реєстровій будові жіночого голосу в порівнянні з чоловічим полягає в наявності у них центральної ділянки діапазону, що має від природи змішане звучання. Якщо для чоловіків змішання майже завжди штучно знайдено шляхом прикриття, то у жінок змішаний регістр існує від природи. Будова гортані та голосових зв'язок дозволяє їм давати на низьких звуках суто грудний тип вібрацій, але не дозволяє перейти у фальцет. Замість фальцету голос природно поєднується, утворюючи центр жіночого голосу.

Головне звучання верхнього регістру жіночих голосів слід



розглядати як змішане звучання з превалюванням фальцетного типу вібрацій голосових зв'язок. Тому перехід від центру до головного звучання у жіночих голосів який завжди виражений. Це, власне, не перехід від одного регістру до іншого, а скоріше зміна характеру вібрацій у межах змішаної роботи голосових зв'язок. Щодо чистого фальцетного звучання жіночі голоси зазвичай показують лише на верхніх флажолетних звуках. Таким чином, проблема рівності звучання всього діапазону для жіночих голосів полегшується наявністю природного змішаного звучання центру. При правильному формуванні голосу на центрі завдання педагога полягає у поширенні цього звучання до країв діапазону.

Основні загальні принципи роботи над рівності діапазону співочого голосу у жінок ті ж, що й у чоловіків: удосконалення змішаного голосоутворення на центрі, правильна динаміка звуку, плавна подача дихання, використання темних голосних **О** і **У** при формуванні верхніх звуків – округлення голосу, м'яка атака і вільне звучання голосу.

Аналізуючи стилістику сучасної поп-музики простежується не прийнятний класичний підхід до «згладжування» регістрів. Навпаки, потрібно «випинати», «видавати» в кульмінаційних моментах звук, який не підпадає під стандарти класики. Це вокальний крик, якому навіть є визначення – *белтинг*.

Використання так званого прийому як *йодл*, що характеризується різким переходом з грудного регістру в головний. Гарним прикладом є виконання естрадних творів у техніці *твенгу*, де практично не відчуються регістрові пороги за рахунок включення в роботу резонаційних зон.

Отож, академічні вокалісти повинні дотримуватися непогубних правил, вони можуть співати класичні твори, написані не для конкретного співака, а для конкретного типу голоси. А ось багато сучасних пісень (особливо «хіти»), навпаки, написані для виконання їх конкретним виконавцем! Написані з урахуванням особливостей його голосу. Саме тому часто естрадні вокалісти з тим самим типом голосу не можуть повторити



звучання свого кумира. Тому що у сучасному вокалі репертуар набагато більш індивідуалізований.

Список використаних джерел:

1. Естрадне мистецтво. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10215/>
2. Ткаченко Т. В. Теоретико-методичні основи формування вокально-звукової культури майбутнього співака у процесі професійної підготовки: автореф. дис... Київ: КНПУ імені М. П. Драгоманова. 2010. 43 с.
3. Фоломєєва Н. А. Оволодіння естрадними техніками звуковидобування у процесі професійної підготовки: методичні рекомендації. Суми, 2021. 59 с.
4. Чернікова С. В. Естрадне мистецтво в контексті розвитку суспільства. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2005. № 2. С. 86–94.
5. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування співацького голосу: навч.-метод. посіб. Київ: ІЗМН, 1998. 160 с.



*Зосім Ольга Леонідівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професорка кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
(м. Київ)*

ЕСТРАДОЗНАВЧІ ДИСКУРСИ В АСПРАНТСЬКИХ КУРСАХ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ТА НОВІ ПІДХОДИ

Естрадознавство є новим напрямом мистецтвознавчих студій, що сьогодні в Україні достатньо активно розвивається і має серйозні здобутки. Але враховуючи той факт, що з усіх видів мистецтв в українському соціумі найбільший резонанс мають естрадні жанри, вага естрадознавства в мистецтвознавчій сфері є недостатньою і має збільшуватися, оскільки соціально значущі явища потребують якнайглибшого осмислення та системного аналізу. Певна диспропорція є і в освітній системі: естрадне мистецтво, передусім вокальне, користується шаленим попитом у здобувачів освіти, що спричинило швидке відкриття естрадних відділень та запровадження відповідних освітніх програм, тоді як музичне естрадознавство розвивається значно більш повільно. Саме тому ми нині спостерігаємо у сфері вищої освіти інформаційний вакуум, який виливається у відсутність якісної навчальної літератури з таких предметів як «Історія музичної естради», «Історія рок-музики», «Історія вокального мистецтва: естрадний напрям» тощо. Найчастіше зміст навчальних посібників з цих або подібних дисциплін обмежується переліком імен видатних композиторів, поетів та артистів, без ґрунтовного аналізу естрадного мистецтва, у тому числі музичного, як системного явища, що розвивається за своїми внутрішніми законами і одночасно є суголосним усім подіям, що відбуваються в суспільстві.

Ще більш рідкісним явищем в закладах вищої освіти є базова естрадознавча дисципліна в курсах здобувачів ступеня



доктора філософії. Такого роду дисципліни унаслідок відсутності підручника або хоча б кількох фундаментальних монографій потребують від викладача неабиякої сміливості, аби запропонувати молодим науковцям системний курс, де вони б отримали можливість ознайомитися з теоретичними питаннями музичного естрадознавства, а також з працями українських та зарубіжних науковців, присвячених розвитку естрадного мистецтва у XX та XXI століттях. Саме тому аспірантський курс «Естрадна музика: теорія, історія, практика», що вкладається в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, є унікальним, оскільки здобувачі ступеня доктора філософії мають можливість детально ознайомитися з першоджерелами, які формують сучасний український естрадознавчий дискурс.

Курс «Естрадна музика: теорія, історія, практика» включає шість тем, де перша знайомить з базовими поняттями естрадного мистецтва, а решта передбачає знайомство з музикознавчими рефлексіями над історичними етапами розвитку естради, починаючи з початку XX ст. і закінчуючи сьогоdnішнім днем. Теоретичні питання детально розкрито в монографії Т. Самаї [1], в якій визначено і охарактеризовано базові засади естрадного мистецтва. Також на початку курсу здобувачі знайомляться з переліком основних праць з теорії та історії естради (джаз, рок, поп-музика), який включає дисертації, монографії, окремі концептуальні статті українських науковців, розміщені в хронологічному порядку. Хронологічний, а не тематичний тип організації матеріалу обраний невипадково, адже серед задач курсу – показати процес становлення й розвитку українського естрадознавства, унаочнити поступове розширення та видозміну його тематики, продемонструвати рух у бік його відокремлення від радянського естрадознавства – і методологічно, і тематично. Однак сам курс «Естрадна музика: теорія, історія, практика» побудований хоча і хронологічно, але за іншим принципом: молоді науковці розглядають кожен період розвитку української естради (саме на ній зроблено головний акцент) з позицій рефлексій того чи іншого науковця. Таким чином аспіранти



вчаться робити кваліфікований огляд наукової літератури і одночасно дивляться на той чи інший період розвитку української естради з точки зору того, як він представлений не лише в тій чи іншій праці, а в цілому в українському естрадознавстві.

Протягом трьох років останніх років курс «Естрадна музика: теорія, історія, практика» завдяки активності аспірантів та їх інтересу до змісту дисципліни, що виявився на семінарах, які нерідко переростали в серйозні дискусії, з вибіркового предмету перейшов до основних, у зв'язку з чим був частково трансформований, остаточно закріпивши естрадознавчий зміст. В рамках дисципліни аспірантам запропоновано дати відповідь на низку питань, які проходять червоною лінією протягом усього курсу: чому науковці віддають перевагу одним періодам розвитку естради і майже не звертаються до інших? наскільки той чи інший естрадознавець відійшов від радянської парадигми тлумачення тих чи інших явищ естрадного мистецтва? які композитори і виконавці найчастіше стають предметом дослідження, а які взагалі не потрапляють до поля зору науковців?

Сьогодні особливо актуальними постають питання розвитку української естради в часи СРСР та взаємодії української і російської естради у період Незалежності. На жаль, донедавна українські науковці орієнтувалися на праці російських дослідників, передусім в питаннях методології. Саме тому в розвідках українських естрадознавців так багато посилань на роботи російських науковців. Але більш сумним є те, що часто в рефлексіях наших естрадознавців українська та російська естрада існують як єдине ціле (деякі роботи рясніють виразами «українсько-російська естрада», «українсько-російські виконавці»), так само, як і сама естрадологія («українсько-російські науковці»). Штучність таких конструкцій ми зараз гостро відчуваємо, але донедавна це було майже нормою. Молоде покоління науковців усвідомлює цей дисонанс, також воно помічає радянські наративи, яких не позбавлені практично усі роботи українських естрадознавців.

У передбачених курсом модульних роботах, які мають фор-



му невеликих наукових есе, аспірантам пропонується визначити найцікавіші праці, присвячені тому чи іншому періоду розвитку естради, а також висвітлити проблемні зони, які мають бути розкриті в подальших наукових роботах.

На завершення зазначимо, що українське естрадознавство лише в 2000-х роках стало національно орієнтованим науковим напрямом, розпочавши розглядати не абстрактні теми масової музики, як це було в радянські часи, а зосередившись на аналізі української естради як самодостатнього мистецькому явищі, яке є важливим для розвитку української музичної культури ХХ–ХХІ століть.

Список використаних джерел:

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



Ільїн Єлизавета,
студентка IV-го курсу
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
(м. Рівне)

Прокопович Тетяна Юріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
(м. Рівне)

ВІЙНА Й ЕСТРАДНА МУЗИКА: ЕКСПАНСІЯ МИСТЕЦТВА

Повномасштабне вторгнення російських військ в Україну 24 лютого 2022 року кардинально змінило життя людей, їх смаки і вподобання, потреби та запити. Українське суспільство відважно бореться з окупантами на всіх фронтах – військовому, політичному, економічному, гуманітарному. В перші дні війни гідно відбивати напад агресора почала й естрадна музика. Відео з виконанням солістом гурту Бумбокс Андрієм Хливнюком української повстанської пісні «Ой у лузі червона калина» біля стін Софії Київської стало музичним символом національного супротиву, піднімаючи бойовий дух у військових і цивільних громадян.

Хроніка подій за виснажливі місяці російсько-української війни свідчить, що українська естрадна музика нині суттєво змінила свій розважальний формат і через притаманну для неї масовість слухацької аудиторії виконує ряд важливих суспільних місій: патріотичну, антивоєнну, культурно-просвітню, благодійну тощо. Це свідчить про експансію (від лат. *expansio* - поширення) естрадного мистецтва, тобто розширення сфери його



впливу як за первинні межі, так і державні кордони.

Варто нагадати, що в передвоєнний період в Україні, незважаючи на існуючі з 2016 р. державні квоти, «просувався» російськомовний контент естрадно-вокальної продукції. Медійний простір перманентно займали зірки шоу-бізнесу сусідньої країни. Нерідко й вітчизняні артисти задля збільшення своєї популярності виконували пісні з російськомовним текстом або ж співпрацювали із чужинницькими мистецькими агенціями та продюсерськими центрами. В певній мірі гальмував розвиток вітчизняного шоу-бізнесу і «давній авторитет «московської марки» серед українських споживачів» [2, с.151]. Тож, можна припустити, що естрадна музика частково використовувалась агресором як один із каналів гібридної війни та, як зауважила Г. Тельнюк, служила майданчиком ворожої «стратегії знищення української держави» [1].

Безумовно, якісний україномовний пісенний продукт суттєво зріс за останні роки, виходячи на вітчизняні і зарубіжні арт-ринки. Все ж активна фаза російсько-української війни стала переломним моментом, коли масовий слухач виявив передусім громадянську позицію і почав дбати про національні інтереси у сфері дозвілля, зокрема, збільшуючи попит на вітчизняну популярну музику. Варто відзначити, що жваві реакції користувачів соцмереж на нинішню концертну практику показують, що широка аудиторія високо оцінює й художньо-естетичну складову українського естрадно-вокального мистецтва.

Тим часом перемога на пісенному конкурсі Євробачення 2022 українського гурту *Kalush Orchestra* стала переконливим свідченням визнання творчості вітчизняних артистів на міжнародному рівні. До слова, з початку XXI століття Україна є лідером за кількістю перемог на цьому найпрестижнішому змаганні виконавців сучасної поп-музики. Це гідний опір кремлівській пропаганді, яка тотально намагалася впливати на розвиток української музичної естради.

Важливо, що творчість вітчизняних естрадних виконавців у воєнний період набула ознак консолідатора суспільства. Зір-



ки українського шоу-бізнесу під час концертів ведуть активну інформаційну і благодійну діяльність. По-перше топові артисти, як лідери суспільних думок, здійснюють інформаційно-просвітницьку кампанію, поширюючи правду про Україну та агітуючи світову спільноту підтримувати українців у боротьбі за свою державу і демократичні цінності. По-друге, виступи українських знаменитостей у ЗМІ морально підтримують співвітчизників у важкий час випробувань. Також концертні тури естрадних співаків по містам України і зарубіжжя супроводжує благодійна мета – збір коштів на потреби армії чи постраждалих від дій держави-агресора.

До прикладу, поп-діва Тіна Кароль публічно відмовилась співати російськомовні пісні, які склали половину її репертуару. Європейський концертний тур співачки у воєнний час вирізався простотою сценічного антуражу, що мало б привернути увагу публіки до голосу артистки, який виражає величезний діапазон почуттів нескореної нації. Також народна артистка України веде активну громадську роботу, а її фонд «Полос тяжіння» збирає кошти та надає медичну допомогу співвітчизникам [4].

Сестри Тельнюк – Галина і Леся – від початку війни побували в різних областях України з концертною програмою «Бій за Україну». Відомий вокальний дует під супровід Національного Президентського оркестру виконує пісні, які, за словами співачок, мають два завдання: розвантажити (вивести із стану душевного заціпеніння) і наснажити (патріотично мотивувати). Новий сингл народних артисток України – «Хоробра душа» – присвячений героям, які мужньо боронять рідний край [3].

Отож особистий імідж українських естрадних співаків нині набував нових смислових акцентів, розкриваючи перед суспільством грані не тільки мистецького таланту, але й громадянської відповідальності. Відтак українська музична індустрія вийшла на якісно новий рівень, остаточно утвердившись як самобутній компонент сучасної культури, який здатен зайняти лідерські позиції у захисті національних інтересів на мистецькому фронті.



Список використаних джерел:

1. Культурна політика РФ давно інтегрована в стратегію знищення України: інтерв'ю з Галиною Тельнюк. URL: <https://www.ar25.org/article/kulturna-polityka>
2. Солодовник В. Естрада. Нариси української популярної культури. Київ: УЦКД, 1998. С.139-160.
3. Тельнюк: Сестри. URL: <http://www.telnyuk.info>
4. Тіна Кароль. URL: <https://tinakarol.com>

*Карась Ганна Василівна,
доктор мистецтвознавства, професор, професорка
кафедри методики музичного виховання та диригування
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
(м. Івано-Франківськ)*

ФОЛЬК-ОРІЄНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ ЯК ОЗНАКА НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Багатогранний репертуар українських естрадних співаків Незалежної України має свої особливості в залежності від типу співака, його амплуа, модних тенденцій та багатьох інших чинників, однак проблема національної та культурно-мистецької ідентичності займає чільне місце особливо з початком російської агресії проти нашого народу. Проблему національної ідентичності в окресленій темі розглядаємо крізь призму фольклорного вектора.

Не зважаючи на комерціалізацію естради з часу відновлення Незалежності України, нашому пісенному естрадному мис-



тецтву вдалося зберегти національну самобутність і високий художній рівень. «Розмаїття виконавських орієнтацій в українській пісенній естраді в умовах ринку дає підстави говорити про її цілковиту самобутність і здатність до активного вдосконалення» [4, с. 169]. У репертуарі естрадних співаків 2000-х років Тамарою Рябухою спостережено жанрове різноманіття: українські народні пісні в сучасних аранжуваннях, джазові стандарти, світові хіти, естрадна лірична пісня концертного типу; авторська пісня-шансон в її «естрадизованому» варіанті, пісня в манері рок-музики з типовою атрибутикою цього напрямку; пісенно-танцювальні композиції в стилях «диско» і «хіп-хоп», національний елемент в яких подається в різноманітних сполученнях електронних та «живих» саундів, що притаманно для молодіжній музиці на межі ХХ–ХХІ століття й позначається загальним терміном R&B [7, с. 36–37]. Характерною ознакою збереження художньої єдності естрадних пісень у їх ставленні до реальної дійсності є трансформація фольклору у пісенній естраді, яка проявляється у творчості сучасних українських естрадних співаків.

Музичний фольклор є основою для збереження самобутності, творчого переосмислення його композиторами та виконавцями. Вплив музичного фольклору на естрадну музику є незаперечним. Музикознавці наголошують на тісному взаємозв'язку професійної і народної музики, що триває впродовж всіх етапів розвитку української музики. Тенденція до використання фольклору сучасними українськими музикантами стає дедалі виразнішою з останньої чверті ХХ ст. Провідною рисою музичної естради цього періоду є широке запозичення західних стилів та ритмів і пристосування їх до національної музичної стилістики [5, с. 162].

Фольклорні елементи особливо яскраво виявляються у творчості сучасних українських співачок Каті Chilly, Руслани, Тіни Кароль та Ілларії. Фольклорний аспект їхньої творчості вказує на етнохарактерні ознаки виконавства.

Народні пісні чи інструментальні мелодії видозмінюються



шляхом транспозиції, гармонізації, аранжування, транскрипції тощо. Всі окреслені варіанти обробки використовуються сучасною естрадою. Опрацьовуючи зразки музичного фольклору для виконання в естрадній обробці, враховуються потреби і смаки слухачької публіки. При цьому, митець, який звертається до фольклорного матеріалу, мимоволі стає причетним до збереження або знецінення народних надбань, в залежності від якості створеного ним продукту. В результаті поєднання фольклору з різними видами естрадної та джазової музики виникають такі види взаємозв'язків: естрадні та джазові обробки українських народних пісень; створення оригінальних композицій на фольклорній основі; використання народних інструментів в акомпанементі при створенні естрадних і джазових композицій тощо. В. Плахотнюк відзначає, що фольк-орієнтація сьогодні є орієнтацією не лише на фольклор, а й на весь спектр етномистецьких ремінісценцій, інтонацій, що відбулися в контексті 70-80-х р. ХХ ст. У 80-ті роки і пізніше фольк-орієнтація перетворюється в індустрію [6].

Характеристикою саме етномистецьких напрямів, що виникають в групах фольк-орієнтації, стали досить прості і ясні конфігурації. Це, передусім, як зазначає В. Тормахова: орієнтація на стандарти хіта, які виявляються у мелодиці, гармонії, структурі, інструментальному складі, аранжуванні та манері виконання сучасних пісень; тяжіння до стильового синтезу; утворення нових стильових напрямів на основі поєднання декількох старих; використання архаїчного вітчизняного фольклору як основи для створення естрадних композицій, а також звернення до автентичної вокальної манери виконання, застосування народних інструментів, їх тембрів, особливостей гри на них; звернення до фольклору народів світу; широке використання електронних інструментів та сучасних комп'ютерних програм з обробки звуку. Загалом, тенденції подальшого розвитку естрадної музики України полягають у посиленні національної специфіки разом з виходом на світовий музичний рівень [9, с. 7]. Обробки у фольклорному стилі є результатом творчої діяль-



ності, в основі якої лежать глибокі знання фольклору, музичних дисциплін, творча фантазія та інтуїція. Важливе місце займає фольклор у творчості сучасних естрадних співачок.

Любов до народної пісні у **Kati Chilly** (справжнє прізвище – Катерина Петрівна Кондратенко) сформувалася ще в дитинстві. Вона старанно відвідувала фольклорний колектив і співала в дитячому фольклорному хорі «Ореля», а згодом перейшла на фольклорне відділення школи мистецтв. Навчаючись в Національному університеті імені Тараса Шевченка в Києві, вона вивчала фольклористику на філологічному факультеті цього ж університету. Здобувши гран-прі на конкурсі «Фант-лото Надія» (1992), Катерина знайомиться з композитором Сергієм Сметаніним, який зосередився на поп-авангардному проекті (поєднання прадавніх слов'янських ритуальних співів з надсучасно аранжованою музикою). Перші професійні виступи Каті Chilly відбулися на «Пісенному вернісажі-96» і «Ялті-96» (червень–липень 1996 р.) і вона стала найзначнішим відкриттям в українській поп-музиці, виборовши перше місце серед поп-виконавців на фестивалі «Червона рута» у Харкові (28–29. 04. 1996). У 1999 році Катя мала турне містами Західної Європи, виступала в Польщі, Німеччині, Швеції, США. У 2006-му році Катя Chilly випустила альбом «Я – молодая», до якого увійшли 13 треків. Альбом являє собою синтез фольклору та сучасної електронної музики. В основу більшості композицій альбому покладено народні слова («Крашен вечір», «Зозуля», «Криниченька»), які поєднані з текстами сучасних українських авторів. Після цього альбому, переосмисливши концепцію своєї творчості, Катя сконцентрувалася тільки на акустичній музиці. У 2017 році співачка брала участь у сьомому сезоні шоу «Голос країни», дійшовши до фіналу завдяки своєму унікальному етнічному стилю, у 2020-му стала учасницею національного відбору на Євробачення. Щоправда, її магічний шокуючий виступ в етностилі не був підтриманий членами журі, оскільки не «вписався» у формат Євробачення. Отож, залишаючись вірною фольклору, Катя Chilly вже більше двадцяти років трансформує



його згідно власного креативного бачення і фактично однією з перших виводить його до масового слухача у нових інтерпретаціях.

У творчості народної артистки України **Руслани Лежичко** фольк-мотиви є органічними, оскільки вона вбирала карпатські мотиви з дитинства і вивчає фольклор досить ґрунтовно. Від 1996 року її ім'я часто асоціюється з Різдвом. У Конвалюк пише: «Танці, феєрверки, казкова атмосфера, різдвяні легенди древніх Карпат – все це відтворює неповторну атмосферу українського Різдва. Руслана із телеканалом «Інтер» у 2002 році випускає музичний фільм «Різдвяні легенди». *Це концертне дійство відбулося на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, в якому тісно переплетені автентика (гуцульський фольклор) і сучасна музична естрада, оповідання старовинних легенд Карпат і Львова у виконанні самої співачки. Мелодії легенд: 1. Добрий вечір 2. Аркан 3. Смак легенди 4. Тиха ніч 5. Знаю я 6. Утішмося. Вже у першому номері програми, шоу-сцені «Добрий вечір, тобі» (версія – Руслана і Олександр Ксенофонтов) співачка відходить від автентичного тексту всім відомої колядки. Використовується сучасне аранжування, вводиться фрагмент із симфонії № 9 Л. Бетховена. У звучанні переплітається музика ансамблю ударних інструментів «Арс-Нова», спів Руслани, Тараса Чубая, гурту «Плач Єремії», вокальної формації «Піккардійська терція», симфонічного оркестру (кер. А. Юркевич), рок-групи Руслани, акторів театру «Воскресіння» (кер. Я. Федоришин), балету «Життя» І. Мазур, гуцульської капели с. Замагорів Верховинського району Івано-Франківської обл., дитячий ансамбль «Передвістя» І. Долі. Таким чином, слухач має змогу зануритися у мікст різних співочих і музичних стилів і жанрів, що є яскравим зразком постмодерного мистецтва. Пісня «Тиха ніч, свята ніч» (версія – Руслана і Олександр Ксенофонтов) спочатку виконується як автентична колядка, а далі пропонується рок-варіант у виконанні Тараса Чубая і гурту «Піккардійська терція». У програмі використовуються народні інструменти:*



сопілки, цимбали, дримба, трембіта, дуда. Таким чином, Руслана у своїй творчості опирається переважно на гуцульський музичний фольклор та паралітургійну (колядки) творчість, трансформуючи їх на основі сучасних ритмів» [1, с. 206–207].

Аналізуючи інтерпретацію народної пісні «Коломийка» у виконанні Руслани Лижичко в стилі поп-музики, Р. Лоцман пише, що вона «включає використання гуцульської традиційної музики у вокальному, інструментальному, танцювальному жанрах. Слухаючи аранжування творів, можна відмітити насичення ударними інструментами, які акцентують ритміку коломийки. Слід відзначити, що для даного жанру народної пісні властиве смислове синкопічне інтонування, превалювання текстового матеріалу над мелодією. Співачка по-своєму передає виконавську манеру, традиційну гуцульському краю. Естрадний спів, для якого характерними є шепіт, придих, викрик, «субтон», наспівування, в даному варіанті вбирає елементи народного виконавства. Зокрема, кантилений штапельний спів, що далі насичується цимбалами і барабанами, використання вигуків «Гей! Гей!», що є властивими для фольклору, ритмічний танцювальний характер співу – все це наближає естрадну інтерпретацію до традиції. Руслана доносить власне бачення коломийки через відповідну, неповторну манеру з використанням різних виконавських засобів та прийомів, стиль, імідж тощо» [2, с. 53].

Український фольклор активно використовує народна артистка України **Тіна Кароль** (справжнє ім'я – Тетяна Ліberman), яка завоювала більше двадцяти п'яти Гран-прі і перших премій на різноманітних міжнародних конкурсах і фестивалях, виконала головні ролі в мюзиклах, телевізійних мюзиклах, веде телевізійні шоу, велику громадську і благодійну діяльність. У фільмі-концерті «Різдвяна історія з Тіною Кароль» (2016) співачка, як автор музичної ідеї і виконавиця, представляє пісні зимового календаря крізь призму новорічної казки [8]. Це унікальний кінопроект виробництва «1+1 Продакшн», що розповідає про багатотисялітні традиції і духовні цінності. Головні ролі в ньому виконали Тіна Кароль і переможець шоу «Маленькі гі-



ганти» Євген Лебедін. За сюжетом, Тіна, яка постає в образі матері-берегині, хранительки українських традицій, напередодні Різдва розповідає своєму синові історію про вічні цінності, боротьбу добра і зла. Розповідь плавно перетікає в музичні постановки, в яких звучать зимові пісні, а також щедрівки та колядки в сучасній обробці у виконанні Тіни Кароль. У фільмі звучить рідкісний автентичний український музичний матеріал, такий як народна українська щедрівка «Роди Боже». Незважаючи на те, що ця щедрівка дійшла до нас з глибини століть, її текст актуальний і зараз, адже він є своєрідною молитвою за Україну, побажанням здоров'я і добра. «Я хотіла б, щоб мій син, як і все його покоління, більше цікавилось і знало українські традиції, пам'ятало справжні колядки та щедрівки, які ми зібрали в нашому фільмі», – каже Тіна [8]. У Конвалюк пише: «Співачка виконує пісні різними співочими манерами з цікавим аранжуванням: автентичною («Роди, Боже, жито»), естрадно-фольклоризованою («Небо і земля», «Добрий вечір, тобі, пане господарю», «Ой хто, хто Миколая любить», «Нова радість стала»), джазовою («Щедрик» – обр. М. Леонтовича разом із дитячим хором, «Ой сивая та і зозуленька», «Тиха ніч, свята ніч»), де використано джазові поспівки, прийоми імпровізації. В окремих піснях виконавиця змінює метро-ритміку («Нова радість стала»), що приводить до зміни жанрових особливостей твору. Із прославної колядки пісня стає танцювальною, шлягерною (характер чардашу, власний супровід під гітару). У програмі використані народні музичні інструменти – скрипка, сопілка та ударні («Ой сивая та і зозуленька»), свистульки («Щедрик»), гітара, скрипка («Тиха ніч, свята ніч») [1, с. 207].

Українська співачка з грецьким корінням **Ілларія** (ILLARIA – означає «та, що несе світло», справжнє ім'я Катерина Прищеп) виступає з 2006 року. Вона – фронтвумен однойменного гурту, який зібрала в 2007-му і одразу обрала народну музику як основу для творчої діяльності, виступає на концертних майданчиках України, Польщі, Росії, Казахстану та Італії. Співачка брала участь у масштабних міжнародних фес-



тивалях, виборола першу премію на XII Всеукраїнському фестивалі «Червона рута» у номінації «експериментальна музика» (2011). Справжній успіх прийшов до співачки у 2012-му під час участі у телевізійному вокальному шоу «Голос країни. Нова історія» на телеканалі «1+1». ILLARIA стала півфіналісткою та однією з найяскравіших конкурсанток другого сезону проекту та вперше взяла участь у національному відборі конкурсу «Свробачення» (2014). У 2014-му році ILLARIA дала свій перший великий сольний концерт «Україна. Нове дихання» (м. Київ). Її голос можна почути у численних рекламних роликах і мультфільмах, а власні музичні твори нерідко звучать у кінострічках та театральних виставах. Сайт співачки повідомляє: «Сучасники оцінюють її творчість, як нове дихання української етнічної музики. На вітчизняній сцені ILLARIA вирізняється своїм містичним образом, оригінальним репертуаром та чуттєвим сильним голосом, діапазон якого сягає трьох октав. У своїх піснях та виконавській манері ILLARIA як співачка і композитор сміливо поєднує фольклорні мотиви із сучасними світовими тенденціями, а за любов до української лірики та народних пісень артистку часто називають «Душею країни» [10]. «Індивідуальна співоча манера ILLARIA – це органічне поєднання автентичної манери співу із академічною. У дебютний альбом Іллярії «Вільна» (2010) увійшло п'ятнадцять треків. Більшість пісень – авторські композиції, а також дві українські народні пісні у власній інтерпретації. Особливо виокремлюється версія лемківської пісні «Ой верше, мій верше». Згодом альбом було перевидано з додаванням ще трьох нових бонус-треків. Так на платівці «Вільна» (2013) з'явився ре-мастер заголовного треку «Вільна», а також кавер-версія відомої української народної пісні «Цвіте терен» та авторської композиції «Не відпускай». Стилістика альбому етно-співачки виходить далеко за межі конкретного музичного напрямку. У своїй музиці ILLARIA поєднує елементи world music, new age та арт-поп-року. Другий студійний альбом співачки «13 місяців» (2013) повністю



складається з народних пісень. Альбом є своєрідним українським музичним календарем і навіть пісні в ньому (їх – 13) слідує у відповідності до народного календаря. Матеріалом для альбому став виключно український фольклор у власному прочитанні. Для створення унікального етно-альбому ILLARIA свідомо звернулася переважно до обрядового фольклору. Не обійшлося і без колискових, весільних і ліричних пісень з різних куточків української землі. У цьому альбомі ILLARIA втілила власну ідею – надати «музичним артефактам» (в основі – архівні автентичні записи) актуальності і популярності в сучасній музиці. Для інструментального супроводу співачка використовує різні склади, де поряд із електронними інструментами звучать акустичні (цимбали, скрипка, сопілки, ударні, орган тощо)» [1, с. 207–208]. ILLARIA говорить: «Головне завдання, яке я ставила, створюючи цей альбом – показати український фольклор стильним та елітарним, поділитися власним баченням сучасної етнічної естетики. <...> Для мене українська автентика – це, в першу чергу, містична енергія землі і цілковита гармонія з космосом. Це дуже сильна музика. І, про це мій новий альбом!» [10]. «ПОДИХ» – спільний альбом етно-співачки ILLARIA та електронного музиканта Alex Nademski (2014), який містить одинадцять україномовних треків, пов'язаних між собою драматургічно, та являє собою синтез електронного звучання зі стилізованими етнічними мотивами.

Українська джаз-виконавиця **Джамала**, взявши до репертуару лемківську народну пісню «Ой верше, мій верше», інтерпретувала її у джазовому стилі, а саме з додаванням прийомів джазової техніки співу, імпровізації. «Незвичне поєднання джазового стилю з українським дає лемківській пісні нових барв і звучання. Початок твору – ліричний вступ голосу з легким фортепіанним супроводом, що далі переростає в насичене інструментальне аранжування. У виконавській манері прослідковується імпровізаційне ведення мелодії, характерний джазу неакадемічний спосіб звукоутворення та інтонування, регуляр-



на ритмічна пульсація та підвищена емоційність. Поряд з прийомами естрадного співу (придих, октавні стрибки, скочування голосу, викрикування та ін.) співачка передає народну особливість – мелізматику, грудне резонування, словообриви та інші специфічні прийоми. Звісно, інтерпретація народної пісні в джазовому стилі вимагає творчої інтуїції, надзвичайних умінь імпровізувати мелодію, додавати щось своє в художнє осмислення твору» [2, с. 53].

В. Плахотнюк відзначає, що фольк – щира орієнтація на етномистецькі традиції, рафінований шар фольклорної традиції, споріднені джазовою рок- і поп-музикою через своєрідні форми самоздійснення» [6]. Таким чином, джаз як повна імпровізація, а за ним поп- і рок-музика з самого початку мали фольклорні витоки, але різні. Коли вони починають пересуватися по горизонталі в міжфольклорному інтонуванні, в іншофольклорному інтонуванні, виникає своєрідний бум метафольклорних синтез.

Безперечно, що фольклорні мотиви переінтонували у своїй творчості ряд співаків, однак ми звернулися до виконавиць, які є представниками естрадного мистецтва XXI ст. і творять новий погляд на українську культуру в сучасний час. Їхні перемоги на міжнародних конкурсах і фестивалях засвідчують правильність обраного ними шляху. Принцип синтезу в мистецтві, який використовують сучасні співаки, сприяє взаємозбагаченню різних стилів музики та появі нових синтезованих напрямів – поп-фольк, джаз-фольк тощо.

Цікавою видається **тенденція представлення українськими виконавцями фольк-орієнтації** на всесвітньовідомому щорічному пісенному конкурсі «Євробачення», який проводиться з 1956-го року між країнами-членами Європейської мовної спілки. Пан Лун підкреслює: «Українські естрадні співаки і вокально-інструментальні гурти впродовж багатьох років не тільки достойно представляють свою країну на ньому, а й перемагають. Першою цю перемогу здобула співачка Руслана (2004), згодом – Джамала (2016), і ось цього року в Турині (Італія) – гурт «Kalush Orchestra». Це перший український гурт,



який здобув визнання на престижному пісенному конкурсі» [3 с. 50–51]. Всіх трьох переможців об'єднує домінанта фольку у їхніх композиціях. Гурт «Kalush Orchestra» розробив нову концепцію – поєднати реп і український фольклор. «Це було стратегічно обдумано, оскільки поєднання сучасних популярних естрадних течій із етнічними мотивами дає у результаті цікавий мікст-продукт, який подобається слухачам. Таку стратегію обирали і дві перші переможниці «Євробачення» – Руслана із піснею «Wild Dances», де звучав гуцульський фольклор, і «Джамала» із піснею «1944» із кримсько-татарськими інтонаціями» [3, с. 52]. Відзначено, що із семи гуртів у чотирьох виконання мало етнічне забарвлення: етно-рокн-рол у молдавської групи «Zdob și Zdub & Advahov Brothers, кантрі – в гурту «Systur» з Ісландії, бретонське – у групи «Alvan & Ahez – Fulenn» з Франції» [3, с. 53]. Пан Лун констатує: «Перемога українського реп-фолк гурту «Kalush Orchestra» на всесвітньо відомому вокальному конкурсі «Євробачення 2022» забезпечена кількома складниками: оригінальним виконавським складом, в якому поєднані виконавці репу і автентичної музики, брейк-дансер, мультиінструменталісти; різнобарвною жанровою палітрою, в якій акцент зроблено на поєднанні репу із фольклорними мотивами та українською автентикою, що в результаті дало мікст-продукт, який знайшов відгук у слухачів; використання сопілки (тилинки) – народного музичного гуцульського інструменту та мелодії пісні як етномаркерів національної музики; концертним одягом виконавців як візуальних елементів постановки. Громадянське звучання пісні «Стефанія» («Stefania») Олега Псюка заманіфестувало дух вільної української нації у боротьбі з ворогом» [3, с. 54].

Підсумовуючи, необхідно відзначити, що фольк-орієнтація відбувається в умовах масової культури. В. Матушенко відзначає, що посилення фольклорної течії в українській естраді, яке намітилось у 1970–1980-х роках, «спричинилося до формування низки стилеутворюючих тенденцій: а) опора на народнопісенну естетику з одночасним запозиченням новітніх музичних



прийомів; б) професійна «фольклоризація» і стилізація творів суто естрадної стилістики, зокрема у жанрах рок- і поп-музики, що забезпечило якісний стрибок у художньому рівні співацького репертуару» [4, с. 173].

Отож, фольклорний аспект творчості українських співаків періоду Незалежності України вказує на етнохарактерні ознаки їхнього виконавства, пошук власної національної та культурної ідентичностей.

Список використаних джерел:

1. Конвалюк У. В. Трансформації фольклору у творчості сучасних українських естрадних співачок. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 22 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2016. С. 204–210.

2. Лоцман Р. О. Особливості інтерпретації народної пісні в сучасному естрадному мистецтві України. *Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти*: [мат-ли І Всеукр. наук.-творчої конф., 21 лют. 2013 р.]. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 51–54.

3. Лун П. «Kalush orchestra» – переможець «ЄВРОБАЧЕННЯ 2022». *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*: зб. наук. праць ін-ту муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [заг. ред. та упоряд. А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Банська Бистриця: Посвіт, 2022. Вип. 8. С. 50–54.

4. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ.: НАКККіМ, 2016. 200 с.

5. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / КНУКіМ. Київ, 2007. 175 с.

6. Плахотнюк В. Г. Етнокультурні виміри поп-культури у становленні виконавських естрадних колективів. *Науковий огляд*. 2014. Том 6, № 5. URL: <http://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/245/398> (дата звернення 12.02.2019).

7. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 –



Музичне мистецтво. Харків, 2017. 203 с.

8. Телеканал «1+1» презентував музичний фільм «Різдвяна історія з Тіною Кароль». URL: tsn.ua/glamur/telekanal-1-1-presentuvav-muzichniy-film-rizdvuyana-istoriya-z-tinoyu-karol-559049.html

9. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 17 с.

10. ILLARIA : офіційний сайт співачки. URL: <http://illaria.ua/>

*Коновал Тетяна Миколаївна,
викладачка кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського національного університету
імені Івана Франка
(м. Житомир)*

*Яремчук Олександр Миколайович,
заслужений артист України,
ст. викладач кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського національного університету
імені Івана Франка,
(м. Житомир)*

СУЧАСНА ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ З ВОКАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ЗМІН

Сучасний етап світового розвитку характеризується динамічним поглибленням процесів інтеграції політичного, економічного, культурного життя країн світу. У зв'язку із цим до широкого вжитку увійшов термін глобалізація.



Слід зазначити, що сучасне інформаційне суспільство потребує якісно іншої освіти, а тому виникає необхідність перебудови освітніх систем, їх реформування і модернізації відповідно до цивілізаційних викликів. Сьогодні у контексті світової глобалізації відбувається складний процес взаємопроникнення національних систем освіти, що призводить до стандартизації освітніх вимог, формування глобальної освітньої моделі. Як наслідок, для національних систем освіти, з одного боку це створює нові можливості для міжкультурного обміну (як зовнішнього, так і внутрішнього), знімає бар'єри та дає поштовх до впровадження новітніх технологій та діалогу, але з іншого боку така уніфікація освіти може призвести до втрати унікальних освітніх технологій національної культури, та до звуження ролі системи освіти у процесі відтворення української культурної ідентичності, навіть на глокальних рівнях.

Основними положеннями концепції глобальної освіти, яка виникла у 80-х рр. ХХ століття в США і згодом поширилась у багатьох країнах світу, є пріоритет загальнолюдських цінностей, необхідність виховання у молоді комунікативних навичок та вмінь, формування мислення, розуміння та відчуття особистості як невід'ємної складової єдиного та взаємозалежного світу. Сутність цієї концепції полягає у підготовці молоді до корисної та ефективної діяльності в суспільстві й у світі, який постійно змінюється.

Цілком очевидно, що в сучасних умовах, з урахуванням глобалізаційних та євроінтеграційних процесів, висувуються нові вимоги до професійної підготовки здобувачів вищої освіти, що підтверджено у таких нормативних документах як Закон України «Про вищу освіту» (2014), Концепція «Нова українська школа» (2016), Закон України «Про освіту» (2017), Державна Національна програма «Освіта» («Україна ХХІ століття»), Концепція розвитку неперервної педагогічної освіти, Національна доктрина розвитку освіти України в ХХІ столітті й іншими. Тому у сучасному освітньому просторі набуває особливого сенсу професійна підготовка здобувачів вищої освіти, які б відпо-



відали сучасним стандартам якості підготовки високоосвічених компетентних фахівців, досконало володіли своїм фахом, були готові до постійного професійного зростання та комунікації на ринку освітніх послуг. У такому контексті зростає нагальність підготовки компетентного високопрофесійного артиста-вокаліста, виконавця, керівника творчого колективу, спроможного створювати та реалізовувати свої власні художні концепції на підставі розвинених необхідних навичок, здатного до концертно-виконавської та педагогічної діяльності у сфері музичного мистецтва.

Огляд музично-педагогічної літератури свідчить про постійний інтерес науковців до професійної підготовки здобувачів вищої освіти (О. Апраксіна, О. Олексюк, Н. Ничкало, З. Софроній). На пріоритетності вокально-хорової роботи в процесі розвитку музичної культури людини наголошували Б. Асаф'єв, Д. Аспелунд, С. Людкевич, Е. Печерська, Б. Яворський та інші знані дослідники.

Важливою складовою фахового становлення здобувачів вищої освіти з мистецьких дисциплін є вокальна підготовка – найбільш складна і багатофункціональна, оскільки визначається специфікою роботи фахівця, спрямованою на практичне вирішення завдань формування духовності молодого покоління засобом співу. Цей засіб сприймається як вираження естетичних потреб та почуттів, а також найбільш масовою формою активного залучення молоді до мистецтва, що є не лише дієвим засобом музично-естетичного виховання, але й культури загалом.

Як зазначає П. Ніколаєнко, «... спів – одна з основних форм музичної культури народу, життєвість якої доведена всім історичним рухом розвитку суспільства. Найбільша цінність вбачається у притаманній йому природності колективної творчості мас і доступності. Саме <...> спів, у якому детермінується єдність слова і музичного звуку, значною мірою сприяє ідейно-естетичному вихованню співаків, задоволенню їхньої потреби у створенні нових духовних цінностей» [7, 41].



В процесі фахової підготовки не лише вокальна підготовка, а й діяльність у навчальному колективі – вокальному ансамблі, квартеті, тріо, дуеті – також якнайбільше сприяє формуванню творчої особистості здобувача. Велике значення для наслідування має особистість керівника такого колективу, який своїми вміннями, талантом та інтуїцією формує його звучання, обережно складаючи різноманітні тембри людського голосу у неповторну звукову палітру, що викликає емоційно-естетичні переживання у слухача.

Поряд з пізнавальним інтересом, співацький професіоналізм формується і у результаті виконавської діяльності, яка у свою чергу мотивує навчання та сприяє розвитку професійних умінь та навичок, творчих устремлінь. Позитивні емоції надають впевненості у собі та своїх силах, що надихає на подолання будь-яких труднощів, вироблення у здобувача відчуття своєї унікальності, затребуваності у соціумі.

Основною метою у викладанні сучасного співу є формування у здобувачів вищої освіти розуміння особливостей їх вокальних можливостей, специфіки вокальних творів різних стилів, епох, жанрів, вироблення вірного відчуття цих особливостей, вміння знаходити необхідні вокальні засоби для втілення їх у практичній роботі з різними вокальними колективами.

Не менш важливим умінням є також добір репертуару, який має складатись із творів, що увійшли до «золотого фонду» української пісенної культури, та творів сучасних композиторів, що містять значний навчальний, виховний і розвивальний потенціал, та залучають до послідовного і систематичного вивчення національних зразків музичного мистецтва в єдності із кращими творами світової пісенної класики.

Враховуючи глобалізаційні зміни в системі освіти, та попереджуючи їх можливі негативні наслідки необхідно збагачувати репертуар обробками народних пісень, які є безцінним національним надбанням, сформованим зусиллями багатьох поколінь протягом століть. Народна творчість – це могутній засіб виховання підростаючого покоління, вона є носієм мен-



тальності та провідником спадкоємності між поколіннями. Народний фольклор поглиблює знання про духовну культуру етноса, про побут, традиції, звичаї, що сприяє вихованню шанобливого ставлення як до культури власного етносу, так і до взаєморозуміння інших етнічних культур. За допомогою фольклору майбутні покоління усвідомлюють неопіненність народної культурної спадщини якою потрібно пишатися і захоплюватися, тому що фольклор – це багатовікова народна історична праця кожного етносу [1].

Отже, сучасна вокальна підготовка, як найбільш складна і специфічна серед багатьох предметів професійної діяльності музичного митця, визначається необхідністю набуття здобувачами вищої освіти у процесі опанування загальними та спеціальними компетенціями, що забезпечує їх фахову підготовку в комплексі з іншими предметами, сприяє набуттю необхідних програмних результатів та підсилює професіоналізм.

Саме за допомогою вокального мистецтва, завдяки його демократичності, доступності та ефективності естетичного впливу, зумовленого глибокою змістовністю і національною самобутністю реалізується можливість підготовки багатограних особистостей, фахівців своєї справи, що відповідають сучасним запитам ринку, здатних до створення та реалізації своїх власних художніх концепцій на підставі розвинених необхідних навичок для їх вираження.

Список використаних джерел:

1. Людкевич С. Націоналізм у музиці. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. Т. 1 / [упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер]. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 35–52.
2. Ніколаєнко П. Особливості вокальної роботи в хорі з учнями молодшого шкільного віку. *Музика в школі*: збірка статей / Упор. Л. Хлебнікова. Київ: Муз.Україна. 1987. 56 с.



Кравець Ніна Вячеславівна,
старша викладачка кафедри музичного
мистецтва та звукорежисури,
декан факультету мистецтва і дизайну
Міжнародного гуманітарного університету
(м. Одеса),

Роменський Юрій Миколайович,
старший викладач кафедри
музичного мистецтва та звукорежисури
факультету мистецтва і дизайну
Міжнародного гуманітарного університету
(м. Одеса).

ВОКАЛЬНИЙ ТРЕНІНГ ЯК ОСНОВА ВИХОВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ (СПІВАКА)

Сучасне естрадне мистецтво потребує від виконавця певних технічних характеристик, що можуть забезпечувати універсальність артиста. Кордони вмінь та технічної бази співака постійно розширюються відповідно існуючим та новонароджуваним музичним стилям, розвитку сучасного сценічного та студійного звукового обладнання, естетичних потреб, трендів (моди) та ін. Кожні 3–5 років ми спостерігаємо нові тенденції, стильові сплави, для інтеграції в які артист (виконавець) має бути готовим, еволюціонувати так само, як і означені вище компоненти, якщо він дійсно зацікавлений бути затребуваним у професії довгі роки. В цьому питанні ми не можемо зосередитись на якомусь одному напрямку, як, наприклад, класика або фолк, джаз або рок. Естрадний виконавець стає, так би мовити, синтетичним співаком, що володіє водночас багатьма техніками, або вокально-виконавською технікою у найширшому сенсі цього визначення, а саме естрадне виконавське мистецтво передбачає доволі гнучке використання різних прийомів звуковидобування, звуковедіння, нюансировки, роботи артикуляцій-



ного апарату, типів дихання, варіантів анкеровок (постановки корпусу) та ін.

Зважаючи на те, що корінням світової естрадної музики безперечно є джаз, – сучасний виконавець не може ігнорувати стильове формоутворення та, в його контексті, низку технічних навичок, що так необхідні для професійної кар'єри. В сенсі розуміння естрадного жанру в цілому, звичайно, дуже важливо зважати й на ерудиційний бік виховання – аналітичний (професійний) підхід до прослуховування (вивчення) великої кількості аудіо матеріалу (мається на увазі не 3–5 треків виконавця а дискографія), що дасть розгорнуте уявлення про манеру співу, характерні тільки для нього прийоми, притаманні риси. Звичайно, в цьому пункті треба додати елементи наслідування визнаним виконавцям, адже, спроможність повторити говорить про здатність підлаштуватись, скопіювати, здатність застосування набутого у власному виконавстві.

Один з найважливіших аспектів у естрадному вокалі звичайно, є інтонування. Зупинимось на цьому більш детально.

Програмний репертуар із сольного співу у закладах, що виховують естрадних вокалістів складає, як правило, 5–6 творів (на півроку), демонструючи якісні компетенції майбутнього виконавця: джазовий стандарт, джазова балада, латиноамериканський зразок (боса-нова, самба, тощо), блюз, сучасний світовий хіт, сучасний український хіт (якщо передбачено). Кожен твір програми вже сам по собі розкриває різнобічні аспекти технічної бази сучасного вокаліста: джазовий стандарт розкриває необхідність навичок свінгу, пульсації; джазова балада акцентує м'яку атаку звуку, дихання; боса-нова виховує ритмічну свободу, а блюз дає уяву про музичну форму, яка є популярною серед авторів, (використовується повністю, або частково), та можливість вдосконалювати імпровізаційні та скетові навички. Весь цей репертуар зазвичай побудований на нетипових для європейців блюзовому, п'ятиступеневому ладах, з використанням хроматичних елементів, арпеджіованої будови мелодики, інтервальних стрибків різного діапазону, та ін.



Тому, разом із програмними вимогами необхідно приділити вагому частину роботи, в тому числі самостійної, комплексу вправ, забезпечуючи технічну виконавську базу. Початок роботи над вдосконаленням вокальної техніки естрадного співака має на увазі вже розігрітий голосовий апарат. Комплекс вправ багаточасовий, їх набір та спрямованість можна варіювати нескінченно. Певної послідовності тренінгу не існує, все залежить від індивідуальних недоліків вихованця, але ж, запропонуємо свій алгоритм. Ефект буде набагато кращим, якщо супроводжувати роботу дублюванням на ф-но:

1) почати краще з хроматичного звукоряду в діапазоні октави, (вгору-вниз);

2) враховуючи високий відсоток вживаності елементів п'ятиступеневого звукоряду в естрадній пісенності переходимо до пентатонік (мажор, мінор).

Проаналізувавши велику кількість джазового (нотного) матеріалу можна побачити, що багато тем популярного репертуару побудовані з використанням арпеджійованих елементів, тому:

3) арпеджіо у діапазоні двох октав (мажор, мінор, зменшене, збільшене) у трьох видах – довгі, короткі, ламані (догори-вниз). Також необхідно обирати комфортну ділянку діапазону індивідуально для кожного незалежно від виду вправи;

4) спів інтервалів. Почати можна з великої секунди, – крокуючи по півтону догори-вниз, – а завершити октавою. Також, рекомендуємо використовувати комбінації з цих пунктів. Головні умови – м'яка атака звуку і рух від примарної зони, вниз (як природний спосіб вибудовування вільної гортані), середня динаміка.

Такий підхід дуже комфортний як для початківців (особливо!), так і для досвідчених співаків.

Якщо говорити про питання удосконалення голосу, так само як і удосконалення володіння музичним інструментом (а саме цього потребують елітарні жанри: джаз, госпел, фанк та їх різновиди (ф'южн)), – буде логічним та доречним викори-



стання навчальної джерел та літератури, призначених саме для виконання джазу.

По-перше це видання, які передбачають додаткові аудіо матеріали у вигляді плей-беків (фонограм) для більш якісного опрацювання нотного матеріалу, можливістю імпровізувати. Це періодичні збірники Джеймі Еберсольда (Jamey Aebersold) з серії «Play Along». Також, американське видавництво «Hal Leonard» спеціалізується саме на сучасній нотній літературі.

Існує значна кількість посібників, які не можна ігнорувати у питанні виховання естрадного вокаліста. Вони спрямовані на вирішення технічних питань вокаліста, на розвинення та вдосконалення його майстерності. Це, перш за все, книги Боба Столофа (Bob Stoloff), видатного американського виконавця та педагога у напрямку вокальної імпровізації (Scat! Vocal Improvisation), біт-боксу (body-beat), та блюзу (Blues Scatetudes), які дуже добре структуровані, оснащені аудіо треками і дають гарантований результат (за умов систематичних занять).

Отож, виховання професійних вокальних навичок сучасного естрадного виконавця (співака) – питання кропіткої роботи не лише над вишколом голосових даних (вправи, тренінги), а й над слуховими уявленнями (інтонуванням), інтелектуальним багажем (аналітичний підхід та знання творів і виконавців) та репертуарною політикою (кращі зразки естрадно-вокального мистецтва).



*Куц Євген Вадимович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри звукорежисури,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
(м. Київ)*

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Музична культура ХХ – початку ХХІ ст. видається нам складним і суперечливим явищем. Базові її аспекти вже знайшли висвітлення в науковій думці (В. Конен, А. Цукер, М. Каган, Л. Закс, А. Сохор, Т. Кузуб). Утім, на наш погляд, малодослідженими, але цікавими й актуальними сьогодні є такі сфери, як музична індустрія і студійні практики, відповідна професійна культура, музичні субкультури, інтерпретація структур музичної культури з точки зору владних відносин. Безумовно, вивчення музичної культури як цілісного феномену потребує окремих досліджень. Не претендуючи на всеосяжність погляду, спробуємо сформулювати сутнісні характеристики і тенденції сучасної музичної культури, акцентуючи увагу на деяких вищезазначених нюансах.

У ХХ ст. культура вступила на шлях технічних інновацій, які найсуттєвішим чином вплинули на всі аспекти людської діяльності – від побуту до мистецтва. Сьогодні надзвичайно актуальним є питання обумовленості музичного мистецтва власним інструментарієм, «співвідношенням творчості і техніки», яке зміщується на користь останньої. Всебічний вплив технічних засобів у сучасних умовах може виявлятися практично на усіх етапах створення музичного твору – від реалізації алгоритму (в алгоритмічній композиції) до трансляції фінального продукту засобами медіа.

Музична культура постіндустріальної епохи набула своїх ключових рис (динамізм, поліцентризм, дифузність) саме зав-



дяки небувалому пришвидшенню і ущільненню інформаційних потоків, у безкінечному броунівському русі яких стихійно зароджуються нові форми, стилі та жанри. Сьогодні музичне мистецтво перебуває в таких умовах, коли важливим фактором його репродуктивності як культурної форми виступає технічне середовище. Постає питання: чи можливе у якості протидії надмірній масовізації свідоме обмеження комунікативного простору мистецтва, чи не буде суперечити це його іманентній здатності до екстенсії? На наш погляд, сьогодні більшість інтонаційних практик так чи інакше мають причетність до музичної індустрії – або як створений безпосередньо суб'єктами індустрії контент (переважно поп-музика), або як об'єкт для трансляції, у чому і виявляється глобальний і невідворотний характер музичної індустрії.

Важливою тенденцією сучасного культурного простору дослідники вважають архаїзацію, описуючи відповідний його стан як «неоархаїку», з притаманними архаїчному типу культури дераціоналізацією свідомості, анонімністю, синкретизмом. Більшість жанрів масової культури мають у основі своєрідну сучасну міфологію, актуальність та життєздатність якої свідчить про кризу раціональності, пошуки свободи від технократизму сучасного суспільства, повернення первісної чуттєвості у невербальних і позараціональних актах комунікації.

На наш погляд, архаїзація музичної культури другої половини ХХ ст. яскраво простежується у наступних тенденціях:

– домінування неакадемічних інтонаційних практик, що мають у основі не писемну (усну та аудіальну) комунікацію (джаз, рок, поп, електронна танцювальна музика). Подібна ситуація часто уявляється як «девальвація нотного тексту», конфлікт «професійної» музичної культури («опус-музики») і «менестрельних» та побутових жанрів, що призводить до зниження популярності академічної музики і професії композитора зокрема (Н. Лебрехт). Утім, подібні явища можна розглядати і як наслідки надзвичайної «поліфонізації» музичного мислення ХХ ст. і формування нового типу децентрованої (ризоморфної)



музичної культури, яку вирізняє деконструктивізм по відношенню до традиційних ієрархічних структур і подолання бінарних опозицій. У культурі даного типу жоден елемент не може бути охарактеризований як стабільний «центр», стрижень усієї ієрархії («генерал» у номадології Ж. Дельоза), носій «безумовних» (з позицій метафізики) цінностей. Це забезпечує одночасне продуктивне існування несумісних, на перший погляд, інтонаційних практик, їх дифузію і взаємозбагачення засобів виразності (як приклад подібного симбіозу можна навести рок-оперу, симфо-рок, джаз-рок, ф'южн, академічний мінімалізм, численні зразки кіномузики тощо). У таких умовах академічна традиція, не втрачаючи, безумовно, свого значного культуротворчого потенціалу, втрачає домінантні позиції і стає одним із *багатьох можливих* модусів існування музичної культури;

– «ритмоцентризм» як один із проявів тілесності, що стала сучасною філософією маскульту і засвідчила перехід (повернення?) до первісних, архаїчних основ культури. Еволюційні процеси у музичному мистецтві Європи і Америки безпосередньо пов'язані із проникненням на початку ХХ ст. чужорідних культурних елементів з країн Африки та Азії, які принесли новий, загалом не характерний для європейського мистецтва тип музичного мислення – «ритмопею». Візуальна пластичність ритмічної музики, її відкритий еротизм і архаїчна дикість виявилися надзвичайно привабливими в молодіжному середовищі 1960–1970-х рр., що і стало початком поп-індустрії. Сьогодні переважну більшість неакадемічних інтонаційних практик можна впевнено назвати «ритмоцентричними». Можливо, сьогодні ритм є тією універсальною силою, тим «підсилювачем смаку», що допомагає сучасній «шизофренічній» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі), перевантаженій потоками інформації свідомості засвоювати контент, причому найрізноманітніших стильових напрямів – від хіп-хопу до техно-реміксів академічної класики Ванесси Мей. Чи варто звинувачувати масову музичну культуру через подібний адаптаційний механізм?;

– вихід на перший план «зіркового» виконавця, своєрідно-



го «епічного героя», продукту «міфодизайну» (термін В. Ульяновського). Автор (автори) тексту, музики, аудіо-композиції, відеокліпу, попри його роль фактичного творця трансльованого тексту, в умовах даного виду комунікації (*мається на увазі мас-медіа.*) залишається анонімним. У всіх подібних випадках текст персоніфікується образом виконавця. За таких умов товаром стає, передусім, імідж-образ, фантазм, багаторазово посилений агресивною візуальною політикою. Самі «поп-зірки» – це симулякри, тіло яких складають інформаційні потоки медіа-простору; втрачаючи референційність, вони практично не корелюють зі своїми фізичними «оболонками». Спершу може здаватись, що подібна ситуація має відношення лише до масової культури, проте, на наш погляд, певні прояви «зірковості» як об'єкту дизайну можна зустріти і у сфері академічної музики. Так, Н. Лебрехт вбачає аспект «зробленості» у масовій істерії, що супроводжувала концерти Ф. Ліста, а надалі, з еволюцією відповідних соціальних технологій – виступи багатьох оперних зірок.

На наш погляд, ситуацію, яка склалася у культурі сьогодні, можна охарактеризувати як «технократичний архаїзм». Диспозитив міфологізму має амбівалентний характер: з одного боку, сучасна міфологія, на відміну від архаїчної, виступає як результат дизайну суб'єктів масової культури – «анонімних авторів», її вирізняє «зробленість», спрямованість на об'єкт масової культури – споживача; з іншого боку, індустріальний та інформаційний розвиток суспільства призвів до еволюції самого світосприйняття, зрушивши його в бік агностицизму і зневіри у раціоналістичній програмі модерну, тим самим заклавши основу для становлення «буденного міфологізму», який покликаний задовольнити глибинні потреби людства, нехай і на рівні «поверхні». Одним із ключових факторів міфологізації сучасної музичної культури виступає медійна модель комунікації, де суб'єкт і об'єкт перебувають в анонімізованому віртуальному просторі. Втрата референційності, яка при цьому відбувається, – прямий шлях до вивільнення нестримного конотативного



потенціалу.

Отже, враховуючи вищесказане, зробимо висновок щодо сутнісних характеристик і тенденцій музичної культури ХХ – початку ХХІ ст. У розвитку музичної культури ми можемо виділити два глобальних фактори: дифузія культур Європи, Африки і Азії і технічний розвиток суспільства (у широкому розумінні даного вислову). Це, у свою чергу, стимулювало еволюцію музичного мислення на всіх рівнях (поява нових концепцій, форм, стилів, оновлення інструментарію) і спричинило серйозний вплив на морфологію культури – співвідношення культурних об'єктів і форм та характер їхньої взаємодії.

*Лазановський Сергій Сергійович,
викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет .Короля Данила»
(м. Івано-Франківськ)*

АКТУАЛЬНІСТЬ ВИВЧЕННЯ КУРСУ «ОСНОВИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА СЦЕНІЧНОГО РУХУ» ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ «ЕСТРАДНИЙ СПІВ»

Серед провідних завдань стандартів фахової передвищої та вищої освіти зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, затверджених Міністерством освіти і науки України, – набуття відповідних спеціальних знань, умінь і навичок в умовах модернізації мистецької освіти в контексті соціокультурних змін.

Освітньо-професійна програма (ОПП) «Естрадний спів», що реалізовується на кафедрі естрадно-вокального мистецтва приватного закладу вищої освіти «Університет Короля Данила» (м. Івано-Франківськ), передбачає опанування здобувачами загальних і спеціальних компетенцій, спрямованих на реалізацію програмних результатів навчання, а відтак – на їх детермінацію



певним соціальним замовленням суспільства.

У цьому ключі, пропонується курс «Основи акторської майстерності та сценічного руху», що входить до вищезазначеної ОПП, – зорієнтований на пошуки підходів до розв’язання інноваційних завдань у сучасному вихованні естрадних співаків. Адже, як зазначають у дослідженні З. Магда та О. Шлемко, «... відмінною особливістю сценічної поведінки вокаліста є те, що вона включає в себе не тільки вокал, а й цілий комплекс інших виражальних засобів. Насамперед, – це акторська майстерність виконавця. Адже сучасній естраді потрібні не тільки професійні вокалісти, а й вокалісти-артисти, які вміють діяти, жити на сцені, так як це роблять артисти драматичні» [2, с. 410].

Перефразовуючи заслуженого артиста України В. Берелета, зауважуємо, що виняткова важливість митців у роботі над музичним твором полягає у тому, щоби досягти моментів, коли глядач, як співтворець сценічного дійства, «... задовільнив свої духовні потреби, відчув катарсис, очищення душі» [1, с. 81].

Звідси, актуалізувалась *мета* курсу – допомогти здобувачам оволодіти практичними знаннями зі сценічного мистецтва, ознайомити їх з основними законами акторської майстерності для професіоналізації творчого процесу, а також з особливостями створення сценічного образу та основними принципами сучасної сценічної діяльності на естраді. *Основні завдання* – вироблення у здобувачів навичок самостійного практичного підходу до оцінки мистецтва актора та його ролі в створенні сценічного образу і сценічної дії як найважливіших засобів вираження майстерності естрадного співака.

Зміст розробленого курсу охоплює низку тем з основ акторської майстерності, що корелюють сучасним вимогам сценічної практики естрадного виконавця:

– мистецтво актора-вокаліста – мистецтво сценічної дії (актор-вокаліст і його роль в акторській майстерності, власне, саме мистецтво сценічної дії);

– внутрішня і зовнішня техніка актора (внутрішній монолог, аналіз зовнішніх факторів, котрі допомагають у покращенні



техніки актора);

– звільнення від затисків та набуття м'язевої свободи (вправи на звільнення від м'язевих затисків);

– вправи та етюди як основа органічної дії (одинарні та парні етюди, методи створення етюдів);

– уява, фантазія, кінострічка бачень – основа артиста-виконавця (сутність уяви та фантазії, їх пошук).

У процесі опанування тематичним матеріалом, здобувачі зможуть *пізнати*:

– норми сценічної культури (поведінка на майданчику, за лаштунками, в глядацькій залі);

– принципи акторського аналізу виконуваного музичного твору та принципи роботи над образом;

– основи акторської майстерності;

– термінологічне поле, що використовується в сценічному мистецтві;

– типологізацію та класифікацію сценічних процесів і явищ.

Окрім того, здобувачі будуть *уміти*:

– практично використовувати пам'ять фізичних дій;

– демонструвати емоційну пам'ять, активну увагу, навички ансамблевості;

– долати внутрішній конфлікт «артист-глядач»;

– створювати власні інтерпретаційні моделі.

Отож, розроблений навчальний курс «Основи акторської майстерності та сценічного руху» має для солістів-вокалістів практичне, теоретичне і виховне значення. Оволодівши пропонованим матеріалом, здобувачі зможуть повірити у власні сили, повноцінно розкрити свій творчий потенціал, позбувшись багатьох комплексів та створити оригінальне сценічне амплуа.

Таким чином, пропонований курс сприяє становленню високопрофесійної, соціально активної, мобільної та конкурентоспроможної особистості, здатної відповідати сучасним вимогам ринку праці.

Список використаних джерел:

1. Берпелет В., Берелет Л., Чмух В. Поняття про специфіч-



ний предмет, матеріал та інструмент театрального мистецтва. *Теорія і практика мистецької освіти*: зб. наук. праць. Житомир: Вид. О. О. Євенок, 2021. С. 79–86.

2. Магда З. О., Шлемко О. Д. Режисерські засоби створення сучасного естрадного видовища. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги*: зб. наук. праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 409–419.

*Мартинюк Марія Володимирівна,
викладачка кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,
аспірантка III року навчання
Навчально-наукового Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(м. Ужгород)*

ТВОРЧИСТЬ «LADIES' TRIO» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

XXI століття диктує нові умови, методи та форми популяризації масової культури на ґрунті сформованих і видозмінених національних традицій. На думку І. Бобула сучасна українська естрада зазнала великих перетворень та змін: «... доба шоу-бізнесу внесла свої корективи у розвиток українського естрадного мистецтва. На перший план виходить не артист-вокаліст, який прекрасно володіє голосом та є творчою індивідуальністю, а продюсер, що відповідає за музичний продукт, який треба вигідно продати» [1].

Але це аж ніяк не стосується вокального гурту «Ladies' TRIO», який своєю творчістю засвідчує щирю любов та відда-



ність українській пісні, демонструє зразки високої професійної виконавської майстерності, багатогранність репертуару та постійний творчий пошук. Обраний музикантами вектор музичної творчості є вкрай перспективним та таким, що дозволяє популяризувати українську культурну спадщину.

«Ladies' TRIO» – це вокальний дівочий гурт зі Львова, які співають в стилі джаз, поп, свінг ретро-джаз, нео-фолк. Тріо засноване у 2015 році і розпочало свій творчий шлях у Львівській національній філармонії. Варто зазначити, що всі дівчата є непересічними особистостями, у кожній своя стежка до успіху.

Ольга Верхоляк – сопрано, скрипалька за основним фахом, випускниця ЛДМУ ім. С. Людкевича по класу скрипки та ЛНУ ім. І. Франка за спеціальністю «Музичне мистецтво». З шести років вона брала уроки естрадного співу, пізніше почала навчатися гри на скрипці, займатися хореографією в ансамблі «Прикарпаття» (керівник Ганна Огородничук). Згодом продовжила заняття естрадним вокалом при ЦТДЮ «Галичина» (клас викладача Лесі Салістри). Протягом 2010-2014 рр. співпрацювала як солістка-скрипалька та вокалістка з ансамблем бандуристок «Царівни» (керівник Надія Ватаманюк). З 2014 року Ольга – учасниця фольклорного ансамблю «Барви Львова» – креативного і неординарного гурту, який створює авторські обробки народних українських, лемківських, польських пісень та власні твори. З 2016 року Ольга – артистка камерного оркестру в заслуженій академічній капелі України «Трембіта» (керівник Микола Кулик), а з 2018 року вона ще й солістка-вокалістка.

Христина Дутчак – меццо-сопрано, закінчила Інститут гуманітарних та соціальних наук Національного університету «Львівська політехніка» (2019). Музикою захопилася з дитинства, учасниця Національного відбору на дитяче Євробачення (2011), випускниця вокальної студії «Ліра» (м. Калуш Івано-Франківської області, керівник Оксана Лісовська), учасниця телевізійних проєктів «Голос діти» та «Голос країни-7» (2017), лауреат Гран-прі фестивалю мистецтв «Пісенний спас» імені



Володимира Шинкарука (2019), у 2014 році в «Казці гірських вітрів» зіграла Повітрулю (головну роль), пише вірші, любить малювати і веде відеоблог на «Ютубі» та «OK studio».

Іванна Савюк – альт, випускниця ЛНМА ім. М. Лисенка, факультету хорового диригування, авторка багатьох обробок та пісень, які виконує тріо. Пісня «Не забудь» на слова Богдана Стельмаха та «Богородице Діво» стали творчою візитівкою артистки. Іванна створила власну вокальну студію. Творчі проекти з М. Шуневичем, інструментальним ансамблем «Високий замок», кавер гуртом «SAVANNA-band» засвідчують багатогранність її таланту.

В 2016 році, маючи лише півроку від створення, колектив, разом з академічним інструментальним ансамблем «Високий замок» (керівник Андрій Яцків), виступав на сході країни у Слов'янську, Бахмуті, Сватовому, Костянтинівці, Краматорську, чим засвідчили свою громадянську позицію.

Дівчата завжди у творчому пошуку. Зокрема, у сольних концертах гуртів «Без обмежень» та *Wszystko, Ivan Navi*, Павла Табакова, Юлії Думанської, Аніс, Павла Ільницького артистки виступали на бек-вокалі, брали участь у Різдвяному турі Україною «Merry Christmas», фестивалях в Німеччині, Польщі, Тунісі, а у 2021 році «Ladies' TRIO» взяли участь у шоу «Співають всі» з піснею «Вабити» (слова О. Савраненко, музика Just Chill Beats).

Також «Ladies' TRIO» беруть участь у різноманітних проєктах: у рамках II міжнародного фестивалю української ретро-музики ім. Б. Весоловського до 100-річчя Степана Гумініловича виконали пісню «Вернись» (обробка української народної пісні «І гай знов сміється» С. Гумініловича та «Ladies' TRIO»), стрілецькі та повстанські пісні у патріотичному концерті «Є і нам про що згадати» до Дня захисника України та свята Покрови, «Наш Івасюк», «Ми любимо Україну» та багато інших.

Особливий вектор творчості колективу – пошук оригінального репертуару. До нього увійшли: обробки народних пісень, авторські пісні, світові хіти. Як зазначають самі дівчата, однією



з перших пісень у їхньому репертуарі була пісня «Троянди на пероні» (муз. А. Горчинського, сл. О. Богачука). Не оминули увагою творчість славного земляка Мирослава Скорика (1938–2020), який створив ряд композицій для вокального ансамблю. На одному з виступів дівчата сказали, що були особисто знайомі з композитором, а його пісні «Намалюй мені ніч», «Шуміла ліщина», «Коли любить» та «Мелодія» завжди будуть у репертуарі колективу.

Родзинкою колективу є пісні «Ти з любові собі не жартуй» та «Усміх твій» Богдана Весоловського (1915–1971) – українського співака й акордеоніста, композитора творів легкого естрадного жанру. Також в репертуарі колективу англomовні хіти різних років, а знамениту «Hallelujah» («Алилуя» авторства Леонарда Коена) виконують на український текст Марти Якобчук.

8 березня 2021 року «Ladies' TRIO» дали сольний концерт під назвою «Українські мелодії» (живий супровід забезпечив львівський гурт «Wszystko»). У концерті прозвучали народні пісні «Під обличком», «Ой, верше мій, верше» а cappella, «Цвіте терен», «Не сходило вранці сонечко», «Пісня-вальс», «Черемшина», «Обійми мене», «Скорик попури», «Гуцулка Ксеня», «Не забудь», «Добраніч», «Я піду в далекі гори» та інші. Аранжування пісень колективу здійснюють М. Олійник та гурт «Wszystko».

Отож, «Ladies' TRIO» завдяки своїй професійності, щирості виконання та артистичності стрімко стають популярними, активно концертують і працюють над новим репертуаром. Відзняті відео пісень, які є у вільному доступі в соціальних мережах та YouTube-каналах, дозволяють дівчатам отримати відгуки про їхню творчість, більшість з яких сповнені захопливих епітетів.

Таким чином, сучасний молодіжний гурт «Ladies' TRIO» знайшов свою нішу в естрадно-вокальній палітрі України, сформував оригінальний репертуар з українського й зарубіжного фольклорного й авторського контенту, виробив стилістику і манеру співу, гармонічних та фактурних особливостей, що



сприяє професіоналізації колективу, активне позитивне сприйняття його творчості численними слухачами.

Список використаних джерел:

1. Бобул І. Традиційна українська естрада в сучасному культурному просторі. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали XIV міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 15–17.

2. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.

Людмила Обух,

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»
(м. Івано-Франківськ)*

МЕНЕДЖМЕНТ МУЗИЧНИХ КОНКУРСІВ І ФЕСТИВАЛІВ У ЧАСІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Чинниками визначення напрямів розвитку національної музичної культури, як і платформами формування нових соціокультурних ідей, є мистецькі фестивалі та музичні конкурси.

За тридцятирічну історію українського державотворення на національному та регіональному рівнях було організовано та проведено значну кількість різноматичних та різножанрових концертних заходів, конкурсів та фестивалів музичного мистецтва. Серед позитивних тенденцій історії їхнього менеджменту – вільне входження до світового інформаційного поля, пошук власних шляхів культурного розвитку українськими митцями, вільна гастрольна діяльність тощо. Серед негативних – форму-



вання наповнення бюджету культурних заходів, головним чином, лише з розрахунку на державні дотації, тобто відсутність на державному рівні закону про меценатство.

Загалом, проведення фестивалів, конкурсів чи інших заходів будь-якого формату – це надзвичайно велика організаційна робота із колосальною затратою людських ресурсів, яка охоплює такі засадничі завдання менеджменту:

- формування основних положень заходу на основі визначених культурних цілей та завдань;
- затвердження цілей та формування планів (від загальної стратегії до відповідальності за складання програми) для реалізації культурної та підприємницької політики заходу;
- інформування основних положень співучасникам та потенційним грошодавцям, формування бюджету заходу;
- співпраця з державними органами, ЗМІ, громадськими та мистецькими колами, закладами культури, освіти та іншими установами чи структурами;
- контроль за досягненням цілей як загальних, так і окремих, насамперед з дотримання проєктного бюджету;
- оцінка виконання культурного та комерційного завдань, згідно планування, тощо.

Відповідальним за виконання усіх завдань є оргкомітет заходу, котрий формується як ініціатором, так і засновником фестивалю чи іншого культурного заходу заздалегідь. У реальності розподіл завдань та відповідальності за їх реалізацію буде варіюватися і визначатися відповідними соціокультурними умовами та наявним персоналом. Чим масштабніший захід, тим більший розподіл відповідальності. Адже за законами менеджменту – рівень організації дорівнює рівню популярності, а популярність – це прибуток.

У наш час соціокультурних змін, спричинених, не лише стрімким розвитком цифрових технологій, а й постійним пошуком нових форм і засобів життєдіяльності, більшість з культурних ініціатив поєднували у собі інноваційні практики організації та проведення, включаючи проєкти «Open Air», мода на



які розпочалась в останні роки першої чверті ХХІ-го ст.

Проекти «Open Air» (просто неба) – інноваційні форми проведення музичних фестивалів, котрі не обмежуються закритими стінами і сценою якогось одного приміщення. Обладнання фестивалів залежить від формату, величини, музичного спрямування, а також погодних умов. Такий вид фестивалів швидко завоював аудиторію, а в Україні він набув популярності від 2017-го року, здебільшого, в контексті мультижанровості. Йдеться про надання переваги у виборі зручної локації проведення та розташування одночасно декількох сцен чи сценічних майданчиків. Наприклад, великі міста (індустріальні центри) чи відокремлені регіони перетворюються на інфраструктурні туристичні та дозвіллі місця (так званий, подієвий туризм), а сам фестиваль може з легкістю набувати мультижанрових ознак.

Зокрема, відомим у молодіжних мистецьких колах став мультижанровий *музичний фестиваль «Флюгери Львова»*, започаткований у 2000-х роках. Новий формат проведення у 2019-му році передбачав використання різних локацій з облаштуванням чілаут-зон як вдень, так і вночі, розширення музичних жанрів та залучення більшої кількості виконавців у різних локаціях одночасно. Організаційну кухню таких заходів можна описати на прикладі одного з десятки найкращих мультижанрових фестивалів світу експериментальної та електронної музики – *Міжнародного фестивалю «Brave! Factory»*, котрий вперше відбувся в Україні у 2017-му році на території Київметробуду і у продовж наступних років збирав чисельних прихильників свободи самовираження. Так, на локації упродовж декількох місяців тривала активна підготовка сцен, челенж-зон (відпочинку), танц-поля, групою робочих готувалися усі необхідні інсталяції. Менеджерська команда перевищувала десяток професіоналів, що координували різні напрямки діяльності – від арт-дизайну до волонтерських груп. Цікавим щодо проєктного менеджменту може стати досвід ще одного мультижанрового *Міжнародного фестивалю клезмерської музики та*



єврейської культури «Kyiv Fest Klezmer. Music. Art. Education», започаткований у 2018-му році – чітко визначається місце та дата, цільова аудиторія (шанувальники джазу, електронної, академічної та народної музики; активні користувачі соціальних мереж, учасники головних культурних подій України), промо тур (міста туру, спеціальна програма фестивалю, анонси), не музична програма (міні-фести, майстер-класи, екскурсії, квести, виставки, презентації), рекламна кампанія (інтернет – сайти, тангетингові реклами у соцмережах, портали; радіо – годинні програми, ролики, аристократи; зовнішня – сітілайти, метро, брендмауери; преса, PR – друковані та інтернет-видання, токшоу). Щорічний мультижанровий міжнародний некомерційний Фестиваль високого мистецтва «Bouquet Kyiv Stage Festival» з великим успіхом відбувається у Києві від 2018 року. Пояснює назву символ фестивалю – букет, створений київським художником О. Дубовиком, що символізує композиційне об'єднання гармонії, цілісності, щедрості та дарування. Засновники та організатори – український культурний центр «Дом Мастер Клас», Національний заповідник «Софія Київська» та американська агенція «UArtist Music» (США). Закордонні учасники складають більше третини фестивальної програми, що поєднує музику, візуальне мистецтво, кіно, театр та літературу. Музична палітра представлена академічним, джазовим, електронним та експериментальним жанрами. Унікальним за формою Open-air-проведення став Міжнародний фестиваль актуального мистецтва «Porto Franko» (з італ. – вільний порт, від 2014 року, м. Івано-Франківськ), метою якого було створення та презентація мистецьких перформансів, що вступають в діалог з публікою та архітектурними локаціями. Відкриті концертні майданчики розміщувалися по усьому середмісті, перетворивши його на єдиний навколокультурний простір. До презентації музичних творів залучали навіть гелікоптери та літак «Ан-2» як елементи сценографії [2, с. 278–280].

У зв'язку з карантинними обмеженнями, спричиненими пандемією коронавірусу COVID-19 та повномасштабною війною



України з російським агресором, більшість мистецьких конкурсів та фестивалів змушені були переформатовувати свою діяльність. Прийняті на законодавчому рівні необхідні міри безпеки [1] спричинили до переформатування організаторами, фактично, усіх мистецьких заходів з *офлайн-режиму в онлайн*. Варто зауважити, що, така практика проведення не потребує великих економічних затрат. Зокрема, зникає проблема трансферу та розміщення учасників, їх харчування та проживання, необхідності найму персоналу для забезпечення належної технічної організації заходів тощо. Окрім того, охоплення онлайн великої кількості цільової аудиторії пришвидшує поширення важливих меседжів та ідей, задля яких і проводяться культурно-мистецькі заходи, а також спрощує PR-кампанію. Ще однією перевагою онлайн-форми проведення є спрощена процедура прийняття участі та відносно лояльна цінова політика конкурсного збору. Таким чином, через організаторів заходу виконавці можуть масово популяризувати свої виступи в мережі інтернет та здобувати блискавичну зворотну реакцію у вигляді коментарів чи інших відгуків кожного з глядачів. Спростилася й сама процедура охоплення цільової аудиторії та можливість поширення інформації про дійство у максимально короткий час [2, с. 286–287]. Проте, і така форма організації у період війни не захищена від форс-мажорних обставин та може бути під загрозою зриву часових меж через відсутність електроенергії чи інтернет-мережі.

Отже, проведення музичних конкурсів і фестивалів у часі соціокультурних змін залежить від культурних ініціатив як на загальнодержавному, так і на місцевому рівні. Організація таких заходів дає поштовх розвитку українського музичного мистецтва, його популяризації серед широких верств населення, а особливо серед молоді. Окрім того, музичні конкурси і фестивалі – це потужне соціальне явище, а їх менеджмент забезпечує налагодження міжкультурної комунікації, створення культурно-мистецького та видовищного простору як форми дозвілленої практики, національне спрямування стратегії культурного розвитку.



Список використаних джерел:

1. Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19» №629-IX від 21.07.2021. ВВР. 2020. № 43. Ст. 371.

2. Обух Л. В. Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2021. 460 с.; іл.

Обух Людмила Василівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент, доцентка
кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ),*

Терентяк Денис Михайлович,
*здобувач II курсу спеціальності
025 «Музичне мистецтво»
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)*

ФАНДРЕЙЗИНГ МИТЦІВ ПРИКАРПАТТЯ ДЛЯ ЗСУ

Агресивне вторгнення російської федерації на територію України на початку ХХІ-го століття спричинило не лише повномасштабний військовий, але й соціокультурний опір нації. Український культурний фронт швидко зорієнтувався на усунення експансії з усіх сфер мистецького простору, взявшись витіснити з масових заходів та медійних ефірів російський культурний продукт. Українська музика, як і українське слово, аж через



тридцять років відновлення державної незалежності нарешті відвоювали левову частку радіо та телефірів, створивши попит на україномовний контент. Соціальні мережі зі швидкістю світла стали продукувати соціокультурну діяльність українських митців, котрі на хвилі патріотизму перетворилися на улюблених народних героїв, здатних за декілька годин придбати супутник для потреб оборони країни.

Ідея збирання коштів (фандрейзинг) не є новою для менеджерів сфери культури та мистецтв країн західного світу. Як стверджує Дж. Д. Річ, людство займається філантропією від початку своєї писемної історії. Принаймі, в Америці вона почалася водночас із прибуттям «отців-пілігримів». Основними засадами їхнього суспільства було те, що кожен член громади зобов'язувався добровільно працювати задля загального добра. Наслідком такої традиції стало поєднання волонтерства з філантропією [1, с. 56]. Проте у країні з економічною нестабільністю та пострадянським «стандартом» управління не лише культурною сферою такий засіб менеджменту виявився чи не єдиним способом вирішення соціально важливих справ.

Масштаби фандрейзенгу – від голівудських кінозірок до українських шоуменів – нам належить осмислювати крізь призму відстоювання територіальної цілісності та національної самоідентичності. У такому ракурсі, діяльність кожного з митців – на вагу людського життя.

Не залишилися осторонь цього процесу і митці Прикарпаття, котрі виявили добру волю і спільними зусиллями, завдяки концертним виступам та іншим соціальним діям, підтримали Збройні сили України у війні з агресором.

Наведемо лише окремі приклади їхнього фандрейзингу, який триває і до нині. Зокрема, 12 червня в Івано-Франківську відбувся концерт в рамках марафону «Співай задля перемоги», участь в якому прийняли вихованці продюсерського центру «StarTeam» Тайна та Ріна, Христина Христонько, вокальний бенд «7teens»; 18 липня липня подібний захід на підтримку ЗСУ відбувся в Коломиї, де уже згаданих виконавців долучились гурт



«Zapal», Tember Blanche та переможець проекту «Голос» Сергій Лазановський. Згодом, 1-го жовтня відбувся благодійний ярмарок на території палацу Потоцьких у Івано-Франківську, на якому теж виступили вихованці продюсерського центру «StarTeem» Рома Туз, Ріна, Аніта, Тайна та інші, а також запрошені гості – «100лиця» та Chico&Qatoshi. Вищезазначені заходи не були широко висвітлені у ЗМІ, проте гучного резонансу серед молоді набули у соціальних мережах. Загалом, було зібрано близько 60 тисяч гривень та передано на потреби ЗСУ.

Ще один приклад фандрейзингу подає прикарпатський співак Олег Чигер, який очолив Благодійний Фонд «З покликом у серці». Завдяки активній благодійній праці та свідомій громадянській позиції, йому вдалося відправити на передову 46 автомобілів. Загалом, за 8 місяців війни, волонтери фонду зуміли зібрати кошти для 1 бронетранспортера, 475 одиниць військової амуніції та 320 аптечок, 10 одиниць спецтехніки. БФ не зупиняється на досягнутому і увесь час шукає можливості збору коштів на підтримку ЗСУ, влаштовуючи благодійні аукціони. Так, 11 листопада було оголошено аукціон з продажу абстрактної картини художника Мирослава Яремака, написаної ним у 2010-му р., та проданої у 2022-му р. за 15 тисяч гривень. Окрім того, БФ успішно співпрацює і з іншими громадськими організаціями, зокрема з ГО Центру підготовки чемпіонів «Золотий Дракон». Задля збору коштів для ЗСУ 13 листопада в середмісті Івано-Франківська ними була влаштована благодійна акція «Удар за перемогу».

Концертний тур містами Італії у серпні 2022 р. з метою фандрейзингу разом з Олегом Чигером здійснили також й інші знані співаки Прикарпаття, зокрема, заслужені артисти України Володимир Куртяк та Світлана Весна, бенд «Руслана». Благодійний проект «Український пісенний фронт» охопив 8 міст – Неаполь, Казерта, Солерно, Помпеї, Піччола, Фоджі, Джуліано, Агрополі. Допомогу в організації концертного туру надали українські церковні громади в Італії. Проект висвітлювався італійськими ЗМІ («BelvedereNews») [2]. Друга поїздка відбу-



лась під час прощі до Люрду 21–23 жовтня, де до збору коштів залучились усі присутні прочани. У підсумку, на зібрані кошти співаками було придбано рефреджиратор та позашляховик для потреб ЗСУ.

Отож, мистецтво фандрейзенгу стало нині для України не просто механізмом менеджменту чи піар-технологією, а суспільно корисною та життєво необхідною справою. Збір коштів на потреби Збройних сил України увійде до сторінок історії людства як суспільний феномен і вивчатиметься істориками, політтехнологами, менеджерами та культурологами упродовж наступних поколінь. Відрадно, що вклад митців Прикарпаття у загальну перемогу нації над ворогом стане саме тим струмком, що наповнить океан.

Список використаних джерел:

1. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / пер. з англ. С. Яринич. Львів: Кальварія, 2004. 240 с.

2. Falco A. Serata di solidarietà al Teatro del Buon Pastore a Caserta. BelvedereNews. 20/08/2022. URL: <https://belvederenews.net/serata-di-solidarieta-al-teatro-del-buon-pastore-a-caserta/>



Омельчук Софія Віталіївна,
здобувачка IV курсу спеціальності
025 «Музичне мистецтво»
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
(м. Рівне),
Сметана Оксана Павлівна,
старша викладачка кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету
(м. Рівне)

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЄКТУВАННЯ

Соціально-економічні зміни перехідного етапу розвитку суспільства, інтеграція України у європейський освітній простір, входження її в цивілізоване світове співтовариство не можливі без структурної зміни національної системи вищої школи та пошуку шляхів вирішення проблеми естрадно-вокального мистецтва. Зауважимо, що саме фахівці окресленого профілю є важливою рушійною силою прогресивного розвитку української нації та формування українського суспільства і відродження традицій. Тому у сучасних реаліях підготовка професійних кадрів естрадного напрямку має бути спрямована на забезпечення мобільності та конкурентно спроможності фахівців, випускників університетів. Вважаємо, що має бути підготовка спеціалістів, здатних забезпечити перехід від стандартизованого до інформаційно-технологічного суспільства шляхом оптимізації освітньо-творчого процесу. Саме тому, зазначена проблема набуває актуальності, потребує особливої уваги та подальшого обґрунтування.

Результати огляду наукової літератури дозволяють зробити висновок, що дана тема знаходиться на етапах досліджень і потребує додаткового вивчення. Вектори цієї проблеми були



розглянуті у працях вітчизняних та зарубіжних науковців: В Докучаєва [3], Дж. Дьюї [2], Н. Ковшун [4], М. Коляда [6], Л. Лук'янова [7] та ін. Однак, окреслена проблематика потребує поглибленого розгляду, оскільки залишається недостатньо вивченою.

Ми розглядаємо фактор педагогічного проектування, як складну інтегративну якість професійно-педагогічної структури особистості майбутнього співака естрадного жанру, що поєднує потреби, можливості, здібності, професійний досвід та їх творче застосування в практичній педагогічній діяльності. Саме «проектування» – поняття, що відображає дію, щодо створення моделі побудови переспективних творчих процесів та явищ.

Аналіз психолого-педагогічної літератури спрямовує на те, що у сучасних умовах варто розглядати проектування, як метод формування професійно-особистісної культури майбутнього співака естрадного жанру [6; 7].

Вперше, поняття «проект» (від лат. *projectus* – вперед) з'явилося у XVII–XVIII століттях. Існують різні трактування поняття «проектування», що характеризуються інваріантною основою. Зокрема, Дж. Дьюї визначає його як «процес, який започатковує зміни у штучному середовищі» [2].

Зауважимо, що у психолого-педагогічній літературі використовуються також поняття «проектна діяльність», «метод проектів». Дж. Дьюї, який є основоположником «методу проектів», вбачав в основі методу подолання протиріччя між особистістю та суспільством [2]. Ці ідеї розвинув У. Кілпатрик у методі проектів в організації навчання в процесі активної пошукової діяльності, спрямованої на розв'язання конкретної практичної проблеми. При цьому цінність проекту визначається його освітнім, оптимізуючим та компетентнісним потенціалом, можливістю залучити співаків до найрізноманітніших видів діяльності, які зможуть забезпечити не лише розширення їхнього кругозору, життєвого досвіду, але й оволодіння різними способами творчої, дослідницької діяльності.



Узагальнюючи висновки дослідників та науковців, вектор вокальної підготовки майбутніх естрадних співаків за своєю суттю має бути спрямований на істотні перетворення в галузі музичної освіти. Ми вважаємо, що проектна діяльність естрадного співака повинна також стати засобом особистісного зростання, оскільки проектування професійної кар'єри – невіддільна риса характеристики професіонала. Таким чином, опановуючи проектну діяльність на професійному та особистісному рівні, майбутній співак естрадного жанру сам стає її суб'єктом [5, с. 13–16]. Ми переконані, проектування потребує розуміння, співтворчості, співпереживання авторів і слухачів, що дозволяє проекту виступати посередником між виконавцем і слухачами, формувати мету і цінності передбачуваної діяльності.

До прикладу, на кафедрі естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету старший викладач Сметана О. П. та студентка Омельчук С. В. використовують на заняттях дисципліни «Естрадний вокал» різноманітні форми послідовних творчих проєктів, які об'єднують нерегламентовану творчу, поліфункціональну діяльність. Ретроспектива проєктної творчості класу відтворює аналітичну, прогностичну, конструктивну, організаційну й рефлексивну функцію. Зокрема, зняття кліпів і тиражування їх на платформах Instagram, YouTube («Грушечка» Vivienne Mort, «На фоні Париж» Alyosha). При вивченні і оформленні музично-кліпових творів у класі, нами використовуються різноманітні кавер-імпровазації, мелізування, музично-комп'ютерне аранжування, створення різних звукових ефектів, використання звучання сучасних цифрових інструментів.

Крім такого способу відтворення вивчених творів, також використовується можливість адаптувати музичний матеріал, вивчений у класі вокалу, в конкурсному форматі. Нам вдалося сформувати концертно-конкурсні версії музичних синглів різних жанрів та стилів й продемонструвати їх на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах: III Всеукраїнський конкурс вокального мистецтва «Бурштинові солоспіви» м. Рівне (III міс-



це), відкритий онлайн-фестиваль конкурс «Нове виконавство» м. Рівне, Міжнародний дистанційний фестиваль дитячої творчості «Скадовськ збирає друзів» (I місце), 5-й Всеукраїнський дистанційний фестиваль-конкурс Літній ЗлатаФест «Золоті таланти України» (I місце), Міжнародний багатожанровий фестиваль-конкурс «Viva Stars of Arts» м. Запоріжжя (I місце), Всеукраїнський дистанційний фестиваль «Зірка естради» м. Рівне (Гран-прі), VI-й Всеукраїнський багатожанровий конкурс мистецтв «Музичний олімп» м. Вінниця (II місце), Міжнародний благодійний двотуровий дистанційний конкурс «Stars of Spring 2022» Україна-Угорщина (I місце).

Таким чином, досягається оптимізація навчального процесу, шляхом персоніфікованої активізації роботи студента, як безпосередньо на заняттях, так і в позаурочний час. Різноманітність завдань, створених за допомогою електронних програм, забезпечує особистісно-зорієнтований підхід до студента, що стає гарантом, як його всебічного розвитку в цілому, так і більш досконалого музичного досвіду.

Отже, підсумовуючи, підкреслимо, що педагогічне проектування вокальної підготовки майбутніх естрадних співаків забезпечує розуміння ними сучасних вимог музичного мистецтва естради, сприяє самоактуалізації особистісного та професійного досвіду, формує естетично-ціннісні орієнтації у творчому комп'ютерному просторі, забезпечує взаєморозуміння, узгодженість сценічного іміджу, формування соціально значущих та професійних рис майбутнього виконавця. Реалізація нових проєктів у контексті вокальної підготовки співака естрадного жанру відкриває перспективи досягнення вокально-естрадної освіти, здатної змінити якість життя.

Список використаних джерел:

1. Вербець В. Соціально-педагогічний моніторинг у вузі: Методологія. Методика. Організація. Рівне: РДГУ, 2002. 309 с.
2. Dewey J. Democracy and Education. N. V.: Uni. Press, 1922.
3. Доучаєва В. В. Теоретико-методологічні засади проектування інноваційних педагогічних систем: автореф. дис. ...



д-ра пед. наук: спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка. Луганськ, 2007. 44 с.

4. Ковшун Н. Е. Аналіз та планування проєктів: навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2008. 344 с.

5. Кравченко Г. Ю. Проєктний підхід у системі підвищення кваліфікації керівників навчальних закладів. Модернізація післядипломної педагогічної освіти. *Імідж сучасного педагога*. Полтава: ТОВ «АСМП», 2012. № 10 (129) С. 13–16.

6. Коляда М. Г. Загальні принципи педагогічного проєктування і діяльнісний підхід до його реалізації. *Проблеми сучасної педагогічної освіти: зб. статей*. Сер.: Педагогіка і психологія. Вип. 12. Ч. 1. Ялта : РВВ КГУ, 2006. С. 95–101

7. Лук'янова Л. Технологія організації проєктної діяльності. *Імідж сучасного педагога*. 2009. № 10. С. 16–21.

8. Постоловський Р. М., Воробйов А. М., Тищук В. І. Кредитні технології кредитно-модульної системи організації навчального процесу в ЄСПК: методичний посібник. Рівне: РДГУ, 2004. 55 с.



*Останович Катерина Валеріївна,
аспірантка II року навчання
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету ім. І. Франка
(м. Львів)*

ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИКОЛИ МОЗГОВОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ЕСТРАДНО-ПІСЕННОМУ ПРОСТОРІ КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

Микола Мозговий – визначна постать в українському естрадно-пісенному мистецтві другої половини ХХ ст. За своє плідне творче життя він встиг не просто написати ряд творів різних жанрів, але й створити взірці української естрадної пісні, які знають не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Особливість творчості митця, полягає в тому, що він є автором композицій, на яких виросло не одне покоління українців і які не втрачають своєї популярності й тепер. Широта музичного і духовного світогляду композитора проглядається крізь призму тематизму: любов до Батьківщини, трепетне і щире захоплення природою, глибокі душевні переживання та почуття. Внутрішня краса духовного світу М. Мозгового ґрунтується на фольклорних, міфічних та інших глибинних джерелах.

Варто підкреслити, що митець був не просто музикантом, композитором-піснярем, але й глибоко цікавився науковою роботою, здобув науковий ступінь та працював на педагогічній ниві. Він реалізував свій професійний потенціал не лише як автор, але і як вокальний виконавець, громадський діяч, організатор масштабних фестивалів та конкурсів. М. Мозговий став керівником фонду імені Володимира Івасюка та започаткував фестиваль імені автора «Червоної рути».

Початок активної діяльності митця у сфері пісенного мистецтва припав на перший етап творення української естради – початок 70-х років минулого століття. Творчий шлях М. Мозгового втілює три основні творчі форми українського естрадного мистецтва, які сформувались у другій половині ХХ століття по-



чинаючи з кінця 1960-х, а саме – творчість вокально-інструментальних ансамблів, сольо-вокальне виконавство та авторська пісня [2].

У своїй пісенній творчості М. Мозговий спирався на мелодику української народної пісні. На початку творчого шляху композитор створив безліч обробок народних пісень для свого першого колективу ВІА «Беркут». Завдяки роботі з народною піснею та вивченні її інтонацій збагатилась музична мова його композиції. Митець зумів поєднати інтонаційні елементи народної пісні із розповсюдженими тоді жанрами шлягеру, естрадної пісні та трохи пізніше – рок-балади.

Одна із особливих рис його композиторського стилю – вміння за допомогою виразових засобів музики (ритму, темпу, гармонічних зворотів) підкреслити змістову наповненість поетичного тексту та створити художньо ціннісний симбіоз цих двох складових. М. Мозговий писав музику як до власних віршів, так і до поетичних творів неперевершених поетів-піснярів сучасності, серед яких: Юрій Рибчинський, Вадим Крищенко, Михайло Ткач, Віктор Герасимов та багато інших. У співпраці з ними з'явилися численні пісенні шедеври, серед яких: «Минає день, минає ніч», «Серце скрипки», «На щастя, на долю» тощо [1].

Жанрова палітра пісенної творчості артиста є надзвичайно багатю. Композитор осягнув майже усі існуючі жанрові моделі як радянської естради (нефольклорні жанри, шлягер, тощо), так і сучасної української (популярна пісня, рок-балада, патріотична пісня).

Пісенна творчість М. Мозгового не втратила своєї актуальності і сьогодні, про що свідчать виконання його композицій артистами, які належать до різних поколінь, в рамках концертів, творчих вечорів, всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів, масштабних талант-шоу, як от «Х-фактор», «Голос країни» та ін. Найчастіше зі сцени звучать його пісенні твори, такі як: «Материнська любов», «Минає день», «Мій рідний край», «Зачаруй нас, любов», «Знов у гори я іду», «Любов



останньою ніколи не буває».

М. Мозговий не тільки зробив значний вклад у розвиток українського пісенно-естрадного мистецтва, але й був митцем із чіткою громадянською позицією, яка відображається у його композиціях, написаних у жанрі патріотичної пісні. За словами поета Ю. Рибчинського, «... В питаннях патріотизму, любові до України Микола Мозговий був дуже принциповим, справжнім патріотом» [3].

Отже, високий рівень професіоналізму і активна діяльність митця у різних сферах зумовили його значний вплив на процеси формування та видозміни української естрадно-пісенної творчості. Композиторська та виконавська діяльності М. Мозгового збагатили жанрово-стильову і тематичну сферу пісенно-естрадної культури України кінця ХХ – поч. ХХІ ст. та стали однією із важливих ланок у розвитку та формуванні вітчизняного пісенного мистецтва цього періоду.

Список використаних джерел:

1. Козменко М. Алея Зірок: Петро Міхневич та Микола Мозговий. URL : <https://acc.cv.ua/news/chernivtsi/aleya-zirok-petro-mihnevich-ta-mikola-mozgoviy-36138> (дата звернення: 28.01.2022).
2. Стрига А. В. Основні форми музичної творчості Миколи Мозгового. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 276–280.
3. Ховрах М. Відтепер артистів біля Національного палацу мистецтв «Україна» зустрічатиме Микола Мозговий. URL : <https://ukrreporter.com.ua/culture/vidteper-artystiv-bilya-natsionalnogo-palatsu-mystetstv-ukrayina-zustrichatyme-mykola-mozgovyj.html> (дата звернення: 28.01.2022).



*Охітва Христина Миколаївна,
заслужена артистка України,
солістка Заслуженого академічного ансамблю
пісні і танцю Збройних сил України,
аспірантка Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
(м. Київ)*

АРХЕТИПИ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ЯРОСЛАВА БАРНИЧА

Ярослав Барнич (1896–1967) є творцем низки творів, означених національною символікою та ментальними рисами. Це симфонічна сюїта і мелодрама «Батурич» за твором Б. Лепкого, музика до вистави «Запорозький скарб» К. Ванченка-Писанецького, хори на слова Т. Шевченка – «Світе тихий», Т. Курпіта – «Львів», також хори «В Стрийському парку», «Богородице Діво», обробки народних пісень, у т. ч. «Ой, маю я чорні брови», та ін. [5].

Особливим став внесок мистця у розвиток розважальної музики – у 1930-х роках Я. Барнич, учасник джаз-капели Яблонського, створив оперети «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Гуцулка Ксеня», «Пригода в Черчі», шлягерів «О соловію», «О гарна крале», «Запізно», «Молоді емерити», «Лист» та низки інших мегапопулярних пісень, жанровою основою яких є танго та інші «знакові» жанри міжвоєнної доби.

У період Другої світової війни час сектор оперети Львівської опери, яким опікувалися Я. Барнич, активно ставив український репертуар, зокрема, авторські оперети «Гуцулка Ксеня» та «Шаріка» ([3; 6]. У цілому, воєнні часи для розвитку «легкого» жанру, за висновком В. Конончука, характеризуються певною стабілізацією форм побутування розважальної музики, представленої, найчастіше, музичними ревіями, театрами малих форм, естрадними оркестрами [4, с. 9] та ін. Проте, патріотичні настрої українських мистців в окупованому Львові не були непоміченими гітлерівцями. Особливою трагедією позна-



чилася постановка романтичної оперети «Шаріка», побудованої на історії січового стрільця, поручника кінноти УСС Степана Балинського у Першу світову війну, його коханні до мадярської дівчини, доньки Ференца Деркача – Шаріки та осмисленні проблем втрати і пошуків національної ідентичності. В опереті прозвучало чимало стрілецьких пісень, і, за словами Р. Гавалюк, гестапівцями було заарештовано 29 людей та 28 із них, окрім Я. Барнича, якому пощастило вижити, було страчено [2].

Аналізуючи діяльність мистця цілісно, можемо відзначити тяжіння до розвитку «легких» жанрів як у композиторському, так і диригентському амплуа, що здійснювалося на високому професійному рівні та поєднувалося із пропагандою кращих взірців західноєвропейського та українського музично-театрального репертуару. У «знакових» естрадних творів Я. Барнича яскраво показано питомі архетипи української національної ментальності, які формували у складні роки бездержавності національно-патріотичну ідентичність, що розглянемо детальніше.

У пісні-танго «*О соловію*» на слова Романа Савицького яскраво проявляються архетипи Природи – Рідної землі, Серця, Слова. Ключовим моментом поетичного тексту є звернення до солов'я, який співає про кохання на фоні чудової природи (архетип Рідної землі), виграє «чудові трелі», коли «...сіло сонечко за гаєм», і сумує, чому не вміє так само складно співати, щоб своєї коханої таким співом «серденько привітать» (архетип Серця). Натомість автор звертається до величі Слова – і «...вечорами / Своїми спраглими вустами» розповість любимій про кохання. Написана у тональності із сумно-елегійним семантичним навантаженням *g-moll*, пісня-танго «*О соловію*» втілює тонкі грані поетичного образу. Тематичний розвиток у першому періоді, в якому звучить заспів, здійснюється на основі ритмічної формули, яка тричі повторюється у розвитку, чергуючи висхідний і низхідний рух, після чого з'являється фраза-завершення. Мелодична лінія, «розкручуючись» на секундових ходах восьми тривалостями, зупиняється на акцентованому витриманому



звучі, при цьому у першій і третій фразях заспіву вона «злітає» до цього звуку, почергово підносячись на малу сексту і малу септиму, у приспіві, де з'являються терцієві втори, – відповідно, на чисту октаву та малу септиму. Усі описані засоби музичної виразовості створюють особливий шарм пісні-танго «О соловію», що увійшла у скарбницю української популярної музики.

Інше популярне танго – «*Гуцулка Ксеня*» на власні слова – перегукується із піснею «О соловію» як у втіленні національно-ментальних архетипів у поетичному тексті, так і в деяких ознаках тексту музичного. За піснею «*Гуцулка Ксеня*» композитор у 1938 році написав однойменну оперету на власне лібрето, в якій у хитросплетіннях мелодраматичного сюжету проступає патріотичний стрижень – онук емігрантів із родиною у 1930-х роках приїжджають із США на Батьківщину, у карпатську Ворохту, щоб, за вимогою діда (який заповідав мільйон доларів), знайти та взяти у дружини свідому українку. У поетичному тексті чітко проявляються архетипи національної ідентичності, марковані наступними ознаками. По-перше, історія кохання розвивається на полонині, де поруч «В Черемоші грали хвилі», – описана гуцульська картина ілюструє архетип Природи – Рідної землі. По-друге, ситуація кохання передається крізь призму однієї із ключових ознак національної ментальності – музичальності, що пов'язана із архетипом Серця – кордоцентричним світосприйняттям, та архетипом Слова, який передається крізь призму кордоцентризму: «слова палкі любові» гуцул «промовляв» через звучання етнічно-показового музичного інструменту – «Я тобі не трембіті / Лиш одній в цілім світі / Розкажу про любов», омузикалюються явища природи – «...вітер на соснині / Сумно пісню вигравав», і кульмінаційні слова приспіву і всієї пісні пов'язані із серцем – «Душа страждає, / Звук трембіти лунає, / А що серце кохає, / Бо гаряче, мов жар». Колорит музики пісні «*Гуцулка Ксеня*» зумовлений поєднанням пісенності із жанровою канвою танго. Цікаво, що вона «вкладена» у тональність f-moll, що має «затінене» забарвлення і семантику печалі, і такий синтез надає пісні особливої оригінальності. У заспіві



танцювальна канва зіткана із секвенційного розвитку синкопованої ритмічної формули, на якій розвивається розспівна мелодика, в якій акцентується проникливе чергування підвищеного і натурального IV ступенів, при цьому триразове повторення низхідної секвенції завершується раптовим, а тому «інтригуючим», гамоподібним злетом від V до III ступеня та до тоніки. У приспіві, що контрастує раптовою появою крупних тривалостей – половинних на висхідному октавному стрибку на словах «Гуцулко Ксеню...», які привертають до себе особливу увагу, з'являється нова ритмічна формула – п'ятизвучна послідовність чвертками, що утворюється із двох тріолей без першого звуку, розвиток якої завершується каденцією з повтореним зворотом, що знову свідчить про танцювальну природу цієї пісні.

Проаналізовані твори Я. Барнича, як і пісні «О гарна крале», «Запізно», «Чи тямийш?» та інші пісні-танго, склали «золоті сторінки» української музики та стали класикою у «легкому» жанрі, а їхній автор був удостоєний в еміграції відзнаки «Золота батута», звання «Почесний громадянин м. Вінніпега» за концертну програму, присвячену відкриттю пам'ятника Т. Шевченку у 1961 році, відзначень провідних духовних і громадських лідерів – таких як Папа Римський, кардинал Йосип Сліпий. Натомість у колишньому СРСР, в умовах радянсько-більшовицької окупації України, ім'я мистця було на довгі роки викреслене з історії, а його пісні, якщо і виконувалися «у народі», то без імені автора або під іншим ім'ям. Відповідь питання, чому Я. Барнич став «творцем украденої музики», чому саме творчість мистця так прискіпливо замовчувалася, знаходимо в одному з інтерв'ю автора монографії про творчість маестро Л. Філоненка. Науковець наводить наступні припущення: по-перше, жанр оперети взагалі був вилученим з історії української культури, а саме Я. Барнич був основоположником національної модерної оперети; по-друге, мистець творив у жанрі пісні-танго. Л. Філоненко стверджує, що демократизм цих жанрів, здатність мелодій «охоплювати маси», у поєднанні із тим виразно національним характером, стилем, якого їм надав Я. Барнич, стало



«наче оживлення стихії українського духу», а відтак, «пусти-ти ці твори – означало дати вільний нурт національній стихії, означало розширити параметри української музики і культури взагалі. А імперський режим цього зовсім не хотів» [1]. Окрім того, високий рівень освіти, навчання у В. Барвінського, розви-ток традицій М. Гайворонського, Я. Ярославенка сприяло тому, що «його твори «детонували» чимось потужним, високим у на-шій музичній культурі... Я. Барнич був ніби живим «уламком» того великого піднесення, яке пережила українська культура в міжвоєнні роки. Не випадково його називали «українським Легарем». Це був композитор європейської школи і стилю. І це лякало «советчиків», які завжди прагли заплхати українську му-зику і культуру в рамки етнографізму і провінційності» [1]. У цьому вбачаємо унікальність особистості Я. Барнича та нетлін-ність створеної мистцем музики.

Список використаних джерел:

1. Баган О. Творець украденої музики [інтерв'ю з Л. Фі-лоненком]. *Поступ*. 22 серпня 2000. URL: https://postup.info/000822/140_9_2.html (12.11.2022).
2. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували укра-їнську естрадну музику. *032.ua*. 21 листопада 2019 / ред. Є. Пласконь. URL : <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video> (15.11.2022).
3. Драган О. В. Постать Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Драган Олександр Васильович. – Л., 2010. – 230 с.
4. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : авто-реф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
5. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
6. Паламарчук О. Р. ...А музи не мовчали. (Львів: 1941 – 1944 роки). Львів : Зерна, 1996. 96 с.



*Пан Лун,
аспірант*

*Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
(м. Івано-Франківськ)*

ДО ДЖЕРЕЛ ВИНИКНЕННЯ РОК-МУЗИКИ: РОЗДУМИ НАД БІОГРАФІЄЮ СЕМА ФІЛЛІПСА

Двадцяте століття принесло багато революційних змін у суспільне життя людства. Однією з них є винайдення рок-н-ролу. Цей напрям добре відомий всім прихильникам естрадної музики, однак ім'я її винахідника – Сема Філіпса (1923–2002) – залишається маловідомим. Місією глибокого і всебічного дослідження його постаті та діяльності взяв на себе американський біограф Пітер Геральднік. Більш ніж 25 років він спілкувався особисто з героєм дослідження, записував чисельні інтерв'ю, вивчав періодику та джерела. В результаті – у 2015 році світ побачило англomовне, а у 2019-му – україномовне видання «Сем Філіпс: винахідник рок-н-року» [1].

Хто такий Сем Філіпс? Що він особисто зробив, щоб присвячувати йому дослідження?

В анотації до книги автор дає таку характеристику Сему Філіпсу – «геній-візіонер, продюсер, який із середини ХХ століття власноруч проклав революційний шлях лейблу *Sun Records*. Музика, що її він творив у крихітній мемфіській студії зі своїми підопічними – Елвісом Преслі, Айком Тернером, Гайлін Вулфом, Джеррі Лі Люїсом, Джонні Кешем та багатьма іншими – перевернула світ. Філіпс популяризував винятковий сплав голосів чорних та білих виконавців, які черпали життєву силу американської протонародної музичної традиції і в той же час утверджували, раз і назавжди, нове музичне майбутнє» [1, с. 4].

Виховання в лоні методистської протестантської церкви, шкільне музикування, захоплення його лідерських якостей нагородженням книжкою «Закликаю тебе!», основним принци-



пом якої було наважитися бути інакшим, великим, наважитися прийняти виклики, що кидає вам життя, не ухилитися від них [1, с. 38], зумовили весь подальший шлях Сема.

Першим кроком на шляху до відкриття рок-н-ролу було заснування власної звукозаписувальної студії «Sun Records» у січні 1950 року з метою запису негритянських виконавців, яким нікуди було подітися у тодішньому американському суспільстві. Свою місію Сем Філіпс вбачав у відкритті простору свободи в самому виконавцеві, «...щоб визначити унікальні якості цієї особистості й потім знайти ключ, який їх відчинив би» [1, с. 12]. Сем відкрив студію, оскільки «...шукав чогось вищого, того, що, я знав, існувало в людській душі. А зокрема в той час – *дух чорної людини та її [душу]*» [1, с. 91].

Великі лейблери на кшталт «Columbia» та «RCA» в той час ігнорували расову музику, тож маленькі студії взяли на себе місію запису і пропагування її. Тогочасна американська преса писала, що молодь вимагала музики з бітом, прискороеного ритм-блюзу і Сем, бачивши цю тенденцію, багато працює над різноманітними записами, шукаючи неповторного звучання. Винайдена ним «...власна версія “штучного” ехо, яке стало розповсюдженою записувальною технікою після експериментів студійного інженера Білла Патмена та гітариста й новатора звукозапису Леса Пола за шість чи сім років до того. Сем зробив у нього свій особливий внесок і назвав це “слепбеком”» [1, с. 227]. Це відбулося в час загальної модернізації обладнання, з яким Сем весь час експериментував і оновлював свою студію.

Расовий клімат тогочасного суспільства не давав Сему Філіпсу реалізувати свої задуми і він шукав білу людину, яка б пододала цей розрив: «Якби мені вдалося знайти білу людину з негритянським звучанням і негритянською атмосферою, я міг би заробити мільярд доларів» [1, с. 231–232].

Таким співаком для Сема Філіпса став Елвіс Преслі, який прийшов до студії 26 червня 1953 року. «Йому було дев'ятнадцять, він був гарним хлопчиною з акне на шиї, довгими бакенбардами й довшим жирним волоссям, зібраним у качиний хвіст



<...> Але найбільше Семові впала в око його щира скромність у поєднанні з глибокою рішучістю» [1, с. 233]. Під час прослуховування «... Сем відчув широту його знань, пристрась до музики, яку зустрічаєш не щодня» і те, «...що тільки від такої людини – чистої, незіпсованої, найбільш недосвідченої та не навченої з тих, чия нога ступала в цю студію, він зможе отримати бажані результати» [1, с. 233, 234–235].

Багатогодинний запис першої пісні Елвіса Преслі «Все в порядку, мамо» змінив не тільки його долю, але й естрадної музики загалом. Перший реліз Преслі із двома піснями («Все в порядку, мамо» та « Блакитний місяць Кентуккі») ввірвався на ринок так стрімко, що продавався миттєво. Успіх був зумовленим тим, що співак «...змішував звучання та багатство релігійної музики з блюзом і кантрі так, як ніхто не робив раніше», а Сем «... вклав кожне пенні, кожну краплину енергії в запис, ігноруючи скептиків, заплющуючи очі на фінансові ризики, намагаючись подолати сумніви критиків і заглушити власні» [1, с. 243].

Як продюсер, Сем Філліпс просував записи Елвіса на місцевих і національних радіостанціях, в музичних магазинах різних штатів Америки, виступи співака у престижних радіо-опрограмах, незважаючи на фінансові труднощі. Всі ці зусилля привели до того, що вже у 1956 році Елвіс Преслі вийшов на перший план.

Копітка праця із співаками Айком Тернером, Гайлін Вулфом, Джеррі Лі Люїсом та Джонні Кешем врешті-решт привела до утвердження рок-н-ролу як нового напрямку в естрадній музиці і забезпечили статус його винахідника за Семом Філліпсом. «Тріумф афроамериканської музики як звичного елементу американської популярної культури» [1, с. 329], який прогнозував Сем, відбувся за його участю. Заперечуючи термін «рокабіллі», С. Філліпс настоював на терміні «рон-н-рол», оскільки щиро вірив, що саме він «...змінив світ. Він був його сміливістю, емоційною свободою, його духовною сутністю» [1, с. 363].

Характеризуючи своїх виконавців, Сем Філліпс вважав, що



найхаризматичнішим з них був Елвіс Преслі, найпереконливішим – Джонні Кеш, найобдарованішим і найуніверсальнішим – Джеррі Лі Люїс, найсерйознішим – Гайлін Вулф [1, с. 365–366]. Кожен із них своєю творчістю приніс особливий аспект у розвиток рок-н-ролу.

Після несподіваної смерті Елвіса Преслі, яка позначила глибоку зміну в Семовому житті, він говорив, що Елвіс «...був, поза сумнівами, найвеличнішою людиною, що ходила по землі з часів Ісуса. Я кажу не про особистість, а про вплив <...> В Елвіса була майже Христова здатність взаємодіяти й хвилювати» [1, с. 560], оскільки той уособлював американський дух, американську мрію. У 1997 році журнал «Life» заніс відкриття Елвіса Преслі і народження рок-н-ролу під номером 99 до спеціального випуску, присвяченого «100 неймовірним відкриттям, катаклізмам і дивовижним миттєвостям останніх 1 000 років» [1, с. 649].

Праця Сема Філліпса здобула національне визнання – 15 травня 1986 року він був вшанований у новоствореній Залі слави рок-н-ролу, потім отримав премію «Греммі», став почесним професором Університету Міссісіпі та здобув інші нагороди.

5 січня 2023 року виповнюється сто років від дня народження Сема Філліпса, який вірив у вирощування артистів, ніколи не був конформістом, відстоював право на свободу, то ж наша розвідка є пошануванням його пам'яті і вдячністю за внесок у розвиток світової естрадної музичної культури.

Список використаних джерел:

1. Геральднік П. Сем Філліпс: винахідник рок-н-року / пер. з англ. Н. Гриценко, Б. Чернати. Київ: Вид. група КМ-БУКС, 2019. 776 с.



Подунай Яна Артурівна
аспірантка кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
(м. Київ)

ФЕСТИВАЛІ РОК-МУЗИКИ 1990-Х РОКІВ В УКРАЇНІ ЯК КАТАЛІЗАТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО РОКУ

Українська рок-музика протягом тридцяти років незалежності пройшла тривалий шлях від «інтернаціонального» радянського, а насправді російськоорієнтованого року, до яскраво виражених національних зразків. Важливу роль у становленні українського року зіграли фестивалі, які підтримували цей музичний напрям, створюючи сприятливі умови його розвитку, адже фестивальний рух є потужним інструментом презентації та промоції здобутків музикантів.

На сьогоднішній день значення фестивалів у розвитку українського року не висвітлено. Більшість праць представників української рокології (І. Вавшко, А. Комлікова, Н. Ліва, В. Овсянніков, І. Палкіна, Д. Терентьев та ін.) присвячені характеристиці мистецьких здобутків світового та українського року, аналізу його специфічних рис. Винятком є монографія О. Євтушенка «Легенди химерного краю: Українська рок-антологія» (2004), де окремий розділ подає інформацію про перші фестивалі 1990-х років, в яких брали участь українські рокери. Втім, ця книга, написана відомими журналістом, є публіцистичною, а не науковою (наприклад, в ній подекуди відсутня інформація щодо місця і часу проведення фестивалів, які аналізуються), і вона не претендує на осмислення фестивального руху в процесі оновлення українського року. О. Євтушенко обирає для огляду фестивалі «Червона рута» (перший відбувся у Чернівцях у 1989 р., далі – що два роки в інших містах України), «Вернісаж – нова українська хвиля» (Львів, 1992 р.), «Альтернатива»



(Львів, 1994 р.), «Рок-Екзистенція» (1996–2000 рр.), «Перлини Сезону» та «Майбутнє України» [1, с. 190–206]. Втім, з усіх названих О. Євтушенком музичних імпрез лише «Рок-Екзистенція» була спеціалізованим рок-фестивалем, в інших рок представлений як один з напрямів неакадемічної музики. Проте авторська характеристика рок-виконавців, що виступали на цих фестивалях, попри публіцистичність викладу, стала важливим свідченням значимості цих мистецьких акцій для розвитку української рок-музики. У наступній книзі О. Євтушенка «Україна In Rock» [2], що вийшла у 2011 р., окремого розділу, присвяченого рок-фестивалю, немає. На жаль, ґрунтовної праці, що присвячена рок-фестивальному руху, подібної до дисертаційного дослідження З. Рось (2016), яка систематизувала та проаналізувала інформацію про українські джазові фестивалі періоду незалежності до 2012 р. [3], наразі немає. Ця праця, на нашу думку, може стати дороговказом для вивчення українського рок-фестивального руху.

Написання системного дослідження з історії українських рок-фестивалів ще попереду, наразі спробуємо коротко охарактеризувати низку імпрез 1990-х рр., сконцентрувавшись на мистецьких акціях, де предметом репрезентації була лише рок-музика. Перший на теренах України рок-фестиваль, що мав назву «Рок-Серпень», було проведено у серпні 1986 р. у м. Нова Каховка Херсонської області. Нагадаємо, що в той час це було незвично і сміливо, оскільки в СРСР зовсім недавно, а саме у 1983–1985 рр., пройшла потужна антирокова кампанія. У 1990 р. назву фестивалю було змінено на «Рок-н-рол Таврійський». Оскільки в 1991 р. його було проведено 30–31 серпня, часто цей мистецький форум називають першим рок-фестивалем незалежної України. Через протидію місцевої влади фестиваль у 1995 р. припинив свою діяльність. Пізніше фестивалні заходи було проведено двічі у Херсоні (2005–2006 рр.) та Новій Каховці (2011–2012 рр.), але набути колишнього значення мистецький форум вже не зміг. Фестиваль «Рок-н-рол Таврійський», на нашу думку, в історії українського року відіграє



роль своєрідного містка між радянським та українським роком, оскільки переважна кількість гуртів з України, що виступали на фестивалі протягом його існування, були російськомовними, що пояснюється і часом, і місцем проведення. Тому його значення є важливим для розвитку рок-музики в Україні як напряду, що має яскраво виражену соціальну спрямованість, але дещо меншим, якщо говорити про розвиток національноорієнтованого українського рока.

Першим національноорієнтованим спеціалізованим рок-фестивалем в Україні став «Нівроку». Хоча офіційно фестиваль було започатковано у Тернополі у червні 1992 р., вже після проголошення Україною незалежності, свого роду його генеральною репетицією став виступ учасників Тернопільського рок-клубу на сцені Палацу культури «Ватра», який відбувся 7 травня 1991 р. Цю дату його члени нині вважають днем народження фестивалю. Мистецький форум проводився щорічно (з перервами) до 2008 р. Завдяки принциповій некомерційності, відсутності конкурсної основи, орієнтації на актуальні стилі музики та підтримку україномовних виконавців фестиваль «Нівроку» сприяв розвитку рок-музики, що формувала, передусім для молоді, україноцентричний культурний простір.

Рок-фестиваль «Тарас Бульба» уперше було проведено на вихідні дні після 12 липня 1991 р. у м. Дубно Рівненської області. Отже, він лише на два місяці молодший фестивалю «Нівроку», якщо вважати датою народження останнього концерт колективів Тернопільського рок-клубу, що відбувся 7 травня 1991 р. Фестиваль «Тарас Бульба» спочатку мав міжнародний статус, але пізніше переорієнтувався на україномовний рок. Цей мистецький форум, що існує й донині, мав перерви в своїй історії: фестиваль проводився у 1991–1994, 2002–2013, 2017–2021 рр. У 2022 р. фестиваліні події у зв'язку з війною було скасовано, і ми не маємо сумнівів, що після перемоги він продовжить свою роботу. Як і фестиваль «Нівроку», «Тарас Бульба» підтримував розвиток україномовного року, який у 1990-ті рр. активно та плідно розвивався.



Київський фестиваль «Рок-екзистенція», який було започатковано у 1995 р., проіснував до 2005 р. Він мав некомерційний характер і підтримував рок-колективи, які на високому професійному рівні грали оригінальну, цікаву та національно-орієнтовану музику. Не можна не сказати про соціальну та політичну значущість цього проекту: у 2004 р. учасники фестивалю виступали на сцені Майдану незалежності, у такий спосіб виявивши свою підтримку учасникам Помаранчевої революції.

Серед рок-фестивалів більш «вузької» спрямованості назвемо вінницький «Terroraiser Fest», який проводиться серед гуртів, які виконують важкий рок. Фестиваль започатковано у 1994 р., у 1997–2000 рр. він припинив свою діяльність, з 2001 р. мистецький форум відновив свою роботу, яка тривала до 2014 р. Оскільки важкий рок в Україні не користується широкою популярністю, фестиваль «Terroraiser Fest», на нашу думку, для розвитку національного року має другорядне значення.

Згадаємо ще один рок-фестиваль – «PROSTO ROCK», який проводився у 1997, 1999–2002 рр. у Києві та 2012 р. в Одесі. Попри цікаві концертні програми та участь в них у 2012 р. всесвітньовідомих гуртів «Linkin Park» та «Garbage» як хедлайнерів, в історичній перспективі він був приречений на провал, оскільки за основу організатори взяли російську модель (фестиваль «Максидром» від радіостанції «Максимум») та запрошували для участі популярні російські рок-гурти. Причиною перерви роботи фестивалю спочатку став російський дефолт 1998 р., а продовження співпраці українських та російських рокерів стало неможливим після 2014 р. Однак це лише зовнішні причини, бо сама модель «єдиного (пост)радянського культурного простору», яку намагалися відродити такі імпрези, була безнадійно застарілою і не відповідала історичним реаліям кінця другого тисячоліття.

Таким чином, у 1990-х рр. в Україні відбуваються активні націєтворчі процеси, в яких важливу роль відіграло музичне мистецтво, у тому числі рок-музика з її потужним протестним потенціалом. Завдяки спеціалізованим рок-фестивалям «Нівро-



ку», «Тарас Бульба», а також фестивалям популярної музики «Червона рута» та ін., де рок-музика була частиною фестивально-конкурсної програми, йшло формування українського року, який остаточно відділився від російсько-радянського і орієнтувався, а пізніше став частиною світового рок-мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.
2. Євтушенко О. Україна In Rock. Київ: Грані-Т, 2011. 240 с.
3. Рось З. П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2016. 322 с.

*Гаснюк Вероніка Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
в. о. завідувача кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР
(м. Ужгород)*

*Поллогі Євгенія Юрївна
студентка II курсу спеціальності
025 «Музичне мистецтво»
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР
(м. Ужгород)*

ФЕНОМЕН ПОСТАТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

У II пол. XX ст., у важких умовах панування псевдо-мистецьких методів соцреалізму, суворого тоталітарного контролю усіх галузей життя суспільства, львівська молодь прагнула творити: розвивала й поширювала українське національне мистецтво, включаючи естрадну музику. Великий внесок у розвиток



пісенної української культури, належить Володимирі Івасюку – видатному українському композитору, поету, Герою України (помертвно), творцю української естрадної музики.

Івасюк Володимир Михайлович народився 4 березня 1949 року в містечку Кіцмань, Чернівецької області. Виховуючись у родині вчителів Михайла та Софії Івасюків, малий хлопчик уже в три роки виявив неабиякий інтерес до музики, з цікавістю спостерігав за репетиціями вчительського хору, куди його не раз брали батьки.

У 1954 році батько композитора разом з іншими жителями містечка домагався відкриття музичної школи, і п'ятирічний Володя потрапляє у підготовчі класи першого відділення Чернівецької школи, де почав опанувати скрипку. Хлопець виявляв значний інтерес до гри на скрипці, його запрошували виступати на місцевих виставках художньої самодіяльності, батьківських зборах, робітничих концертах, концертах колгоспників. Завдяки своїй чудовій грі, Івасюк отримав подарунок від земляків – гарну справжню німецьку скрипку.

Якщо говорити про життя і творчість Володимира Івасюка, то не можна уникнути відчуття трагізму: ще надто близько ми стоїмо від часу його народження й загибелі. З його імені починається відлік сучасної української естрадної пісні. І хоча життя Володимира Івасюка було коротким і трагічно обірваним, він зробив чимало для української культури. Творчість композитора базується на дослідженнях української народної пісні та фольклору.

Завдяки його наполегливій праці та співпраці з талановитими виконавцями, такими як В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Яремчук, Л. Відаш, В. Івасюк, здобув любов і широку популярність слухачів, оскільки у своїх піснях втілював елементи народного та духовного життя українців. І саме місто Львів, як культурна столиця, стало центром багаторічної діяльності Володимира Івасюка.

Те, що головною сферою своєї діяльності Володимир Івасюк обрав музику, не є випадковістю. Наприкінці 1960-х ро-



ків музика займає провідне місце серед різноманітних мистецьких видів діяльності. Завдяки йому українська естрада набула енергії, розвитку та унікальності, саме тому про митця доцільно говорити як про явище української культури ХХ століття, своєрідну символічність його постаті. Небувалий успіх і суспільне визнання, перемоги на міжнародних та всеукраїнських конкурсах прославили українську пісню, адже композитору щоразу вдавалося зберегти український мелос.

Михайло Івасюк у біографічній повісті про сина писав: «... Музика наповнювала його життя неспокійним змістом» [1], а сам композитор казав: «... Якщо вважаєш себе хоч трохи причетним до творчості, то шукай вперто, із пристрасстю, радістю і болем нові теми, сюжети, образи, символи, свіжі інтонаційні фрази. Кожним твором починай новий етап, якісно вищий у своїй роботі. Виражай себе врешті-решт на повну силу, адже людські серця завоюєш тільки оригінальним твором із вагомим змістом і яскравою формою» [2].

В. Івасюк є автором ста семи пісень (найвідоміші: «Я піду в далекі гори», «Червона Рута», «Водограй», «Жовтий лист», «Балада про дві скрипки», «Балада про мальви», «Я твоє крило»), п'ятдесяти трьох інструментальних творів, музики до двох спектаклів [5]. Він був твкож професійним медиком та скрипалем, чудово грав на фортепіано та майстерно виконував свої пісні.

У другій половині 60-х років українську естраду, що тільки зароджувалася, сколихнула поява пісні, вже відомого на той час композитора В. Івасюка – «Червона рута» [3]. Її мелодії органічно поєднують сучасні ритми з кращими елементами української народної пісні, приваблюючи слухачів своїм неординарним змістом і лунаючи всюди. Її появі передувала фольклористична та дослідницька робота композитора, зокрема велике захоплення митця українською народною творчістю.

Така широка популярність супроводжується дуже цікавим процесом: поступово «Червона рута» перевтілюється, набуває нових штрихів і стає народною. У розмові з журналістом Васи-



лем Бабухом композитор зазначав: «... Якось на вулиці я почув свою пісню. Її співали солдати. Це було так несподівано, що мимоволі сам рушив за строем. Одверто кажучи, стало трохи сумно. Чому? Мабуть, від того, що пісня уже належала не мені. Знаєте, це почуття важко передати словами. Щоправда, відразу подумав: хіба можна тримати птаха у клітці? Йому потрібен простір. Для польоту» [1].

Невідомо як надалі склався б розвиток подій, адже все знищила загадкова смерть композитора у 1979 р. Це був важкий удар, не тільки для сім'ї В. Івасюка, але й для його колег, друзів – усієї молоді та людей старшого покоління, для яких творчість композитора була цінним, важливим надбанням. Обставини смерті В. Івасюка історія замовчувала, проте усім відомо, що було після: негласна заборона на його творчість, десять років забуття, призупинення розвитку української естрадної музики. Був знищений оригінал фільму «Червона рута» (є тільки копія збережена композитором), його твори зникли з ефіру, нотних магазинів, репертуару ансамблів та співаків.

Тільки у 1989 р. відбувається часткове повернення до творчості Володимира Івасюка, створюється молодіжний фестиваль української музики, який називають в честь символу української нації – «Червона рута». Фестиваль відкрив світу сучасну українську молодіжну культуру, привернув увагу до України, як незалежної демократичної держави, популяризував сучасну українську музику по всій Україні, стимулював створення пісенного репертуару української сучасної музики [4].

Отож, без Володимира Івасюка – геніального композитора-пісняря – нині важко уявити українську естрадну музику. Його багатогранність (композитор, поет, співак, скрипаль, медик) дозволила йому створювати шедевральні пісенні композиції, що одразу ж отримували відгук у серцях слухачів, наповнювати їх мелодіку народними мотивами, а у зміст вкладати глибинні коди національної свідомості.

Список використаних джерел:

1. Івасюк М. Монолог перед обличчям сина. URL: <http://>



- www.ivasjuk.org.ua/books.php?lang=uk&id=monolog_pered_oblychchiam_syna-2000
- Івасюк Г. Спогади. URL: http://www.ivasjuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=galyna_ivasjuk
 - Феномен Володимира Івасюка, або «Червона Рута».. URL: <https://photo-lviv.in.ua/fenomen-volodymyra-ivasyuca-abo-chervona-ruta/>
 - Івасюк Володимир. Життєвий шлях та загадка смерті. URL: <https://ukrreferat.com/chapters/muzika/ivasjuk-volodimir-zhittevij-shlyah-ta-zagadka-smerti-referat.html>
 - Володимир Івасюк. Золотий фонд української естради. URL: <http://www.uaestrada.org/kompozitori/ivasjuk-volodymyr/>

*Полякова Ірина Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва
ВНЗ «Університет Короля Данила»
(м. Івано-Франківськ)*

ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Важливим засобом та запорукою успішного засвоєння надбань культури завжди було вокальне мистецтво, яке допомагало краще пізнавати духовний світ людини, навчало розуміти й любити національне мистецтво, особливо глибоко впливало на емоційний світ людини і духовно об'єднувало народ. Мова і пісня – це найцінніше багатство української нації. Пісня як один з найулюбленіших та розповсюджених видів мистецтва завдяки специфічній мові образів впливає на розвиток почуттів, а особливо на сприйняття прекрасного як одного з шляхів пізнання світу. В часи відродження української культури, побудови національної школи і національної самосвідомості дуже



важливо відновити істинну історичну спадковість і знати витoki становлення української вокальної школи та особливості формування вокально-педагогічних методів навчання тощо.

Мета – розглянути першооснови становлення української вокальної школи та простежити початкові процеси її формування. Об'єктом уваги стало вокальне мистецтво України як явище національної культури. Розглядається український традиційний спів як основа української вокальної школи, що має динамічну структуру, різноманітні стильові відгалуження і зберігає свої яскраві національні риси.

Термін «вокальна школа» має різні трактування. У вузькому значенні слова він характеризує «сукупність вокально-технічних засобів, що забезпечують високий рівень виконавства» [2, с. 15]. Але поняття «національна вокальна школа» – значно ширше, що визначається «... самобутністю національної культури, своєрідністю виконавського стилю, певним еталоном звучання голосу» [1, с. 26]. Кожна мистецька школа передбачає передачу напрацьованого багажу знань та умінь прийдешнім поколінням. Всі ці аспекти, а зокрема історичні засади української вокальної школи та розвиток співацької освіти в Україні досліджували Б. Гнидь, П. Голубев, О. Кошиць, М. Львов, І. Назаренко, О. Стахович та багато ін.

Вчені зазначають, що основу української вокальної школи становить фольклорний та церковний спів, традиції якого сягають часів Київської Русі, причому «... могутність традиції народного співу має величезний вплив на церковно-музичний побут, появу нових розспівів у церковному обряді, а сам спів на слух сприяв розвитку слуху, музичної пам'яті та доброму знанню грамоти» [3, с. 19]. З цього фактично і почала формуватися професійна вокальна школа. Саме в народному і церковному співі поступово склалася особлива манера виконання, визначилися вокальні принципи, методи, які заклали основи української співочої школи. Як зазначає Л. Корній: «До виникнення православної церковної музики Русь уже мала велике надбання обрядового фольклору і церковна музика існувала в оточенні



народної музики, що не могло не позначитися на музичному змісті співів» [5, с. 71].

У цілому ряді старовинних манускриптів згадується про методику навчання співаків, яка передавалася усно із покоління в покоління. В Київській Русі, з кінця X ст. до середини XVII ст., прямою спадкоємницею культурних надбань якої є Україна, музична освіта була офіційно орієнтована на богослужбовий спів, де вокальне виконавство характеризувалося перш за все обережним відношенням до слова. Саме через синтез слова і музики розкривалася глибина переживань та роздумів особистості про життя. До XII ст. у церковній музиці Київської Русі формується старокиївський монодичний спів, який пізніше розповсюдився на Північну Русь. Він був представлений різними жанрами, успадкованими від візантійської церковної гимнографії безлінійної нотації невматичного типу: псалми, гимни, антифони (почерговий спів двох хорів), кондаки, тропарі, канони, стихири. Саме в рамках цих жанрів розвиваються і ранні мелодичні стилі:

– знаменний спів (від слова знамя – «знак»), який відзначається речитативним типом мелодики. Речитатив зустрічався і у співах скоморохів, гусярів, лірників, бандуристів, а також в церковній псалмодичній читації та розспівах;

– кондакарний спів – більш мелодично розвинутий, який вирізняється пишністю і наявністю великої кількості мелодичних прикрас, що передувало в розвитку української вокальної школи появі вокальної кантилени. В ньому спостерігається вплив більш давньої протяжної народної пісні, яка у своїй фактурі мала елементи вокалізації і була початком формування вокальної кантилени.

Цей етап завершився формуванням старокиївського знаменного співу.

Л. О. Тоцька означила канони, за якими будувався православний християнський церковний спів. Це:

– канонічний текстовий матеріал на всі служби річного циклу в перекладі на слов'янську мову;

– готові осьмогласні розспіви православного Сходу з крю-



ковим викладом, що було в богослужбових нотних книгах;

- способи та види церковного співу: сольного та хорового;
- вокальний характер співу з його чисто мелодичною природою;
- святоотечні погляди на завдання церковного співу;
- відмова від новацій з музично-співочих течій заходу з його (прагненням) потягом до акордових співзвуч [6].

Перший посібник музично-педагогічного напрямку в Київській Русі називався «Співочі азбуки». Він містить «Фітники» (знаменні розспіви, які ведуть своє походження з історії Києво-Печерської Лаври), що представляють собою методично викладений матеріал для навчання мистецтву співу і являли собою свого роду вокалізи. Цей посібник вперше знайомить співаків і педагогів з емпіричним методом навчання, тобто, з наслідуванням співу вчителя: чую спів вчителя, бачу по графічній (знаменній) нотації, виконую. Досвідчених співаків називали «доместиками», а також були канонічні співаки, які строго дотримувалися канону.

Таким чином, постановка голосу в часи Київської Русі формувалася:

- із вправ з ефонічною нотацією (запис речитативної мелодії за допомогою знаків підвищення та пониження голосу, виділення окремих фраз тощо);
- із вправ з кондакарною нотацією – особливого стилю, пов'язаного, як зазначалося вище, зі складним мелізматичним співом, тобто широким використанням прикрас, гнучкістю інтонаційної мелодії, які поступово розвивали діапазон голосу і закріплювали співоче дихання;
- з музично-теоретичної підготовки співака та його художнього виховання, які поєднувалися з постановкою голосу.

Саме в ті часи були закладені основи методики співочого процесу, які вимагали дотримання основних педагогічних принципів – наочності, науковості, послідовності, зацікавленості, емоційного відгуку.

Починаючи з XVI ст. в записах ірмолойних нотолінійних



збірників церковні піснеспіви представляють вже сформовані типи мелодики: речитативний, невматичний та кантиленний. Речитативний – це співоче виголошення тексту згідно з Літургією Богослужіння. В невматичному типі мелодики одному складу відводилось 2–4 звуки. Кантиленний тип відзначався широкою розспівністю, великою майстерністю мелодичного розвитку (від 5 до кількох десятків звуків на одне слово), що вивело на перший план музичне начало. В багатьох ірмоложних наспівах поєднувалися різні типи мелодики.

Отож, до XVI ст. основні навички церковного співу формувалися виключно у початкових парафіяльних школах, котрі діяли при цервах та монастирях і готували співаків для церковних хорів. А з кінця століття, коли з виникненням братських шкіл і колегіумів музична освіта в Україні піднялася на вищий рівень, викладанням співів починають займатися спеціально підготовлені викладацькі кадри. В цих освітніх осередках предмет «музика» був обов'язковим і на зразок західноєвропейських навчальних закладів входив до основних «семи вільних наук», що можна рахувати початковим етапом в організації професійної музичної освіти.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол, 2007. 174 с.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія. [ред.: Дунаєвська Л. Ф., Іваницький А. І., Котляревський І. А., Куліш Л. Ю.]. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підруч. Київ : НМАУ, 1994. 320 с.
4. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. Київ : Мистецтво, 1963. 339 с.
5. Корній Л. Історія української музики. Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. Ч. 1. 314 с.
6. Тоцька Л. О. Становлення української вокальної педагогічної школи в історичному аспекті. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/18111/Totska.pdf;jsessionid>



*Пом'яновська Наталія Володимирівна,
концертмейстерка кафедри музичного мистецтва
факультету мистецтв
Волинського національного університету
ім. Лесі Українки
(м. Луцьк)*

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НА ВОЛИНІ

В нелегкі часи агресії Росії проти українського народу – освітні заклади продовжують виконувати свою почесну місію – виховують національно-патріотичні почуття та розвивають естетично-моральні цінності здобувачів вищої освіти, здійснюючи ступеневу підготовку кадрів. Український педагог Григорій Сковорода казав: «запали світло в серцях інших» та «Лише той Учитель – хто живе так, як навчає» [1].

Досліджуючи заклади вищої освіти ми звернули увагу на роботу Факультету культури і мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки, який поряд із науковою діяльністю здійснює підготовку фахівців за спеціальністю 025 Музичне мистецтво та досліджує засади вокальної підготовки майбутніх фахівців [3].

Кафедру музичного мистецтва очолює доцент, заслужений артист України Зарицький Андрій Олександрович. Також на кафедрі працює команда потужних вокалістів у такому складі:

- Чепелюк Василь Адамович – народний артист України, професор кафедри;
- Гонтар Олег Савович – заслужений артист України, доцент, артист вокального квартету «Акорд»;
- Кириченко Інна Олександрівна – старший викладач, керівник вокального октету «Double voice», джазова співачка.

Сумісниками кафедри є:

- Зарицька Анна Андріївна – кандидат педагогічних наук, доцент, старший викладач, голова циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки КЗВО «Луцьк-



кий педагогічний коледж» ВОР;

- Мрочко Віктор Миколайович – заслужений артист України, доцент, старший викладач кафедри хорового диригування та постановки голосу КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР [3].

Перед здобувачем освіти команда фахівців ставить завдання здобути низку фахових компетентностей, серед яких:

- сформуватися як особистість;
- набути необхідних знань та навиків для використання у майбутній професійній діяльності;
- розуміти особливості вокальної майстерності;
- отримати досвід виконавця та ін.

Серед науковців принципи виховання голосу співака досліджувала К. Маслій [5], ґрунтовні напрацювання з питань розвитку голосу має І. Зеленецька [2]. Питанню розвитку співацьких здібностей присвячені наукові дослідження Л. Дмитрієва, В. Антонюк, О. Стахевич, Н. Гребенюк.

Отже, заняття з вокалу виконують ряд поставлених завдань: дають змогу здобувачеві освіти ознайомитися з кращими зразками українських народних пісень, піснями сучасних українських композиторів; відомих композиторів-класиків, аріями, дуетами з опер та фольклорною спадщиною України, що в свою чергу формує патріотичну свідомість.

Навчальною програмою передбачені вивчення вокалізів Г. Зейдлера, Дж. Конконе, Ф. Абта, І. Вороніна, Р. Вороніна та вокалізи на основі народних пісень; вокальні твори українських композиторів І. Карабіца, В. Івасюка, О. Білаша, А. Кос-Анатольського; твори світової вокальної класики композиторів: Ф. Шуберта, Й. Гайдна, В. Моцарта, Г. Персела, Е. Гріга та джазові твори Ф. Сінатри, Є. Фітцджеральд, Дж. Гершвіна.

На професійну сформованість вокаліста впливають спеціальні знання та навики щодо уміння користуватися голосовим апаратом: це і опора дихання, звукоутворення, досягнення високої вокальної позиції, вмінням користуватися резонаторами, регістровою будовою голосу, дикцією та артикуляцією. Педаго-



гічна діяльність вимагає опрацювання та вирішення можливих вокальних проблем, через які може знизитися якість звучання голосу: занижена або підвищена інтонація, низька вокальна позиція, форсування звуку, білий звук або вібрато, горловий звук або гнусавість.

Практика розробила ряд спеціальних вокальних вправ, спрямованих на пошук правильної позиції співу, знаходженню природного звучання, плавного голосоведіння, вправи для зменшення напруження голосових зв'язок (спів з закритим ротом), на розширення діапазону голосу, спеціальна артикуляційна гімнастика та ін.

Отже, питання вокальної підготовки здобувачів вищої освіти потребує індивідуального підходу та має поєднуватися в комплексі з іншими музичними компонентами, адже підготовка майбутнього фахівця не може бути однобокою – вона спрацює тільки через комплексний різносторонній підхід.

Список використаних джерел:

1. Афоризми Григорія Сковороди Електронний ресурс URL: <https://osvita.ua/school/literature/s/63970/>
2. Зеленецька І. Вправи-розспівки для розвитку музичного слуху дітей в процесі вокально-хорового виховання : навчальний посібник. Кам'янецьПодільський : ФОП Сисин О.В., 2015. 196 с.
3. Кафедра музичного мистецтва Електронний ресурс URL: <https://vnu.edu.ua/uk/chairs/muzichno-praktichnoyi-pidgotovki>
4. Колодуб І. Питання вокального мистецтва. Харків, 1995. С. 106.
5. Маслій К. Виховання голосу співака : навч. посібник. Рівне : «Ліста», 1996. 120 с.



*Попович Марія Олександрівна,
провідний концертмейстер, старша викладачка
кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури,
Інституту сучасного мистецтва,
Національної Академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
асистент-стажист кафедри камерного співу
НМАУ ім. П.І. Чайковського,
(м. Київ)*

ПОСТАТЬ КОМПОЗИТОРА-ПІСНЯРА ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ

Одним з легендарних митців української естради та патріотом своєї країни є Тарас Петриненко – народний артист України (1999), Заслужений діяч мистецтв України (1996), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1996), композитор, співак, поет.

Ім'я Тараса Петриненка відоме далеко за межами нашої країни, а пісні навіть є в переліках освітніх шкільних програм. Вся його творчість пронизана любов'ю до Батьківщини, вірою в Україну, надією у краще майбутнє. Тарас Петриненко справжній майстер патріотичної пісні, яка надихає, піднімає настрій у важкі періоди сучасної української історії та зміцнює силу бойового духу.

Візитною карткою автора є пісня «Україна», яка здобула шалену популярність, згодом стала позивним українського радіо, звучить на Михайлівському Золотоверхому Соборі, її виконують відомі хори та переспівують відомі виконавці. Серед них група «Скай», яка записала власну рок-версію пісні. У 2018 році навіть була створена петиція, для затвердження пісні в якості Державного Гімну України.

Композиція «Україна» була створена ще за радянських часів, але довгий час не була опублікована, через патріотично-націоналістичний зміст – «Коли пісня прозвучала на весь



Союз, наступного дня її співала вся країна. Незабаром у нас був концерт у Чернігові, завершували його «Україною». Тільки зазвучали перші ноти, весь зал встав і співав з нами. Я цього абсолютно не чекав – це ж перше виконання. Після цього стало зрозуміло, що я, мабуть, написав щось більше, ніж просто пісню. Це не гімн, не кон'юнктура, а те, що дійсно було на душі, щире оспівчення в любові до своєї країни. От і все» – згадує Петриненко[2].

Також знаковою для творчості Т. Петриненка стала композиція, пісня-молитва – «Господи помилуй нас», яка була написана перед референдумом за незалежність України, у майбутньому стала неофіційною молитвою за Україну. Головною метою створення пісні було втілити у людей віру в те, що попри всі негаразди Українська держава вистоїть, буде зростати, розвиватися та посяде гідне місце у світі.

Митець Тарас Петриненко займає окреме, унікальне місце на українській естраді. Має власну нішу, та самобутній погляд на музичну творчість, намагаючись не гнатись за популярністю та мейнстрімом. Він лишається вірним власним музичним смакам та вподобанням, намагаючись щиро творити, як підказує йому сумління: «Я ніколи не розкручував свої пісні. Деякі з них розкрутили самі себе і жили своїм життям» [2].

Тарас Петриненко походить з сім'ї музикантів (мати – Діана Петриненко, академічна, оперна співачка, народна артистка Радянського Союзу і України, батько – Гаринальд Кіндратович Петриненко, український журналіст та ведучий телепередачі про народну творчість «Чиста криниця», мав музичний слух і гарно співав, вчився грати на кларнеті; небіж Івана Паливоди – українського оперного і концертного співака, викладача сольного співу вищого училища ім. Р.М. Глієра). І тому з дитинства музика зайняла важливу роль у житті майбутнього митця. Навчаючись у КССМШ ім. М.В. Лисенка готував себе до кар'єри академічного музиканта, плануючи стати піаністом або диригентом. Але у юності почувши пісні гурту «The Beatles» змінив вектор свого подальшого професійного розвитку в бік естрад-



ного напрямку, захопившись рок-музикою. В подальшому експериментував зі звучаннями таких напрямків, як естрада, поп, рок, фольк та етнічна музика.

В найскладніші етапи становлення України як Держави, Тарас Петриненко завжди займав активну громадянську позицію. Його пісні були гучним рупором вільного духу українського народу. Важливою та знаковою можна назвати його виступи під час Помаранчевої революції (2004 р.) та Євромайдану (2013–2014 роки), коли він неодноразово виконував свої пісні.

Постать Тараса Петриненко займає особливе місце в сучасній історії України та його пісні надихають на щире любов та відданість рідній країні.

Список використаних джерел:

1. Дзингальок О.С., Гречиха В.А., «Патріотична пісня, як невід’ємний елемент національної свідомості українців». Закарпатські філологічні студії, випуск 9, том 2, с. 118-123
2. <https://fakty.ua/249785-taras-petrinenko-ya-boyavsya-zapisuvati-p-snyu-ukra-na-bo-tod-lyubiti-mozhna-bulo-lishe-ros-yu>
3. <https://www.pisni.org.ua/persons/22.html>
4. <https://life.fakty.com.ua/ua/showbiz/krayina-za-yaku-treba-borotysya-taras-petrynenko-pro-zminy-ukrayiny-pislya-vijny/>
5. <http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/portreti-v-nterr/taras-petrinenko.html>
6. <http://www.uaestrada.org/spivaki/petrynenko-taras/>
7. <http://www.uaestrada.org/spivaki/petrynenko-taras/>



*Прокопович Тетяна Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання
Інституту мистецтв Рівненського
державного гуманітарного університету
(м. Рівне)*

МЕТАМОРФОЗИ «ЩЕДРИКА»: МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ І ЕСТРАДНА МУЗИКА

Автор світового хіта, композитор-аранжувальник, ювелір пісні – такі характеристики зазвичай містить плейлист сучасної естрадної музики, поширюючи у медіапросторі продукти шоу-бізнесу. Проте відносяться вони до Миколи Дмитровича Леонтовича – майстра української хорової музики початку ХХ століття, який у жанрі обробки народних пісень досягнув рекордних висот. Його «Щедрик» полонив світ феноменальним талантом композитора, зумівшим вмістити у хоровій мініатюрі безмежний Всесвіт.

З першого публічного виконання (1916) Київським студентськими хором «Щедрик» почав набирати блискавичну популярність. Зміцнюючи лідерство серед новорічного репертуару впродовж ХХ століття, врешті твір зайняв абсолютне звання різдвяного гімну – музичного символу оновлення життя. При чому українська прадавня мелодія в хоровій обробці Миколи Леонтовича перманентно зазнавала метаморфоз, долаючи кордон академічної і популярної музики.

Передусім англійська версія слів, написана американцем українського походження Пітером Вільговським у 1936 році, трансформувала щедрівку на колядку дзвонів «Carol of the Bells» [2, с. 278]. З новим текстом різдвяна пісня стрімко почала адаптуватись до умов актуальних течій масової музичної культури та, сягнувши далеко від оригіналу, щоразу обростала все новими та екстравагантними версіями. Їх кількість вражаюча та весь час зростає завдяки залученню інноваційних техноло-



гій звуко- та відеозапису. Сьогодні «Щедрик» можна зустріти в найнесподіваніших обставинах (рекламі чи художньому фільмі, позивних на радіо чи дитячих мультфільмах) та епатажному виконанні (баскетбольних м'ячів чи екзотичного інструменту ханг). Проте, переважаючими є вокальні інваріанти різдвяної пісні, серед яких безліч естрадних: сольних і ансамблевих, акапельних і вокально-інструментальних.

Секрет неймовірної популярності «Щедрика» у виконанні естрадних зірок можна розгадувати в різних аспектах. По-перше, зробивши ремікс на всесвітньо відому композицію, виконавець апелює до перевірених часом уподобань масового слухача, викликаючи цим ефект алюзій, що без додаткових зусиль привертає увагу та інтерес до оновленого звучання добре знайомих інтоном. По-друге, різдвяна пісня цілком відповідає гедоністичній функції, характерній для естрадної музики. Життєстверджуюча сила новорічного свята створює особливо піднесену емоційну атмосферу, споріднену з естетикою популярних музичних жанрів.

Окремо слід відмітити народнопісенне першоджерело, з якого народився шедевр Леонтовича. Власне фолк-орієнтація є однією із провідних тенденцій у творчості сучасних естрадних співаків, тому простий архаїчний півторатоновий мотив «Щедрика» абсолютно вписується у контекст естрадно-пісенного репертуару. Безумовно, до цього слід додати притаманний календарно-обрядовому фольклору карнавальньо-театральний елемент, який є звичною атрибутикою артиста естрадного вокального мистецтва. Але, апріорі, перевершує всі попередні аргументи довершеність хорової мініатюри Миколи Леонтовича, в мережаному плетенні голосів якої міститься величезний ресурс для створення яскравих і колористичних естрадних композицій.

Варто відмітити, що в мережі Інтернет представлено велику добірку сучасних інтерпретацій «Щедрика» українськими співаками в жанрово-стильовому діапазоні рок, соул, джаз, поп-музики та різних виконавських форматах. Слушно відміти-



ла Г. Карась, що переспіви знаменитої хорової обробки вирізняють два підходи: збереження основи твору М. Леонтовича і вільні імпровізації [1].

При чому, свобода естрадних співаків спостерігається вже на рівні відхилення від вербального ряду першоджерела. Наприклад, фронтмен легендарної рок-групи «Воплі Відоплясова» Олег Скрипка розширив «Щедрик», додавши фольклорний текст із новорічного обрядодійства Маланки та частково змінивши мелодичний обрис різдвяної пісні. Натомість артисти відомої львівської вокальної формації «Пікардійська терція» скористалися джазовою технікою скет-співу, до того ж віртуозно декоруючи «Щедрик» свіжими гармонічними барвами.

Поп-співачка Катерина Бужинська привернула публіку яскравим національним вбранням ХІХ століття, в якому виконала «Щедрик» під супровід сріблястого мерехтіння тембрів синтезатора та бек-вокалу. Кардинально інший сольний варіант запропонувала своїм шанувальникам Настя Каменських. У вечірній сукні з відвертим декольте українська поп-діва заспівала різдвяну композицію, поділену на дві частини: спочатку у наближеному до академічної манери співу під супровід рояля, а згодом – у джазовому препаруванні під акомпанемент інструментального тріо (рояль+контрабас+ударні).

Прикметно, що окремі українські артисти неодноразово звертались до переспіву славетного «Щедрика» Миколи Леонтович, кожного разу відкриваючи всі нові грані трактувань. Так, Тіна Кароль заспівала різдвяну композицію сольо і разом із дитячим хором «Веснянка». Кліп, знятий у інтер'єрі Софійського собору в Києві підкреслює духовно-піднесений настрій з яким гармонує вишукане вбрання співачки.

Напевно, абсолютним лідером серед українських співаків по кількості реміксів «Щедрика» можна назвати Олега Скрипку. Співак ось уже більше десяти років напередодні Різдва презентує нову версію «народного примітиву». При чому, сам артист наголошує, що для нього дуже важливо співати українські календарно-обрядові пісні, «тому що саме в них закладено



справжню магію» [3]. Олег Скрипка щоразу змінює виконавський склад, пропонуючи публіці свої варіанти різдвяної пісні у творчому тандемі із Ле Гранд Оркестром, гуртом «Божичі», НАОНІ, дитячим фольклорним ансамблем «Зернятко» та ін. Крім того, музикант заспівав «Щедрик» з українським і англійським текстом, а за мотивами різдвяної історії О. Скрипка зняв кліп і мультфільм. Сміливі експерименти артиста, збагачені хореографічними і театральними ефектами, несуть запальну енергетику і драйв, вселяючи віру у здійснення мрій в прекрасний період різдвяно-новорічного дива.

Підсумовуючи, слід відмітити, що «Щедрик» Миколи Леонтовича, органічно інтегрований у сучасний культурний простір, інспірував щедрий доробок естрадно-джазових композицій, орієнтованих на різноманітні художні смаки і запити масової слухачької аудиторії. Осучаснені версії хорового твору композитора з Поділля уособлюють невичерпний творчий потенціал української нації, який у кожному наступному поколінні розкривається новими самобутніми і неповторними гранями.

Список використаних джерел:

1. Карась Г. В. Феномен «Щедрика» в обробці Миколи Леонтовича у світовому комунікаційному просторі ХХ ст. Педагогічна освіта: теорія і практика. Вип. 12. Кам'янець-Подільський, 2012. С. 343-347.
2. Кузик В. В. «Щедрик»: аналіз-stretta. Педагогічна освіта: теорія і практика. Вип. 14. Кам'янець-Подільський, 2013. С. 277-279.
3. Осучаснений «Щедрик»: Олег Скрипка представив переспів головної колядки країни. URL: <http://www.krainamriy.com/novyny/2018-12-14>



*Рось Зоряна Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцентка кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
(м. Івано-Франківськ)*

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО Й МОЛОДІЖНОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ

Ознакою культурно-мистецького життя України кінця ХХ–початку ХХІ ст. та просування такого популярного в Україні культурного бренду як дитинство в індустрію глобального культурного простору стали мистецькі фестивалі і конкурси, які проводилися для дітей і за участі дітей. Відомі наукові праці, що характеризують шляхи розвитку естрадно-джазового руху та фестивально-конкурсних процесів в Україні, зокрема, І. Бермес, С. Волкова, Г. Вишневської, С. Зуєва, Я. Ігнатєвої, Є. Маркова, Ю. Москвічової, В. Романка, В. Симоненка, О. Сичової, І. Сікорської, М. Шведа та ін.

Мета статті. Дослідити стан функціонування дитячого й молодіжного естрадно-джазового фестивального руху в незалежній Україні та визначити особливості сучасних тенденцій в його розвитку.

Серед великої кількості *фестивалів*, які до 2019 р. щороку проходили в Україні, особливе значення для фахового зростання творчої молоді мали дитячо-юнацькі естрадно-джазові фестивалі, а також фестивалі, які передбачали у своїх програмах участь дитячих та юнацьких колективів. Таким чином, *дитячі та юнацькі* естрадно-джазові фестивалі функціонували або як самостійні мистецькі акції («Атлант-М» і «О'Кешкин Джаз», «Джаз над морем», «До#Дж Junior»//«ДоДж Юніор» та ін.), або ставали складовою великого «дорослого» фестивалю («Єдність», «Зимові джазові зустрічі імені Євгенія Дергунова»,



«Jazz на Суворова» та ін.) [6, с. 328].

На основі аналізу розвитку сучасного естрадно-джазового руху була здійснена спроба доповнити вже існуючу джазову класифікацію естрадних дитячо-молодіжних фестивалів й конкурсів, розроблену до 2012 р., і на основі аналізу сучасних тенденцій розвитку дитячо-молодіжного конкурсно-фестивального руху визначити їх класифікацію [6, с. 329]. Отже, систематизацію дитячо-молодіжних естрадно-джазових акцій в Україні до 2020 р. можна представити наступною класифікацією:

Першу групу фестивалів представляють українські дитячі і юнацькі естрадно-джазові фестивалі як *самостійні* фестивальні акції, а саме:

Всеукраїнський дитячий джазовий фестиваль «Джаз над морем» (м. Скадовськ), Фестиваль-конкурс молодих виконавців «Do#Дж Junіo» // «ДоДж Юніор» (м. Донецьк, а з 2008 р. – м. Київ), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль «Атлант-М» (м. Київ), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль «ОКешкин Джаз» (м. Київ), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль ім. Леоніда Утьосова в Южному (м. Южне, Одеська обл.), Всеукраїнський фестиваль молодих виконавців джазу «Джаз-форум» (м. Бердянськ, Запорізька обл.), Міський відкритий естрадно-джазовий дитячий фестиваль «Сердце-bravo» (м. Херсон), Міський дитячий джазовий фестиваль-конкурс «Джаз і Юність» (м. Кривий Ріг, Дніпропетровська обл.), відкритий фестиваль джазової музики «Українська jazz весна» (м. Харків), відкритий фестиваль ретро – музики «МелоМанія» (м. Харків) Фестивалі дитячої та юнацької творчості «Смарагдове місто» та «Дотик до чуда» (м. Нова Каховка) та ін.

Другу групу представляють дитячі та молодіжні фестивалі й конкурси як *частина великих* естрадно-джазових фестивалів, які включають участь дитячих та юнацьких колективів, а саме:

Міжнародний джазовий фестиваль «Єдність» (м. Київ), Всеукраїнський фестиваль «Зимові джазові зустрічі ім. Євгенія Дергунова» (м. Київ), «Вечори пам'яті Володимира Си-



моненка» в рамках Міжнародного фестивалю «Київські літні музичні вечори» (м. Київ), Міжнародний фестиваль академічної і сучасної музики «Фарботони» (м. Канів, Черкаська обл.), Регіональний вуличний джазовий фестиваль «Jazz на Суворова» (м. Херсон), Міжнародний фестиваль «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» – «Vinnytsia Jazzfest» (м. Вінниця), Фестиваль мистецтв, сучасної і джазової музики «Zaporizhzhia Jazzy» (м. Запоріжжя) та ін.

Третю групу фестивалівних заходів, починаючи з 2017 р., представляють акції, в яких спостерігається **об'єднання основних вище названих форм** фестивального руху – це одночасне проведення **фестивалів-конкурсів**. Зокрема, одним з перших став відомий фестиваль-конкурс «*Made in Ukraine*», метою якого стало сприяння популяризації серед дітей та молоді інтелектуального й змістовного дозвілля, різноманітних видів і напрямків художньо-творчого виконавського мистецтва та підтримки талановитої творчої молоді. Також в цьому році були проведені: обласний *дитячий фестиваль-конкурс «Джаз-Вітраж»* на базі Сумської ДМШ; Міжнародний фестиваль-конкурс естрадної пісні «*Жива вода*», який проводиться у Дергачівському районі Харківської області й охоплював географію від Киргизстану до Молдови та Білорусі. Метою останнього є пропаганда кращих зразків української естрадної пісенної творчості, виявлення талановитих аматорів з сільських районів, підвищення їх виконавської майстерності та закріплення творчих стосунків між районами, областями України та країн ближнього зарубіжжя. 8 серпня 2017 р. в м. Вільногірськ (Дніпропетровська область) пройшов Всеукраїнський фестиваль-конкурс дитячої та юнацької творчості «*Гранд-талант – 2017*», заснований з ініціативи Всеукраїнського об'єднання «Ліга діячів культури України». У 2018 р. в Кривому Розі відбулися Регіональний фестиваль-конкурс дитячої та юнацької творчості «*Соловейко*» – естрадна номінація (вокал) і Міський дитячий джазовий фестиваль-конкурс «*Джаз і юність*» та багато ін.

За 2019 рік було проведено велику кількість фестивалів-кон-



курсів, серед яких відомі: Всеукраїнський фестиваль-конкурс вокального мистецтва «*Буриштинові солоспіву*» в місті Рівне (16–17 травня 2019 р.); XIV Міжнародний конкурс-фестиваль дитячого, юнацького та молодіжного мистецтва «*Закарпатський Едельвейс–2019*»; Всеукраїнський вокально-хореографічний фестиваль- конкурс «*Kiev art time*» в м. Ужгороді Закарпатської області; відкритий Всеукраїнський фестиваль-конкурс джазового мистецтва «*Джаз на Поштовій*» у м. Кривий Ріг; у жовтні 2019 року в місті Києві відбувся II Всеукраїнський фестиваль-конкурс вокального мистецтва «*Vocal seasons*», метою якого була активізація творчого потенціалу молоді й підтримка талановитих учнів й студентів та популяризація вокального мистецтва, зокрема, вокальної музики – академічного, естрадного, джазового та народного напрямку. Всім запам’ятався XIII Міжнародний фестиваль-конкурс дитячої та юнацької творчості «*Світ у твоїх долонях*», який вже традиційно проводиться в жовтні–листопаді у місті Києві тощо.

Спостерігається особливо широка географія Міжнародних фестивалів-конкурсів мистецтв, які представлені різними номінаціями: вокал, хореографія, інструментальна музика, розмовне мистецтво, театри мод і модельні агентства, цирк. Це міста Харків («*Grand Music Fest*»), Львів («*Golden Lion*»), Одеса («*Чорноморський бриз*»), Київ («*Золота амфора*»), Дніпро («*Золоте сяйво*»), Полтава («*Poltava Art Fest*») тощо. Наприклад, тільки у Львові за планом 2020-2021 рр. у Львівському державному «Палаці естетичного виховання учнівської молоді» вже проведено або очікувалось проведення цілого ряду міжнародних і всеукраїнських фестивалів-конкурсів, що передбачають залучення до змагань учасників різних вікових категорій. Це Міжнародні фестивалі-конкурси «*Зіркова хвиля хітів 2020*», «*Новорічний вогник 2020*», «*Українська коляда 2021*», «*Перлини світових талантів 2021*», «*Місто лева 2021*», «*Євро фест 2021*», «*Талановита молодь України 2021*», «*Зірковий грамофон талантів 2021*», «*Хіт парад 2021*», «*Зіркові хвилі талантів 2021*» тощо.



Поряд з цим спостерігається тенденція переорієнтації раніше діючих окремих фестивалів на фестивалі-конкурси. Зокрема, Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль «Джаз над морем», який почав свою творчу біографію у 2000 році, у 2019 був проведений як фестиваль-конкурс, у якому взяли участь близько 200 учасників із Херсона, Кривого Рога, Скадовська, Миколаєва, Арциза, Черкас, Запоріжжя, Києва, Одеси, Полтави тощо.

Отже, на підставі здійсненого огляду особливостей розвитку дитячого та юнацького конкурсно-фестивального руху можна констатувати, що в незалежній Україні спостерігається значне збільшення кількості фестивальних заходів і навіть, незважаючи на складні сучасні умови, не знижується активність у проведенні цих акцій. Доведено, що музично-фестивальна діяльність дітей – це, по-перше, демонстрація дитячих досягнень, по-друге – це масштабне свято, яке складається з концертів, вистав, театральних постановок, об'єднаних єдиною тематикою, програмою, сценарієм.

Дитячі конкурси й фестивалі направлені на реалізацію наступних функцій: 1) **просвітницької**, яка спрямована на презентацію досягнення культури одного з регіонів. Тому програми конкурсів і фестивалів досить насичені й інформативні; 2) **комунікативної**. Конкурсно-фестивальне спілкування дозволяє дізнатися нове і, можливо, знайти щось спільне, що ріднить культури співрозмовників; 3) **виховної**, яка виявляється в основному при безпосередньому контакті й спілкуванні дітей з представниками культури інших регіонів і країн, сприяє налагодженню контактів та інформаційному обміну; 4) **розважальної** або **культурно-пізнавальної**, яка передбачає наявність розважальної складової: майстер-класи, гала-концерт, ярмарки, танці і т. д. Таке колективне проведення часу і спілкування створює атмосферу свята, яка дозволяє сприймати презентовану «інформацію» як «яскраве шоу».

Об'єднання основних форм фестивального руху **фестивалів-конкурсів** являють собою оптимальний варіант для досяг-



нення поставлених перед фестивальними заходами завдань і значного їх розширення.

З огляду на сучасні умови дотримання заходів безпеки були впроваджені нові форми побутування конкурсно-фестивальних заходів. Це дистанційне і змішане їх проведення, що уможливає участь в них всіх бажаючих.

Естрадно-джазові фестивалі й конкурси стали особливою формою існування музичного мистецтва, модель якої направлена на збереження національної та світової мистецької спадщини, подальший розвиток і популяризацію естрадно-джазової музики серед дітей, юнацтва та творчої молоді, підтримку молодих естрадно-джазових виконавців та створенню платформи для її розвитку й творчих звершень, збереженню традицій, пошуку нових сучасних форм та напрямків естрадно-джазового мистецтва, розвитку творчих здібностей і обміну досвідом молодих виконавців.

Список використаних джерел:

1. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. Київ, 2015, № 8. С. 150–155.
2. Бондаренко А. Фестивалізація культури. *Варіанти*. Львів, 2017, 15 вересня.
3. Волков С. М. Конкурсно-фестивальний рух в Україні ХХІ ст. як модель нового культурного середовища дитини. *Дитяча субкультура в Україні: традиції та сучасність (культурологічний контекст)*. Монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2018. С. 311–352.
4. Вишневська Г. Г., Крупа І. П. Дитячі фестивалі як засіб трансляції української культури. *Дитяча субкультура в Україні: традиції та сучасність (культурологічний контекст)*. Монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2018. С. 403–513.
5. Ігнатєва Я. Фестивально-конкурсний рух в еволюції зарубіжного і українського музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Київ, 2018. Вип 20, Т.1. С.142–146.



6. Рось З. П. Класифікація українських джазових фестивальних акцій періоду незалежності (1991–2012 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. № 4. С. 326–331.

7. Рось З. Розвиток естрадно-джазової освіти в Україні. *Українська музична культура на сучасному етапі : трансформація традиційних і академічних форм*. Зб. матеріалів Всеук. наук.-практ. конф. (Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 24–25 квітня 2013 р., м. Івано-Франківськ) / ред.-упоряд. В. Дутчак]. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 58–65.

*Руденко Людмила Григорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старша наукова співробітниця
відділу музичних фондів
Інституту книгознавства
Національної бібліотеки України
імені В. І. Вернадського,
(м. Київ)*

ОБ'ЄДНАНІ МУЗИКОЮ: БЛАГОДІЙНІ КОНЦЕРТИ МОЛОДИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА ВИКОНАВЦІВ

Після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну 24 лютого 2022 року весь світ зміг спостерігати за громадянським опором українського народу, який діє на усіх фронтах. Одним із таких фронтів є культурно-мистецький, що не залишився осторонь ані на мить. Мистецтво та культура – це саме та зброя, яка дає насагу рухатися вперед, надію і сподівання на щасливе майбутнє, вселяє віру в Перемогу України над російською ордою, яку без усілякого сумніву можна назвати «чужою XXI століття».



У жорстких умовах воєнного часу одну з головних місій у розгортанні культурно-мистецького фронту взяли на себе представники музичної сфери. На трагічні події, які спіткали Україну, співаки, композитори, виконавці-інструменталісти відреагували миттєво, створюючи низку благодійних концертних заходів, на яких популяризується українська музика. Спочатку такі заходи здебільшого проходили на території Європи, США, Канади та інших країн. Згодом, після успіхів ЗСУ, – в українських містах та населених пунктах, і не тільки у великих залах, а й у музеях та бібліотеках.

Благодійні концерти українських музикантів не лише ознайомлюють публіку із творчістю вітчизняних композиторів, відкривають нові таланти, а й підтримують бойовий дух народу. Адже музика допомагає подолати смуток та біль, впоратися з будь-якими проблемами, вона заспокоює душу та зігріває серце і потрібна усім, без винятку, особливо в такий складний для України час.

До організаторів благодійних концертів належить талановитий український композитор, кандидат мистецтвознавства, член Спілки композиторів України, науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі МТМКУ) – Антон Кармазін. Окрім музичної освіти, А. Кармазін отримав другу вищу освіту в галузі історичних наук у Національному університеті імені Тараса Шевченка, що на наш погляд, допомагає йому створювати цікаві та інформативні музичні вечори, наповнені прекрасними звуками чарівних мелодій українських композиторів, наприклад, Михайла Вериківського, Анатолія Кос-Анатольського, Віктора Косенка, Станіслава Людкевича й інших, та цікавими лекціями, у яких піднімаються питання не лише музичного мистецтва, а й історії України загалом.

Антон Кармазін наділений неабияким композиторським та виконавським талантами, а також дуже тонкою поетичною майстерністю, через яку, видається, проходить червона лінія його історичної обізнаності. Окрім цього, він володіє особли-



вою рисою, що полягає у вмінні зорганізувати навколо себе талановитих людей. Саме цей організаторський хист, напевне, підштовхнув молодого композитора зайнятися створенням музично-просвітницьких благодійних заходів.

До своїх проєктів А. Кармазін зазвичай залучає талановитих вокалістів та виконавців інструментальної музики, письменників та інших творчих особистостей. Зокрема, до його концертів долучаються Наталія Макарова, Ольга Касаткіна, Ольга Федоренко, Данило Калюжний, Вікторія Довженко (фортепіано), Олена Кореняк та Тимур Якубов (скрипка), Поліна Круглова (альт), Андрій Фесенко (баян), Надія Славінська (сопрано), Анастасія Поліщук, Ніколь Чирка (мецо-сопрано), Ганна Приходько (письменниця) та інші. Творчий колектив артистів гуртом вирішує, де і коли вони зможуть потішити слухача чудовою музикою та поезією. Варто відзначити, що програма таких заходів часто прив'язана до конкретної тематики та спрямована на популяризацію призабутої творчості відомих українських митців, зокрема В. Косенка, М. Вериківського, Д. Задора, Т. Яценка, а також сучасних молодих композиторів О. Якушева, А. Кармазіна та інших.

Створенням таких мистецьких проєктів А. Кармазін почав займатися ще до повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Для них він найчастіше обирає культурні платформи музеїв, інколи бібліотек, що складає для нього особливий інтерес і як композитора, і як музейного працівника. Такі заходи відбувалися майже кожного місяця і користувалися великою популярністю у слухачів. Публіка активно слідувала за афішами і з великою насолодою поринала у чарівний світ музичного мистецтва.

Концерти української музики, організовані А. Кармазіним, відбувалися у музеях: Михайла Вериківського (Кременець), Гулаків-Артимовських (Городище), Станіслава Людчевича (Львів), Юлія Мейтуса (Кропивницький), Сергія Прокоф'єва (Сонцівка), Ігоря Стравінського (Устилуг), також артисти брали участь у фестивалях «Гетьманська столиця» (Батурін) та «Золоте латаття» (Путивль).



Окрім заходів, де звучали твори різних українських композиторів, артистами були організовані й авторські вечори А. Кармазіна, адже композиторська творчість посідає головне місце в його житті. Такі концерти, де виконувалися інструментальні та вокальні твори композитора, відбулися у МТМКУ (Київ), відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Київ), у Сумській філармонії, у музеях Віктора Косенка (Київ), Михайла Вериківського (Кременець), Л. Кеніга (Тростянець) та на інших платформах.

Оснoву творчості А. Кармазіна складають твори невеликих форм – п'єси для інструментальних ансамблів, прелюдії, дитячі п'єси для фортепіано, романси на слова Тараса Шевченка, Лесі Українки, Ганни Приходько та інших. Є у нього твори й великої форми, передусім – балет, «Міщанин у дворянстві» за п'єсою Мольєра (лібрето Ганни Приходько), присвячений докторці мистецтвознавства, науковому керівнику та великому другу А. Кармазіна Тетяні Гусарчук. Прем'єра балету (без хореографії) відбулася 31 березня 2018 року в концертній залі МТМКУ. До творів великої форми належать також сонати для фортепіано, вокальний цикл «Образи» на слова Олени Котляревської.

На превеликий жаль, активну концертну діяльність творчого колективу, організованого А. Кармазіним, на деякий час було перервано. Це спричинили світова пандемія COVID 19, і, звичайно, жорстока повномасштабна війна, розв'язана Росією проти України.

Як уже було зазначено, від самого початку повномасштабної війни, українські музиканти відкрили свій потужний фронт, і А. Кармазін зі своїми друзями активно долучилися до нього одразу ж після звільнення Київщини. Хіба ж може творча людина-патріот сидіти склавши руки? Звісно ж ні. Тому молодий композитор знову збирає свій творчий колектив і продовжує мистецьку благодійну місію. Перший невеликий концерт відбувся в музеї Тараса Шевченка «Хата на Пріорці» (Київ). І це надихнуло музикантів невдовзі поїхати до Львова і в музеї Станіслава Людкевича виконати чудові твори українських компо-



зиторів В. Косенка, С. Людкевича, М. Вериківського, А. Кос-Анатольського, а також власні твори А. Кармазіна та інших.

Наступний концерт відбувся у місті Каневі, на території заповідника «Тарасова гора». Це особливий куточок України, де знайшов свій вічний спокій великий син українського народу, поет, письменник, художник, музикант Тарас Григорович Шевченко. Неймовірної краси природа, «... і Дніпро і кручі...», все це видно, і чути, «... як рере ревучий...». Ці мальовничі красоти створюють надзвичайні відчуття спокою, одухотворення, спонукають замислитися над усім сокровенним та духовним, надиhaють на глибокі почуття любові до своєї України, які оспівані в кожному рядку літературної спадщини Тараса Шевченка.

Концерт, організований А. Кармазіним, відбувся в музеї «Тараса Шевченка», до якого прийшли як шанувальники музичного мистецтва, так і творчості Тараса Шевченка. Захід пройшов у неймовірній теплій атмосфері. Творче піднесення, душевний спокій виконавців і слухачів було відчутно скрізь. Перше, що зробили артисти по приїзду, піднялися на могилу поета й урочисто, під звуки легендарного «Заповіту», поклали квіти. Таким чином було вшановано великого Кобзаря. Далі – моменти насолоди чудовими краєвидами, у яких криється щось таємничо-неземне. І, врешті, – музичний вечір, на який, за словами керівництва музею, дуже чекали жителі міста Канева, оскільки такі концерти вкрай важливі для містян, особливо під час війни, коли людям потрібна хоч якась розрада та заспокоєння. А заспокоєння, на думку старшої наукової співробітниці музею Світлани Брижицької, найбільше можна знайти в музиці.

Потішити канівчан чудовою музикою українських композиторів разом з Антоном Кармазіним приїхали: піаністка, аспірантка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Наталія Макарова, поетеса та музикознавиця з міста Суми Ганна Приходько, дует ЕльЕлія у складі композитора Олексія Якушева та Вікторії Мураховської.

Розпочав концерт дует ЕльЕлія: Олексій Якушев та Вікторія Мураховська виконали твір О. Якушева для фортепіано та



співаючих чаш. Далі звучали твори українських композиторів для фортепіано у виконанні Н. Макарової, а саме етюд-куранта В. Косенка, рапсодія «На хвилях Черемошу» Т. Яценка, «Волинські акварелі» М. Вериківського, Революційний етюд Д. Задора. Перед тим, як виконати твори, Н. Макарова та А. Кармазін ознайомили слухачів із творчістю митців та історією створення зазначених композицій. Після виступу Н. Макарової, А. Кармазін прочитав свої вірші, присвячені захисникам України, і виконав кілька власних творів для фортепіано. Гостя із Сумщини Ганна Приходько потішила слухачів своєю поезією, фортепіанними творами А. Кармазіна та інших сучасних українських композиторів. На завершення концерту, з ініціативи організатора, музею Тараса Шевченка було подаровано видання, здійснене науковим колективом відділу музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Музична шевченкіана у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського».

Поїздка до міста Канева видалася напрочуд цікавою та корисною і для слухачів, і для виконавців. Слухачі познайомилися з молодими композиторами, відкрили для себе чарівний світ музики та поезії, розрадилися під час чудового теплому спілкування з артистами та між собою. Важливо, що відвідати захід прийшли не лише мешканці Канева, а й вимушено переміщені особи з усіх куточків України – Мелітополя, Луганська, Запоріжжя та інших міст і селищ. У свою чергу, це надихнуло артистів на організацію якомога більше таких зустрічей з людьми, на яких перш за все популяризується українська музика, а для багатьох відвідувачів відкриваються призабуті сторінки української культури та історії.



*Руденька Тетяна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцентка
кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка,
директорка Житомирської обласної філармонії
ім. С. Ріхтера
(м. Житомир)*

ДІЯЛЬНІСТЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ УСТАНОВКРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІЄТВОРЧИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Серед багатоаспектності перебігу націєтворчих процесів становлення української державності упродовж віків, особливо бурхливим є посилення національної свідомості у першій чверті ХХІ століття, особливо від початку російської агресії у 2014 році та повномасштабних воєнних дій у 2022 році.

Культурно-мистецькі установи (філармонії, будинки культури, центри творчості, театри, музеї тощо) ніколи не стояли осторонь таких подій та активно включалися своєю діяльністю до становлення української державності та розвитку національної культури.

Завдяки налагодженню інформаційних сторінок установ у соціальних мережах та швидкому їх поширенню серед суспільства, український культурний продукт, продукований цими установами, отримав реальну нагоду для популяризації, а, відтак, став ще й засобом національної пропаганди. Як зазначає Ж. Денисюк, «... очевидно, що за доби тотальної проінформованості та масових комунікацій стає неможливим існування творів культури й мистецтва поза трансляційними каналами (інформаційними потоками). Це, у свою чергу, сприяє якнайбільшому їхньому поширенню та робить доступними для великої аудиторії, не вимагаючи при цьому вузькоспеціалізованої підготовки для сприйняття» [1, с. 89].



Так, швидко висвітлення культурно-мистецьких заходів стало можливим завдяки профілю установ у соціальних мережах Facebook, Viber, Telegram, Instagram, Twitter, WhatsApp, Signal та каналу YouTube, а також завдяки створеним офіційним інтернет-сайтам. Завдяки цьому стали можливими такі проєкти як, «Спільний Арт» (на тему «Культура формує національну свідомість») – програма, яка об'єднала людей з різних професійних сфер аби говорити про мистецтво та творити новий український контент [5], Літературний марафон «Війна Росії проти України. Відсіч» [7], тощо.

Окрім того, установи стали активними соціальними пунктами волонтерства та спрямовують свою діяльність на створення різноманітних благодійних проєктів. Наприклад, 28 вересня артисти Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера ВІА «Древляни» через виконання українських пісень стали джерелом підняття бойового духу для воїнів ЗСУ [6]; 01 жовтня 2022 року Мала зала філармонії знайомила відвідувачів з творчістю української фортепіанної музики. У благодійному концерті на підтримку ЗСУ прозвучали твори композитора В. Косенка у виконанні піаніста, лауреата міжнародних конкурсів Ігор Рябов (м. Київ) [3]; 10 листопада 2022 року у приміщенні філармонії можна було відвідати поетичні читання та почути вірші від Сергія Жадана та Мар'яни Савки, які цим самим збирали кошти на придбання санітарного евакуаційного автомобіля для українських військових [2], а 15 листопада 2022 року там же відбувся концерт до Дня Гідності та Свободи Академічної хорової капели «Орея», що став продовженням благодійного проєкту «В єдності сила», що розпочався під час турне країнами Європи. Концерти були спрямовані на збір коштів для гуманітарної допомоги [4]. Подібна діяльність на мистецькому фронті з упевненістю наближає перемогу України!

Звісно ж, наведені приклади – це лише маленька частинка тієї культурної роботи, що здійснюється культурно-мистецькими установами останнім часом. Подвиг у час війни цих установ у тому, що не зважаючи на форс-мажорні обставини вони функ-



цінують, закривають і відкривають концертні чи театральні сезони, проводять мистецькі акції, проекти та здійснюють волонтерську діяльність, залучають широку громадськість до актуалізації та популяризації національної культури, спонукають молодь бути свідомою учасницею націєтворення.

Список використаних джерел:

1. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації (видання 2-е). Київ: НАКК-КиМ, Видавець Олег Філюк, 2017. 224 с.

2. 2. Друзі!.. *Сторінка Житомирської обласної філармонії ім. С. Піхтера у Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/groups/1288254684521474/permalink/6193088714038022>

3. Завітайте на благодійний концерт на підтримку ЗСУ. *Сторінка Житомирської обласної філармонії ім. С. Піхтера у Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/>

4. З Європи до України. *Сторінка Житомирської обласної філармонії ім. С. Піхтера у Facebook*. URL: <https://filarmonia.zt.ua/event/koncert-do-dnyu-gidnosti-ta-svobodi-akademichna-horova-kapela-oreya/>

5. Мо-Є. *Канал Житомирської обласної філармонії ім. С. Піхтера*. URL: https://www.youtube.com/channel/UC_NS

6. Наша зброя – мистецтво! *Сторінка Житомирської обласної філармонії ім. С. Піхтера у Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/groups/1288254684521474/permalink/6077811142232447>

7. Театральна оборона. *Сторінка Житомирського обласного музично-драматичного театру ім. І. Кочерги у Telegram*. URL: <https://t.me/tetrkochergi22>



*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор, завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

КАФЕДРА АКАДЕМІЧНОГО І ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ НАКККІМ: СТАНОВЛЕННЯ ШКОЛИ ЕСТРАДОЗНАВСТВА

Кафедра академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв була створена 2019 року на базі кафедри естрадного виконавства, що була заснована 2007 року і очолюваної доктором мистецтвознавства, професором Шульгіною Валерією Дмитрівною. Кафедра декілька разів перейменовувалась, змінювалися завідувачі кафедри (заслужена діячка мистецтв України, доцентка Людмила Бурміцька, народний артист, професор Фемій Мансурович Мустафасєв).

3 08 травня 2019 р. кафедру очолював професор, народний артист України, кандидат мистецтвознавства Іван Васильович Бобул.

3 01 вересня 2022 року кафедру очолила автор цих рядків – доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України Світлана Миколаївна Садовенко.

Навчальний процес на кафедрі забезпечує висококваліфікований колектив викладачів, у складі якого 10 професорів, 6 народних артисти України, 18 доцентів, 4 заслужених діячів мистецтв України, 3 заслужених артистки України, 1 заслужений працівник культури України, 6 старших викладачів і 6 провідних концертмейстери. Всього за штатним розкладом на кафедрі у 2021–2022 навчальному році працює 38 викладачів та 3 особи навчально-допоміжного персоналу.



Кафедра здійснює викладання фахових дисциплін для здобувачів та аспірантів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». За цією спеціальністю кафедра випускає фахівців освітніх рівнів «Бакалавр» та «Магістр» за освітніми програмами «Сольний спів» і «Звукорежисура»; фахівців освітньо-наукового рівня «Доктор філософії» за освітньою програмою «Музичне мистецтво».

Професорсько-викладацький склад плідно працює над спільною науковою темою «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (Державний реєстраційний номер: 0118U100097 2018-2023), залучаючи до цієї роботи аспірантів і здобувачів. Результати цієї роботи відображаються у значній кількості наукових і методичних видань, серед яких монографії, підручники, посібники, наукові статті тощо.

Впродовж останніх років викладачами кафедри захищено дві докторських та чотири кандидатських дисертації (докторів філософії).

Активне творче життя здобувачів вищої освіти – участь у конкурсах і фестивалях, мистецьких проєктах, у тому числі за кордоном: в Австрії, Болгарії, Туреччині, Польщі дозволяють їм зреалізувати власні художні концепції й набуті компетентності у вокально-виконавській та звукорежисерській діяльності.

Кафедра академічного і естрадного вокалу та звукорежисури забезпечена аудиторним фондом – у її розпорядженні чотири аудиторії для групових занять, дев'ять обладнаних кабінетів для індивідуальних занять, музична студія звукозапису та концертна академічна зала. Навчальні аудиторії забезпечені сучасним мультимедійним та звукотехнічним устаткуванням (мікрофони, акустичні системи, музичні центри, мікшерні пульти, програвачі міні-дисків); музичними інструментами (піаніно, клавінова, музична робоча станція); персональними комп'ютерами.

В українському науковому полі поняття «естрадознавство» легітимізувала Тетяна Самая, визначивши його як напрям мистецтвознавства, «що вивчає естрадне мистецтво, його особливості й загальні динамічні процеси, пов'язані з розвитком



національного мистецтва естради» [1]. Дисертація Т. Самаї «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2017) стала важливим внеском в українське естрадознавство. Зосередившись на понятті «естрада», авторка розглядає його з позицій естрадознавства як вокальне відгалуження естрадного мистецтва, синтетичного за своєю природою, тобто як естрадний пісенний доробок митця.

Напрацювання представників української естрадології, у фокусі дослідницької уваги яких знаходиться пісенний жанр (І. Бобул, М. Дружинець, О. Колубаєв, О. Мозгова, В. Овсянников, Т. Рябуха, О. Сапожник, О. Шевченко та ін.), були покладені в основу захищеної у 2021 році в спеціалізованій вченій раді НАКККіМ дисертаційної роботи Вікторії Куш «Пісенна творчість Івана Карабиця» (науковий керівник – Ольга Леонідівна Зосім, доктор мистецтвознавства, професор), в якій авторка досліджує естрадно-пісенний доробок композитора І. Карабиця, який попри його вагому значимість для розвитку української популярної музики, залишався практично не висвітленим у розвідках українських науковців. Тим самим, Вікторія Куш, запропонувавши теорію амбівертності музичних творів, де амбівертність визначено як їх особливу якість, що передбачає одночасну спрямованість на елітарну та масову аудиторію й довела, що риси амбівертності пісенного твору, які виявляються на інтонаційно-стильовому й драматургічному рівнях, дозволяють йому одночасно успішно виконуватися на академічній та естрадній сцені, продовжила розвиток сучасного наукового напрямку, який можна визначити як українське музичне естрадознавство.

Отже, поняття «естрадознавство» сміливо можна назвати науковим винаходом кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Естрадознавча рефлексія сучасного музичного мистецтва нерозривно пов'язана з розвитком національного мистецтва естради.



Дослідження у цьому науковому напрямі знаходяться у постійному розвитку і продовжують свій науковий поступ під керівництвом досвідчених науковців О. Афоніної, І. Вежневця, О. Зосім, О. Шевченко, В. Степурка, С. Садовенко та інших, виводячи на нові обрії науковий та творчий потенціал кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

*Самая Тетяна Вікторівна,
заслужена артистка України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професорка кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
(м. Київ)*

ЕСТРАДОЗНАВСТВО ЯК СУЧАСНИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ НАПРЯМ

Естрадне мистецтво – це складний конгломерат жанрів, напрямів та стилів, а тому його вивчення потребує нових підходів, які б відповідали внутрішнім законам естрадного функціонування у культурному просторі. Сьогодні є необхідність перегляду підходів у дослідженні естрадного мистецтва, а також переосмислення ролі естради у розвитку культури України.

Проблемна ситуація української естради свідчить про актуальність означеного та потребує глибшого аналізу дослідників, ретельного розбору причин, що призвели до регресуючого стану як естрадного мистецтва, так і шоу-бізнесу, попри всю різницю між цими явищами.

Час продемонстрував, що повної заміни «естрадного мистецтва» «шоу-бізнесом» не відбулося, оскільки природа цих



явищ різна: за генезою, культурним функціям, художнім завданням, результатам творчого «виробництва» тощо. Якщо розглядати сферу шоу-бізнесу, то в першу чергу виникне необхідність повноцінних знань економічних та юридичних основ, законів логістики, аналітики масових реакцій соціуму, значення виробництва реклами і рекламної продукції, роботи ЗМІ – всього того, що ніяк не об'єднується в єдиний простір з базовими засадами естрадного мистецтва, які мають духовно-соціальну основу у контексті художньої культури та, по-суті, є антиподом матеріально-комерційного механізму шоу-бізнесу.

Сьогодні у науковому полі ми все чіткіше спостерігаємо розділення понять «естрадне мистецтво» та «шоу-бізнес». Звісно, проникнення шоу-бізнесу в національний соціокультурний простір – це вже доведений факт, інше питання – функціонування та результати даного виду діяльності. Зауважимо, що на сьогодні механізми шоу-бізнесу спрацьовують не лише в музичній естраді, але і в інших соціальних сферах – певних видах спорту, рекламі, політиці тощо. Пояснюється це тим, що похідне поняття «шоу» перекладається як показ або демонстрація, сформована за алгоритмом певних технологій, та означає PR, від якого залежить матеріально-фізична зацікавленість – бізнес. Таким чином, вищезгадані дослідження демонструють нам масовий аспект вивчення естради як об'єкту розважальної індустрії.

Мистецтво естради, в тому числі і вокальної, є явищем художньої культури, зокрема розгляд її внутрішніх механізмів, закономірностей, художньо-естетичних та професійних основ – чим і має займатися окремий мистецтвознавчий напрям – «естрадознавство».

Як висловлюється вітчизняний музикознавець Гармель О., цей напрям дозволить «струнко та логічно систематизувати існуючі уявлення про специфіку мистецтва естради та його базові характерні ознаки», а також «розкрити динаміку функціонування музичної естради як виду естрадного мистецтва в українській культурі від бурхливого періоду становлення у 20-ті



роки ХХ століття до складного сучасного етапу з його загрозою тотального розчинення вокальної естради у лавинах проєктів шоу-бізнесу».

Доктор мистецтвознавства О. Зосім акцентує на необхідності легітимації в мистецтвознавчє науковє поле поняття «естрадознавство» як сфери наукових досліджень, що вивчає закономірності й процеси розвитку естрадного мистецтва, основними напрямками якого є теорія та історія естради, естрадне виконавство і художня критика. У межах цієї сучасної мистецтвознавчої науки ми зможемо чітко розмежувати естраду як вид сценічного мистецтва і шоу-бізнес як комерційну складову масової культури.

Відомо, що базовими принципами естрадного мистецтва є відкритість, легкість синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, професійна та соціальна мобільність та індивідуальність, через які можна проаналізувати будь-який естрадний номер, незалежно від його специфічної родової приналежності: мовного, вокального, інструментального, танцювального або оригінально-спортивного.

Завдання дослідників естрадного мистецтва лежать у двох площинах – критичній і науковій. Відзначимо проблемне поле щодо оцінки здобутків естрадного мистецтва. По-перше, естрадознавець має володіти професійною термінологією, де повинна бути врахована і генеза, і специфіка, і класифікація, і виконавські традиції вокального мистецтва естради. Друга позиція полягає в тому, що мистецтвознавчі критерії оцінювання не можуть бути запозиченими з академічних видів мистецтва через специфічну природу самої естради. У порівнянні з естрадою, академічна спадщина мала достатній час для відбору кращих зразків, щоб сформувати традиції, на основі яких створилися наукові інституції, які є мірилом чистоти класичної спадщини і зберігають її від проникнення низькопробних опусів. Вокальна естрада, яка ще не сформувала таких інституцій – молодий вид мистецтва, однак її ніяк не можна назвати напівпрофесійною, хоча опоненти і намагаються наділити її примітивно-гедоніч-



ною функцією. Третє проблемне питання – відсутність чітких критеріїв аналізу естрадної музики, що підтверджує той факт, коли «знавці» поверхово знайомі зі специфікою естради. Найчастіше матеріал естрадної пісні аналізується не з точки зору знання художньо-естетичної мови вокальної естради, а виходячи із суб'єктивного погляду на неї. Якщо, скажімо, предметом критики є вокальна техніка естрадного виконавця, то не слід її розглядати через призму оперного вокалу, а бажано знати (або хоча б враховувати) особливості стилістичних принципів і акустичних виконавських вимог, володіти фаховою термінологією для аргументованого мистецтвознавчого аналізу [1].

Усе вищезначене має безпосереднє відношення на широкий перелік проблем для української естради (в т.ч. вокальної), починаючи з гастрольно-концертної практики, висвітлення заходів та проєктів ЗМІ, завершуючи навчальними програмами з професійної підготовки естрадних артистів, можна констатувати як невідповідність певним базовим засадам естрадного мистецтва, а це призводить до підміни та профанації даного сценічного мистецтва. Поліпшення ситуації залежить фактично від розвитку естрадознавства через критичний підхід й ретельний відбір кращого досвіду в програмах підготовки молодих спеціалістів, оскільки виходячи з популярності естрадного мистецтва в Україні, вплив його значно позначається на загальному культурному рівні суспільства.

Список використаних джерел:

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



*Семкович Василь Богданович,
викладач, концертмейстер
кафедри вокально-естрадного мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)*

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА ШИПТУРА

Постать Богдана Шиптура є однією з ключових постатей музичного Прикарпаття. Його гасло «Ora et labora» – «Молись і працюй» допомагає композитору залишатися творчо активним й по сьогоднішній день. Митець тривалий час очолював Івано-Франківське обласне відділення Національної спілки композиторів України (НСКУ), є викладачем композиції та інструментознавства Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського, а також свідомим громадянином та патріотом. За вагомий внесок у розвиток національної культури йому присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв України [1].

Вокально-інструментальну творчість Б. Шиптура умовно можна розділити на три групи: патетичну, ліричну та духовну, написані як для вокально-інструментального так і й акапельного складу.

Лірична група творів є найбільшою, наскрізною, що займає центральне місце в творчості композитора. Для ліричної групи творів притаманно мрійливо-ліричний характер баркароли з її характерним розміром 6/8. Навіть у музичних візитівках, за якими розпізнаємо почерк стилю Б. Шиптура: «Моє місто» на слова Я. Дорошенка, «Зелені човни» на поезію С Пушика, осередям є саме плавність і плинність цього явища.

Стилістичною рисою митця є намагання розширити метричну пульсацію, змінити акцентування шляхом однотокового введення в рівномірну дводольну пульсацію тридольного розміру 9/8. Аналогічного ефекту композитор досягає в композиції «І мертвим і живим» на слова Т. Г. Шевченка впроваджуючи в однорідність 9/8-го розміру один такт на 6/8.



Центральне місце в ліричній групі творів займають вокально-інструментальні пісні-романси: «Зелені човни», «Моє місто», «Надивлюся на тебе», «Скажи мені», «Ти і я», «Думав я, що ти – моя лебідка», «Так ніхто не кохав», «Над Золотою Липою туман», «Вечірня роса» та інші.

«Зелені човни» на слова Степана Пушика є справжнім діамантом пісенної творчості прикарпатського митця. Дуже часто композитор вдається до методу контрасту, даючи динамічну насиченість в інструментальному супроводі і прозору статику в основному, куплетному викладі. Подібне трактування зустрічається і у хоровому творі патетичної групи пісень «Моя Україна – квітуча земля» на слова Любомира Кліща.

У композиціях Б. Шиптура зустрічаються прямі запозичення цитат з академічної музики (полістилістика). Так, у творі «Цвітко осіння» на сл. І. Франка використано фрагмент Прелюдії № 4 (опус 28) *мі мінор* Шопена. Подібне трактування вже мало місце в «Молитві» Геннадія Татарченка, де цитується фрагмент «Lagrimgosa» Реквієму Моцарта. Такий прийом полістилістики в естрадній музичній палітрі дозволяє глибше проникнути в глибину слова й поглибити споглядальний характер твору. Композитор майстерно вплітає цитату в тканину твору засобом тембрової передачі, чим і досягає ефекту інтимної лірики.

Стилістичною рисою ліричних композицій Б. Шиптура є застосування певного кола гармонічних функцій. Часте використання неаполітанського акорду, рідше сектакорду, акорду подвійної домінанти основного ступеню та найвагомішим – введення еліпсису, який постає у двох різновидах:

- введення і закріплення паралельного мажору як основного тонального устою; представленого у формі речення, що вносить емоційне піднесення. Все це в поєднанні з динамічною пожвавленістю та пасажними конфігураціями партії супроводу наштовхує на прямий зв'язок до феномену руху Володимира Івасюка в його пісенній творчості: «Водограй», «Хай буде пісня поміж нас», «Червона Рута» та ін.



• неодноразове використання акордів субдомінантової групи після подвійної домінанти, що посилює інтимну меланхолійність: «Зелені човни», «Сон-трава», «Цвітко осіння», «Думав я, що ти – моя лебідка», «Так ніхто не кохав» та ін.

Композитор масштабно розширює функції домінанти у автентичній каденції, що дає змогу досягти стану емоційного епатажу. Супровід окреслює форму, вносить свої оригінальні ходи, подекуди навіть випереджуючи вокальну лінію й спрямовує її в необхідне русло; несе на собі функцію динамічної пожвавленості, як і звичайного гомофонно-гармонічного наповнення; використовує гуцульські мотиви, що представлені у вигляді ладового забарвлення та мелізматики: мордентів, тремоло тощо: «Мій Карпатський краю», «Іще заспівай тої пісні».

Звертається Б. Шиптур й до прямих фольклорних жанрів календарно-обрядового зимового циклу: «Ой сталась, браття, добра новина», соціально-побутового (службового) циклу пісень: «Бо війна війною», «Гей, понад морем, понад Дунаєм», «Повіяв вітер степовий», позаобрядового: «Червона калино, чого в лузі стоїш?». Також створює артефакти фольклорних зразків: «У небі вечірнім зоря ясно сяє», «Темної ночі зорі засіяли» та інші. Загалом, як слушно зауважує дослідниця творчості Б. Шиптура Віолетта Дутчак: «усі пісенно-романсові твори Богдана Шиптура визначає особлива мелодичність – одноголоса чи двоголоса, ладова мінливість, що близька до фольклорних зразків» [1, с. 5]. І це явище сильно ріднить його з мелодичністю А. Кос-Анатольського.

Так само, як і Анатолій Кос-Анатольський, Богдан Шиптур спочатку шукає свого виконавця, формує композиційну структуру, а вже потім реалізовує задум. Це стосується не тільки пісенного жанру, а загалом усієї творчості Б. Шиптура. Так, наприклад, твір «Любись Україну», композитор написав для лауреата міжнародних конкурсів Ласло Габоша. А написані для дуету твори: «Місто моє», «Козак гуляє» «Чого являєшся мені у сні», «Зелені човни», «Синам України», нині знаходяться в репертуарі івано-франківських виконавців – заслуженої артистки



України Наталії Шевченко й лауреата міжнародних конкурсів Олександра Семчука.

Патетична група пісень Богдана Шиптура характеризується опорою на народні зразки: «Любіть Україну», «І мертвим, і живим», «Козак гуляє», «Синам України», «Моя Україна – квітуча земля», «О, прекрасна зіронько в небі» та інші.

У духовних творах, написаних як для мішаного хору *a cappella*, так і для вокально-інструментального складу використовує тексти як знаних майстрів, так і маловідомих молодих обдаровувачів. Приклади: «Вклоняюся небу», «Вернись, дитино, в рідний дім», «Пам'ятай, над тобою є небо...», «Усе пройде...», «Ой, то не Голубка» та інші. Серед кола науковців, які досліджували творчість Богдана Шиптура слід відзначити постаті доктора мистецтвознавства Віолетти Дутчак, кандидатів мистецтвознавства Ігора Глібовицького та Ігора Дем'янича, останній з яких є редактором пісень та романсів, здійснив комп'ютерний набір нот і є представником кафедри естрадно-вокального мистецтва УКД на полі бою з військовим агресором.

Отож, пісенна творчість композитора Богдана Шиптура – яскраве втілення культурного розмаїття Прикарпатського краю. Розділивши її на три групи (патетичні, ліричні та духовні твори, написані як для вокально-інструментального, так і акапельного складу) прослідковуємо її тяжіння до фольклору (календарно-обрядове спрямування), полістилістики (цитування знаних академічних музичних зразків), а поряд з цим – використання оригінальних композиторських прийомів та зворотів. Загалом, твори митця є в репертуарі солістів-вокалістів та часто звучать на сценічних майданчиках.

Список використаних джерел :

1. Глібовицький І. Музично-хоровий ужинок композитора Богдана Шиптура. *Галичина*. 02.09.2022. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/muzichno-horoviy-uzhinok-kompozitora-bogdana-shiptura/>

2. Дутчак В. Мистецькі обрії творчості Богдана Шиптура. *Б. Шиптур. Пісні та романси*. Івано-Франківськ: Симфонія



форте, 2021. С. 5 –6.

3. Максим'юк Г. Богдан Шиптур: «Без музики я б і тижня не прожив, вмер би без неї». *Галицький кореспондент*. 28.08.2011. URL: <https://gk-press.if.ua/x5190>

4. Шиптур Б. Пісні та романси. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2021. 140 с.

*Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професорка кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
(м. Київ)*

ЕСТРАДНЕ ШОУ ЯК ПРЕЗЕНТАНТ ВИДОВИЩЕЦЕНТРИЗМУ

Сьогодні ми вже не говоримо про ескалацію видовищності – вона успішно відбулася, панує і поширюється. Видовищцентризм, театралізація життя, суспільство спектаклю, візуальний поворот, шоуїзація – в таких і подібних категоріях культурознавці зазвичай характеризують сьогодення.

Сучасні мистецькі форми, втілюючи й інтерпретуючи ці тенденції, використовують гіпертрофований надлишок художніх засобів та прийомів, еkleктизм, мозаїчність, полістилістику, надмірність інформації. Одним із характерних проявів актуального функціонування мистецтва постало використання підкреслено ігрового стилю, ігрових прийомів. Митець зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності: кожна індивідуальна творча стратегія має ігровий компонент – чи у момент створення, чи в процесі демонстрації, чи під час сприй-



мання.

Ігрова (як потенційно діалогічна) сутність сучасних мистецьких форм заперечує будь-яку тотальність і декларує толерантність до найрізноманітніших проявів і ззовні, і зсередини, заохочуючи реципієнта до взаємодії, співучасті, співпереживання тощо. Така комунікативна спрямованість мистецького процесу обумовила усвідомлення цінності художньої діяльності не так в отриманні «готового продукту» (витвору мистецтва), як у процесі його створення та сприйняття. У багатьох формах *художнім твором* стає *художнє творення* – темпоральний творчий акт [3, с. 22–23]. Одним із презентантів цього феномену стало шоу.

У моїх попередніх наукових розвідках уже були звертання до тематики шоу: простежувалася онтологія жанрів сценічно-екранного побутування, зокрема шоу [4], аналізувалася термінологія (шоу, шоуїзація, шоу-технології та ін.), розглядалася маніпулятивність екранного шоу [2] та специфіка мистецького талант-шоу [5].

Отож, визначаючи візуально-змістовні атрибути естрадно-го шоу, було відзначено, що воно постає як масштабна концертна програма, інколи театралізована, на великому сценічному майданчику (закритому чи відкритому). Це може бути як концерт одного виконавця або колективу («сольник»), так і збірний концерт. Шоу-програма зазвичай приурочена до певної дати: ювілей артиста, загальне свято, відзначення важливої суспільної події тощо. Шоу вимагає яскравої, розкішної сценографії, серйозної концертно-видовищної режисури, зіркового складу учасників та відомих шоуменів як ведучих [3, с. 92].

Сценічне шоу, як і будь-яка видовищна форма, насамперед спрямоване на комунікацію із глядачем. Сутнісну комунікативну специфіку естрадного мистецтва В. Откидач вбачає у похідному слові «естрадність», визначаючи її передовсім як відвертість: «Відвертість усього – акторського мистецтва, принципів зовнішнього оформлення, способів спілкування з публікою. <...> Ця відвертість, довірливість, закладені в самому творі,



втілюються виконавцями в прийомі прямого відкритого спілкування та взаємодії з глядачами. <...> тут майже знищена демаркаційна лінія між підмостками та залом для глядачів» [1, с. 19]. У колах дослідників видовищних форм цю якість ще називають інтимізацією або естрадизацією, розуміючи їх як ознаку особливого зближення виконавця і глядача-слухача. Крім відвертості-інтимізації, серед комунікативних рис естрадного шоу варто відзначити масовість, публічність, експресивність, святковість, діалогічність, розгорнення на глядача.

Естрадне шоу або шоу-програма є основною формою, «продуктом» шоу-бізнесу. (*Згадуваний вище В. Откидач називає дві головні складові шоу-бізнесу – талант і капітал* [1, с. 23]. *Добре, якщо в цій парі першу ланку займає таки талант*). Структурно шоу-програма складається з низки естрадних номерів, які в ідеалі повинні органічно поєднуватися між собою в гармонійну композицію, утворюючи яскраве видовище. Така концертна програма володіє значним соціокультурним потенціалом і як чинник популяризації творчості естрадних виконавців, і як суспільна форма проведення дозвілля.

Для композитора-пісенника та виконавця-співака шоу – це можливість презентувати і дорожче продати «товар», зокрема естрадну пісню. Саме тому невипадковою є тенденція якомога яскравіше візуалізувати процес виконання пісні. Показовим орієнтиром у цьому русі став музичний конкурс «Євробачення»: заснований як конкурс *пісні*, поступово перетворився на конкурс *шоу*, де візуальна картинка часто стає важливішою за музичну складову.

Подальший розвиток естрадного шоу спрямовується на вдосконалення саме візуальних його потенцій. У сценічний простір активно впроваджуються цифрові технології, адже вони спроможні по-новому впливати на глядача, викликаючи в нього неймовірні емоції та відчуття. Паралельна сценічній екранна дійсність та взаємодія виконавця з екраном, доповнена реальність, тривимірні голографічні зображення, відеомепінг (3D-проекції на фізичні об'єкти) – ці та інші сучасні техноло-



гії не лише змальовують нове сприйняття світу у видовищному мистецтві майбутнього, а й уже сьогодні породжують нову художню реальність.

Отже, естрадне шоу сьогодні є яскравим презентантом візіоцентризму і квінтесенції видовищності, які є не просто типовими факторами сценічних дійств сьогодення, а й смислотворчими чинниками сучасної культури.

Список використаних джерел:

1. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посібник. Вінниця: Нова Книга, 2013. 368 с.

2. Станіславська К. Мистецьке шоу: маніпуляція мистецтвом чи мистецтво маніпуляції? *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Київ: КНУТКиТ, 2020. Вип. 26. С. 109–113.

3. Станіславська К. І. Мистецькі форми сучасної видовищної культури: навчальний посібник. Київ: ВД «Стилос», 2020. 208 с., 64 с. іл.

4. Станіславська К. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Київ: КНУТКиТ, 2017. Вип. 21. С. 90–93.

5. Станіславська К. І. Феномен талант-шоу на сучасному телебаченні. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2013. № 2. С. 89–96.



Сточанська Мирослава Петрівна,
*доцент, доцентка кафедри музичного мистецтва,
Волинського національного університету
імені Лесі Українки,
(м. Луцьк)*

Чернецька Наталія Григорівна,
*кандидат мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри музичного мистецтва
Волинського національного університету
імені Лесі Українки,
(м. Луцьк)*

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ У КЛАСІ БАНДУРИ

Вокально-ансамблеве мистецтво завжди було пріоритетним напрямком у музичній культурі українців. Науковці зазначають, що ансамблевий спів був тісно пов'язаний з народною творчістю і формувався на давніх зразках церковної музики і пісенної культури [2, с. 15].

Традиція ансамблевого співу бандуристів є невід'ємною частиною української музичної культури. Жіночі вокальні ансамблі у супроводі бандур стали досить поширеними у другій половині ХХ століття, набули широкої популярності у період відродження української державності і стали носіями культурних і духовних цінностей української нації. Нині, у період загрози існування України, гостро постала проблема патріотичного виховання нашої нації, а особливо молодого покоління. Бандура є саме тим українським національним інструментом, який здатен своїм специфічним звучанням та характерним репертуаром пробуджувати національну свідомість нашого народу і залучати його до пізнання національних культурних цінностей.

Сучасне академічне бандурне мистецтво функціонує у двох напрямках: бандурист-інструменталіст та бандурист-вокаліст. Мистецтво бандуриста-вокаліста є синтетичним видом, адже



уособлює в одній особі і співака, і виконавця на інструменті. Професорка Київського університету культури і мистецтв Надія Брояко зазначає, що «...бандурна співогра синтезує два рівноправних різновиди виконавської діяльності вокальний та інструментальний, кожен з яких має свою фахову специфіку й психофізіологічні закономірності функціонування» [1, с. 109].

Особливість «бандурної співогри» стосується і бандурного вокально-ансамблевого виконавства, яке функціонує в таких формах як дует, тріо, квартет, ансамбль та капела бандуристів. Для успішної роботи в класі вокального ансамблю у супроводі бандур здобувачам освіти необхідно освоїти такі освітні компоненти як постановка голосу, хоровий клас, гра на музичному інструменті (бандурі).

Участь здобувачів освіти у вокальних ансамблях є необхідною для залучення їх до активної музичної діяльності відповідно до технічних і вокальних можливостей, для популяризації бандури серед студентської та учнівської молоді, для виховання свідомого молодого покоління. Заняття в класі ансамблю є важливою ланкою також і у професійному вихованні здобувачів, вони сприяють розвитку музичного слуху, пам'яті, відчуття метроритму, формують потребу злагодженості загального звучання, здатність до колективної творчості [4, с. 5].

Одним з головних завдань для керівника при формуванні ансамблю є підбір голосів за тембральними властивостями, силою звучання та манерою звукоутворення, також потрібно враховувати і технічні можливості гри на інструменті.

Репертуар є одним з важливих чинників зростання виконавського рівня певного колективу. Репертуарна політика колективу залежить від вокальних і технічних можливостей ансамблістів, від конкретних навчально-виховних цілей та програмних вимог, від уподобань керівника колективу та його учасників. Тому керівник має бути готовим до того, щоб пристосувати (спростити або удосконалити) певну вокальну чи інструментальну партію. Вдало підібраний репертуар стимулює удосконалення технічно-виконавської майстерності ансамблістів, вихо-



вує зацікавленість до репетиційних занять, до творчої та виконавської діяльності, розвиває художній смак кожного учасника колективу.

Як правило, вокальні ансамблі малих форм у супроводі бандур мають однорідне звучання (в основному жіноче, рідше чоловіче), але інколи є потреба організувати ансамбль із чоловічих та жіночих голосів (при вступі до ЗВО і залученні до ансамблів хлопців-бандуристів). Виконання твору вокальним ансамблем у супроводі бандур поєднує звучання вокальних партій (зазвичай дво- або триголосся, рідше чотириголосся) та двох або трьох інструментальних бандурних партій.

Роботу над твором слід почати із розбору та вивчення вокальної партитури, враховуючи інтонаційну чистоту, метроритмічну чіткість, у подальшій роботі – тембральну узгодженість звучання між вокальними партіями.

На початковому етапі розбору і вивчення інструментальних бандурних партій необхідно приділити увагу аплікатурній зручності правої руки, виразності «басової лінії». Якщо інструментальний супровід є доволі складним, то він потребує окремого відпрацювання (при необхідності – вивчення напам'ять) інструментальної партії кожного учасника колективу. При зведенні усіх бандурних партій у повільному темпі необхідно слідкувати за метроритмом, при поступовому збільшенні темпу домагатися ритмічної стабільності всіх партій, наступне завдання для ансамблістів – вивчити супровід напам'ять і добитися невимушеності і легкості його виконання.

Зведення вокальної та інструментальної партій потребує максимальної уважності. Доцільно буде зведення партій кожним ансамблістом окремо, складні моменти відпрацьовуються у повільнішому темпі з поступовим його прискоренням відповідно до можливостей і успіхів ансамбліста. Доцентка Харківського університету мистецтв імені І. Котляревського Любов Мандзюк підкреслює, що для «... збалансування вокальної й інструментальної партій виконавець мусить володіти прекрасно розвиненим музичним слухом, який достатньою мірою од-



ночасно міг би контролювати інтонацію, тембр, ритм, динаміку, дикцію та артикуляцію, гармонію та поліфонію голосів» [3, с.81]. Вокальний ансамбль у супроводі бандур є доволі складним видом музичної діяльності, бо ансамблісти виступають і в ролі співаків, і в ролі акомпаніаторів. Кожен учасник повинен слідкувати за власною вокальною інтонацією, за виконанням інструментальної партії, таким чином ансамблісти виховують своєрідний «слуховий контроль», удосконалюють культуру хорового звучання та ансамблеву інструментальну техніку.

Ще одна специфічна особливість такого ансамблю – це чистота строю інструментів, а отже бандурного акомпанементу. На стрій бандури впливають різні чинники: якість інструмента, умови зберігання та експлуатації, мікроклімат приміщення тощо. Тому ансамбліст повинен мати добре розвинений музичний слух, швидко реакцію та вміння якісно і швидко настроїти свій інструмент.

Функціонування колективу не обмежується лише репетиційними заняттями, важливими є концертні виступи ансамблю, вони стимулюють розвивати і удосконалювати себе у технічному та художньому плані. Успішне виконання творів на концертах дають впевненість кожному учасникові колективу у власній індивідуальній майстерності, дають йому можливість на психологічному рівні відчувати себе повноцінною частиною «організму», від якої залежить творче «обличчя» колективу.

Репертуарна палітра вокальних ансамблів у супроводі бандури в останнє двадцятиліття значно урізноманітнілася. Розширення репертуару відбулося шляхом повернення епічних творів, пісень національно-визвольної боротьби, творів релігійної тематики (зокрема колядок), творів на вірші Лесі Українки та Т. Шевченка. До створення ансамблевого репертуару крім українських композиторів активно долучилися викладачі ЗВО, а саме О. Герасименко, В. Дутчак, М. Сточанська та інші. Також до ансамблевого репертуару активно залучають відомі українські естрадні пісні (композиції Володимира Івасюка, Андрія Кузьменка, Святослава Вакарчука та інших), що сприяє попу-



ляризації бандури серед широкого загалу учнівської молоді і студентської молоді.

Отже, вокальний ансамбль у супроводі бандур є складним видом музичної діяльності: учасники такого колективу одночасно є і співаками, і акомпаніаторами, і ансамблістами. Участь у ньому сприяє становленню різносторонньої творчої особистості з набутими навичками ансамблевого співу та інструментальної гри, а успішне концертне виконання творів додає впевненості кожному ансамблісту у своїй власній виконавській майстерності та приналежності до музичної культури свого народу.

Список використаних джерел:

1. Брояко Н. Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри. *Імідж сучасного педагога*. № 5(188). 2019. С. 109–114. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5\(188\)-109-114](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5(188)-109-114) (16.11.2022)

2. Вишневська С. Методичні принципи формування навичок вокально-ансамблевого виконавства : методичні рекомендації до дисципліни “Вокальний ансамбль” для студентів вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки “Музичне мистецтво”. Івано-Франківськ : Плай, 2014. 54 с. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/3745.pdf> (17.11.2022)

3. Мандзюк Л. Інтелектуально-творчий аспект предмета «Ансамбль» у класі бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені Петра Чайковського*. № 1 (16). 2006. С. 80–84.

4. Сточанська М. П. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка): навч.-метод. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. у-ту імені Лесі Українки, 2005. 274 с.



*Товтин Надія Іванівна,
старша викладачка кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Академії культури і мистецтв» ЗОР,
(м. Ужгород)*

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Український музичний фольклор на сучасному етапі стає предметом дедалі більш ґрунтовного та глибшого студіювання. Особливої уваги заслуговують дослідження організованих форм професійної реконструкції фольклору у творчості виконавців естрадно-вокального мистецтва. Щоб довести особливості взаємозв'язку народної творчості з естрадно-вокальним мистецтвом слід зазначити, що музично-стильові особливості мелосу українського музичного фольклору та естрадно-виконавська стилістика взаємодіють між собою.

Серед українських дослідників, які працювали в галузі українського музичного фольклору відомі імена М. Лисенка, М. Гордійчука, Ф. Колесси, К. Квітки, В. Гошовського, А. Іваницького та ін. Тенденції розвитку українського вокально-естрадного мистецтва висвітлені в працях та дослідженнях І. Бобула, Н. Дрожжиної, М. Мозгового, Л. Прохорової, Т. Рябухи, Т. Самаї, С. Чернікової, Н. Шевченко, О. Шевченко та ін.

На сьогоднішній день спостерігається значне поширення естрадно-виконавського мистецтва на всіх рівнях соціокультурного простору, а також мистецької освіти. Можна пересвідчитися у тому, що дуже часто сучасні естрадні виконавці в своєму репертуарі використовують жанри українського музичного фольклору. Подібна популяризація народнопісенної спадщини зумовлена тим, що більшість виконавців прагнуть осучаснити народнопісенні зразки, які наділені особливою цінністю, унікальністю та неповторністю. Професійна реконструкція музичного фольклору виконавцями естрадно-вокального мистецтва стала одним з основних і найважливіших шляхів проникнення



фольклору у сферу сучасної музичної культури.

Фольклор, як зазначає А. Іваницький, – це традиційна і сучасна творчість усної традиції. Так як фольклор увібрав естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь – це є доказом багатогранності українського музичного фольклору [2, с. 5]. В музичному фольклорі одна і та ж пісня може мати десятки варіантів. Фольклористи їх групують у «версії», якщо відміни суттєві, або розглядають як «редакції», якщо вони незначні. Найстійкішу (найконсервативнішу) форму мають пісенні жанри, пов'язані з обрядовими діями, певними ритуалами чи гуртовим виконанням (колядки, веснянки, весільні пісні, замовляння тощо) [7, с. 266].

Загальновідомо, що народна музично-поетична творчість України вражає своїм багатством. В кожній місцевості і навіть в кожному окремому селі обов'язково знайдеться щось своє, оригінальне, що збагачує й доповнює народнопісенну культуру. Для збирача, дослідника фольклору та виконавця відкривається неосяжне поле для творчої діяльності. Пісенні новотвори, інструментальна музика, розвиток багатоголосся, взаємозв'язки музики й слова – всі ці питання заслуговують на ґрунтовне наукове дослідження.

Варто зазначити, що пряме використання музичного фольклору в практиці естрадних ансамблів стає найпоширенішим способом взаємодії естрадної музики з фольклором починаючи з кінця ХХ ст. до сьогодні. Поруч з творами композиторів співаки продовжують виконувати обробки українських народних пісень, запозичують народні мелодії та манера співу [6].

Питання взаємодії українського музичного фольклору та естрадно-вокальної музики доводить у своїх дослідженнях Вероніка Тормахова і виділяє такі шляхи і типи взаємодії:

- 1) обробки народних пісень;
- 2) цитування музично-фольклорного матеріалу;
- 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах прийомах виконання;
- 4) сплав національної манери виконання з інофольклорною.



У вищеназваних типах взаємозв'язків відзначені такі засоби розвитку музичного матеріалу, які забезпечують взаємодію фольклору з естрадною музикою, а саме: 1) переінтонування фольклору; 2) проникнення інтонаційної сфери і прийомів виконання з фольклору в джаз, рок-, і поп-музику [8, с. 44].

Сучасна естрадна музика, вважає В. Торхамова, відноситься до ряду помітних явищ музичної культури України останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. Під естрадною музикою мається на увазі джаз, рок і поп-музика, тобто ті види музики, що є сценічними і впливають на слухача за допомогою шоу і спецефектів разом з музичним компонентом. Національний характер української естрадної музики обумовлений зверненням до музичного фольклору на різних рівнях. Такий спосіб створення композицій призводить до виникнення наступних типів взаємозв'язку фольклору з джазом, поп- і рок-музикою: обробки народних пісень, цитування музично-фольклорного матеріалу, створення оригінальних композицій на фольклорній основі, сплав національної манери виконання з інофольклорною. Незважаючи на приналежність до різних стилєвих напрямків естрадної музики, до різних регіонів України і до різних культурних традицій, (не кажучи про відмінності образно-естетичні і власне музичні), вони схожі в генезі [9].

Якщо взяти до уваги ритмічну сторону вокально-естрадної музики, то при різноманітності ритмічних пластів, що беруть участь в аранжуванні, вся композиція побудована найчастіше на повторенні однієї ритмоформули. У результаті цього форма композицій має бути симетричною. Тому не всі фольклорні зразки можуть бути використані в естрадній музиці, а лише ті, які мають яскраво виражену куплетну форму і мелодіку з невибагливою ритмікою [9, с. 167].

Операції з ритмоструктурної типології здійснюються як дії, скеровані на «очищення» пісенної тканини від варіативних елементів та створення ритмічного інваріанту. Інваріант – умовний об'єкт, абстрагований з реальності. Перевага його в тому, що усуваються незліченні виконавські версії та спрощуються ана-



літичні дії. П'ять означених принципів ритмічного розвитку є фундаментальними архетипічними (за В. Гошовським архетип – найдавніший варіант, що містить головні елементи давнього пісенного типу) структурами музично-фольклорного мислення. На їх основі відбувається творче розспівування та постають знахідки естетичного й художнього порядку [4, с. 374].

Характеризуючи сьогоденну вокально-естрадну музику як духовно-культурний феномен слід акцентувати увагу на ній як амбівалентному утворенні, у якому органічно поєднуються елементи професійної музики і фольклорні здобутки, що дозволяє у такий спосіб реалізувати функції соціокультурної інтеграції та соціалізації індивіду у сучасному світі. З іншого боку, саме масове суспільство має потребу в мистецтві, здатному оперативно реагувати на безперервне зростання та змінюваність його запитів [5, с. 87].

Таким чином, нами визначені характерні риси українського музичного фольклору, який використовується в естрадно-вокальному мистецтві та доведено, що взаємозв'язок фольклору з естрадно-вокальним мистецтвом є явищем типологічно-синтетичним.

Список використаних джерел:

1. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харк. нац. унів. мистецтв. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
2. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
3. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментаріями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтва I–IV рівнів акредитації. Вінниця: Нова книга, 2008. 520 с.
4. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Про-



блеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 403 с.

5. Коблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 32 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, О. С. Афоніна та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2019. 239 с.

6. Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: матер. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 18.11.2021 р.) / редкол.: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]; КМАЕЦМ. Київ: КМАЕЦМ, 2021. 122 с.

7. Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. Тернопіль: Підручник і посібник, 2008. 448с.

8. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.

9. Тормахова В. М. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Альманах університетської кафедри Київського національного економічного університету*. 2014. Вип. 3.



Толошнюк Наталія Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)
Гілярків Ілля-Олег Олегович,
здобувач III курсу
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)

ПОСТАТЬ МИХАЙЛА СЛИВОЦЬКОГО У СТАНОВЛЕННІ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ

*«Мені хочеться щоб пісні мої жили довго,
очищали душу від нальоту буденності,
змушували глянути на світ і себе в ньому новими очима,
робили людей кращими, щирішими, добрішими»*
Михайло Сливоцький

З ім'ям Михайла Сливоцького пов'язана ціла епоха розвитку пісенної культури Прикарпаття. Кумир не одного покоління українців, «прикарпатський соловейко» (так його називають шанувальники) розпочав свій професійний шлях до успіху ще в далеких 60-х роках минулого століття. Понад пів століття тривала активна співоча діяльність митця. Цей шлях до професійної майстерності, творчих вершин він торував завжди у наполегливій самовідданій праці і навчанні, хоча був одарований голосом надзвичайної і рідкісної краси. Його виконавська творчість – ціла епоха в духовному житті не тільки Прикарпаття але й всієї України.

Тернистий шлях до майстерності М. Сливоцького розпочався з навчання у Коломийському педагогічному училищі, а після служби в армії продовжився у стінах музично-педагогічного відділення Івано-Франківського педагогічного інституту (1969–1973), де на той час вирувало студентське життя у різ-



номанітних творчих колективах до яких Михайло активно долучається. Він стає учасником чоловічого вокального квартету «Легінь» (керівник – П. М. Чоловський), а пізніше – солістом інструментального ансамблю «Усмішка» (керівник – Ю. С. Фейда). Будучи студентом, він одночасно працює солістом обласної філармонії, активно концертує на сценах міста і області, а з 1970 року на Львівському, Чернівецькому, республіканському та всесоюзному радіо і телебаченні. Спів Михайла Сливоцького приваблював своїм надзвичайним дзвінким і чистим тембром голосу, ніжним ліризмом, глибоким проникненням у зміст творів, виконавським професіоналізмом. «... Коли вслухаєшся в його голос, здається, до тебе промовляє сама душа співака – чиста і схвильована, ніжна і замріяна, вразлива і щемка до радості й болю людського. Пісні в його виконанні повсюдно сприймаються не тільки як такі, що несуть у собі дивовижний талант, чарівний художній світ, але насамперед як такі, що дивовижно позначені глибинною духовністю і велелюдською силою», – відзначає журналіст, автор тритомника «Золотий вік української естради» Михайло Маслій [5].

Виконавський професіоналізм М. Сливоцького кристалізувався у тісній співдружності з вокальним квартетом «Легінь» та інструментальним квартетом «Усмішка». Ці творчі колективи яскраво заявляли про себе на концертній естраді. Вони були лауреатами багатьох Всесоюзних, Всеукраїнських, обласних пісенних конкурсів та фестивалів, творчих звітів майстрів мистецтв і художніх колективів Івано-Франківської області в Києві, неодноразовими переможцями – турнірів «Сонячні кларнети», провели сотні концертів в Україні та за її межами. Київський режисер Олег Бійма створив музичний телефільм «Співають гори» за участю М. Сливоцького, вокального квартету «Легінь» та інструментального квартету «Усмішка». У творчому доробку М. Сливоцького значний багаж здобутків – дві грамплатівки, п'ять музичних фільмів («Співають гори», «Карпатські джерела», «Верховино, світку ти наш»), фондові записи у Києві, Львові, Чернівцях, Івано-Франківську, компакт-диски – «З піс-



нею у серці», «Співає квартет «Легінь». Голос Михайла Сливоцького звучав на всіх континентах землі: в Австралії, Африці, Америці, Азії, Європі. Завдяки концертним турне з інструментальним квартетом «Усмішка», пісні у його виконанні знає не тільки вся Україна, але, і інші країни світу – США, Канада, Бразилія, Японія, Фінляндія, Німеччина, Франція, Польща, Австрія, Болгарія, Румуні та ін.

У своїй багатогранній творчій та виконавській діяльності Михайло Юрійович співпрацював із багатьма відомими митцями – композиторами, співаками, художниками, режисерами. Він часто зустрічався з ними на різних імпрезах, музичних проектах, фестивалях. М. Сливоцький неоднаразово виступав з відомими співаками: Дмитром Гнатюком, Анатолієм Солов'яненко, Марією Стеф'юк, Діаною Петриненко, Назарієм Яремчуком, Павлом Дворським, які високо оцінювали творчість талановитого співака з Прикарпаття, висловлювали щирі похвали за високий професійний виконавський рівень, тонкий ліризм, особливість інтерпретування, щирість виконання.

Репертуар Михайла Сливоцького, який включає не одну сотню творів, вражає своїм різнобарв'ям тем, сюжетів, жанрів, стилів тощо. Це і арії із опер вітчизняних та зарубіжних композиторів, романси західноєвропейських композиторів, пісні-романси українських композиторів, стрілецькі пісні, українські народні пісні, які він виконував з особливою любов'ю і щирістю. Однак найбільшої популярності здобули у його виконанні пісні сучасних українських композиторів: П. Майбороди, О. Білаша, І. Поклада, І. Шамо, В. Верменича, А. Кос-Анатольського, П. Дворського та інших. Особливо тепла дружба і тісна співпраця єднала М. Сливоцького з композиторами Прикарпаття – Б. Юрківим, Д. Циганковим, Б. Шиптуром, І. Фіцаловичем, В. Якуб'юком, В. Їжаком, Г. Котиком, В. Домшинським, Я. Бабинським, поетами С. Пушиком, Р. Юзвою, Я. Дорошенком. Тому саме йому, досить часто, належала першість виконання творів народжених на слова і музику прикарпатських митців.

Особливе місце у творчості співака – займають пісні про



матір. Таких пісень в його репертуарі близько п'ятнадцяти. «Я виконую багато пісень про матір...» – писав співак, – «Ось лише деякі з них: «Чорнобривці» В. Верменича, «Матусенька» Б. Юрківа, «Пісня про матір» В. Їжака, «На калині мене мати колихала» В. Верменича «Чому так багато саме про матір?» – часто запитують мене. І це я пояснюю не тільки любов'ю до матері і глибоким переконанням, що той, хто шанує рідну неньку, здатний на такі ж сильні почуття до матері-Батьківщини. Слово «матір» уособлює для мене прагнення миру, щастя, радості своїм дітям і всьому світові» [4].

Свою виконавську творчість Михайло Юрійович тісно поєднував з педагогічною діяльністю[□]. Як талановитий педагог він заряджав власним прикладом, натхненою захопленістю співом молодих виконавців, своїх учнів. Випускники його класу працюють у професійних колективах та викладають у музичних і мистецьких освітніх закладах. Серед них є і вже знані, не тільки в Прикарпатському краї, але і в усій Україні, виконавці, серед них: народний артист України Петро Князевич, лауреат міжнародного конкурсу Віктор Грибик, дипломант та лауреат Всеукраїнських та міжнародних конкурсів Василь Лазарович, лауреат Першого Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів імені І. Маланюк Микола Сисак та ін.

Михайло Сливоцький своїм прикладом інспірував також активний не тільки концертний, але й конкурсно-фестивальний рух на Прикарпатті. Він був один з організаторів Всеукраїнського конкурсу ім. Д. Січинського та Всеукраїнського конкурсу вокалістів ім. І. Маланюк; головою та членом журі багатьох міжнародних, всеукраїнських, обласних та міських пісенних конкурсів та фестивалів; тривалий час (з 1989 до 2007 р.) очолював обласне відділення Всеукраїнської музичної спілки, яке по праву можна вважати важливим осередком поширення української музичної творчості на Прикарпатті.

Багатогранна та різновекторна діяльність М. Сливоцького знайшла достойну відзнаку: заслужений працівник культури України (1986 р.), відмінник народної освіти (1987 р.), лауре-



ат та дипломант багатьох конкурсів та фестивалів музичного мистецтва в Україні та за її межами, лауреат обласної премії ім. М. Ірчана в галузі літератури і мистецтва (1979–1980). За свою творчу діяльність нагороджений Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР (1989), грамотами міністерств України та різними відзнаками і подяками обласної та міської держадміністрацій, ректорату Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. В грудні 1995 року, за значний особистий внесок у розвиток і популяризацію культурно-мистецької спадщини українського народу, високий професіоналізм, Указом Президента України йому присвоєно почесне звання – заслужений діяч мистецтв України. Та найбільша і найдорожча нагорода для нього, як зазначав його колега П. Чоловський – «... це всенародна любов і шана вдячних слухачів і шанувальників його таланту» [6, с. 19].

Представники мистецьких осередків Івано-Франківська високо оцінюють виконавську діяльність талановитого краянину М. Сливоцького і щиро діляться своїми враженнями.

Володимир Качкан: «... У Михайловому співі багато світла, прозорості, м'яких бархатистих відтінків. Ліризм його голосу ніби напоєний живою цілющою водою полонинських ручаїв, голосисто-дзвінких водоспадів, виплеканий-вигойданий ніжними материними руками, запричащений щедротами підкарпатських медоносних садів та піднятий до стрімкої висоти гойними верховинськими вітрами»; Степан Хороб: «... Пісні в його виконанні повсюдно сприймаються не тільки як такі, що несуть у собі дивовижний талант, чарівний художній світ, а насамперед як такі, що увиразнено позначені глибинною духовністю і велелюдською силою. Силою одвічної любові, доброти, національної закоріненості. Власне тим, без чого людині у веремії життя існувати важко, зрештою, й неможливо, без чого годі зберегти себе у повсякчасі як людина»; Роман Андріяшко: «... Його багатогранний, сонячний талант виявляється не тільки в пісенній творчості, а й у повсякденному житті. Це не просто унікальний співак, а насамперед могутня людська й мистець-



ка особистість. Михайло Сливоцький допоміг утвердитися в мистецтві десяткам співаків, музикантів, композиторів»; Ярема Гоян: «... Співати душею! Ці слова дуже пасують заслуженому працівникові культури України Михайлові Сливоцькому, якого не раз у сотнях листів, що надходять з усіх кінців країни, називають люди «прикарпатським соловейком» [3].

Отже, високий професіоналізм, виконавська культура і масштаби творчої діяльності заслуженого діяча мистецтв України, співака Прикарпатського краю Михайла Сливоцького характеризують його як одного із найвизначніших майстрів виконавської і вокально-педагогічної сфер сучасності; пісні у його виконанні зараховані до «Золотого фонду української естради».

Список використаних джерел:

1. Качкан В. «Пісня материнського саду» (творчий портрет Михайла Сливоцького). *«Без пісень нема життя»*: до 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника : музично-краєзнавчий альманах. Івано-Франківськ : Гостинець, 2006 С. 43–47.
2. Маслій М. Улюблені пісні ХХ сторіччя. Харків : Фоліо, 2019. 339 с.
3. Попадинець Б. *Прикарпатський соловейко*. Галичина. 2014. 30 вересня.
4. Сливоцький М. Словом і піснею. *Прикарпатська правда*. 1982. 1 травня.
5. Сьогодні 77-річчя відзначає калуський «соловейко» Михайло Сливоцький. *Вікна*. 2021. 6 грудня. URL: <https://vikna.if.ua/news/category/all/2021/10/01/126591/view>
6. Чоловський П. З піснею в серці (до ювілею співака Михайла Сливоцького). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ. Випуск 30–31. Ч. 1. С. 15–20.



*Фарина Наталія Петрівна,
народна артистка України, професор,
професорка кафедри естрадної музики
Інституту мистецтв Рівненського
державного гуманітарного університету,
(м. Рівне)*

НОМІНАЦІЯ «ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛ» У КОНКУРСНИХ ЗМАГАННЯХ

У сучасній вокальній культурі естрадна пісня, підтримана масовою слухацькою аудиторією, набула глобального розвитку, утверджуючи в музичному світі самобутні художньо-естетичні виміри. Варто відмітити, що докорінно змінюється до недавня упереджене ставлення співаків академічного напрямку до естрадного вокалу. Тепер на концертних сценах все частіше можна зустріти спільні виступи оперних суперзірок і рок- або поп-виконавців.

Хоча позитивні тенденції намітилися ще у 80-х роках ХХ століття. Хрестоматійний приклад – творча співпраця оперної дівки Монсеррат Кабальє і соліста рок-групи «Queen» Фреді Мерк'юрі, яка подарувала любителям вокального мистецтва унікальний альбом «Barcelona» (1987). Звертаючись до різних типів аудиторії – шанувальників академічної або неакадемічної традиції – співаки продемонстрували багатий потенціал взаємодії і взаємовпливів у вокальному виконавстві.

На цьому тлі не випадково нині музикознавцями піднімається питання універсалізму в вокальному мистецтві [2]. Разом з тим, в полі зору науковців і освітян постійно перебуває проблема виконавської майстерності і професіоналізму естрадного співака, яка розв'язується в теоретичному, методичному і практичному аспектах. Комплексне вирішення цієї проблеми сприятиме творенню високохудожніх зразків естрадно-вокального виконавства початку третього тисячоліття.

З цього погляду важливе значення мають конкурси естрадних співаків, які, зокрема, покликані через випробування ар-



тистичних сил учасників прокласти шлях до їх публічного визнання серед фахівців і слухачької аудиторії. Не секрет, що конкурсні змагання також спряють удосконаленню виконавської майстерності молодих співаків, які готуючись до вокального турніру, відточують техніку і ретельно працюють над створенням художньо переконливої власної інтерпретації репертуару.

Безумовно, перед організаторами конкурсу естрадних співаків постає чимало підготовчих завдань: запросити до складу журі досвідчених фахівців, забезпечуючи їм якісну роботу для визначення переможців змагання; розробити конкурсні вимоги, які б дозволили відповідно оцінити виконавські можливості конкурсантів; забезпечити матеріально-технічні умови проведення культурно-мистецького заходу, який би став знаковою подією як на регіональному, так і міжнародному рівнях. Звичайно, організаційних питань під час проведення конкурсу виникає значно більше. Але зосередимся на тих, які вважаємо такими, що впливають на репутацію вокального змагання, а, відповідно, позначаються на зміцненні іміджу його учасників і переможців.

Приміром, у 2020 році номінація «естрадний вокал» увійшла до програми III-го Всеукраїнського фестивалю-конкурсу вокального мистецтва «Бурштинові солоспіви» [1]. У 2021 році ця практика продовжилась, тільки вже у міжнародному статусі змагання співаків [2]. Що ж до перших двох конкурсів, то їхнє Положення стосувалося лише академічного вокалу.

Організований у 2018 році та проведений у Рівному фестиваль-конкурс «Бурштинові солоспіви» (автор ідеї – Наталя-Марія Фарина) мав на меті відкрити нові імена, дати можливість творчій молоді розкрити свій потенціал у майстерності співу, загалом сприяти розвитку вітчизняного вокального виконавства. Творчі здобутки в жанрі сольного співу представляли конкурсанти у трьох вікових групах: 14-18 років – I група; 19-24 років – II група; 25-36 роки – III група. Конкурсні випробування проходили у два тури: I тур – два твори (1. Арія з опери, кантати, ораторії композиторів XVI- XVIII ст.; 2. Народна пісня (у



супроводі фортепіано, чи а сарелла) або класичний романс); II тур (для 2-3 вікових груп) – два твори (1. Арія з опери чи оперети XIX – XX ст.; 2. Романс або солоспів).

Конкурсні програми учасників оцінювало високопрофесійне журі на чолі з всесвітньо відомим українським оперним співаком – народним артистом України, Лауреатом Шевченківської премії, Лауреатом двох Греммі, почесним академіком, професором Анатолієм Кочергою. Голоси молодих співаків мали можливість почути рівняни та гості міста у одному з найкращих акустичних концертних установ обласного центру – Залі камерної та органної музики Рівненської державної обласної філармонії.

За роки проведення фестивалю-конкурсу «Бурштинові солоспіви» розширилась географія його учасників. Лауреатами та дипломантами вокального турніру стали представники українських міст: Києва, Миколаєва, Одеси, Львова, Івано-Франківська, Рівного та Дніпра. Зростання популярності конкурсу позначилось на закордонному представництві учасників (Китай, Польща, Німеччина, США) і членів журі (Польща, Німеччина, Норвегія).

Враховуючи сучасний стан розвитку вокального мистецтва виникла потреба змінити структуру змагання молодих співаків, доповнивши номінацію – «естрадний вокал». Проведення в Рівному III і IV фестивалю-конкурсу «Бурштинові солоспіви» переконує, що такий підхід обґрунтований і правомірний. Професійна підготовка естрадних співаків у освітніх закладах України та зарубіжжя потребує підкріплення, зокрема, у форматі конкурсних випробувань. Тим більше, що для талановитої молоді – це можливість успішно реалізуватись в актуальних виконавських стилях і жанрах.

Щоправда, конкурсні випробування естрадних співаків суттєво відрізняються від академічного напрямку. Так, у Положенні фестивалю-конкурсу «Бурштинові солоспіви» для учасників цієї номінації передбачено лише один тур, який включає два різнохарактерні твори мовою оригіналу (національних та зару-



біжних авторів) у супроводі фонограми мінус, фортепіано чи а саррелла. Менший обсяг конкурсної програми збільшує вимоги до виконавця, який повинен представити цілісну вокально-сценічну композицію, що включає своєрідний саунд, органічний сценічний образ і танцювальну пластику, володіння мікрофоном і звуковою апаратурою. Тим і відрізняється естрадний вокал від академічного, що співак представляє на сцені самотній і харизматичний «Я-образ», який викликає у публіки яскраві враження.

Звичайно, для оцінки естрадних співаків запрошується компетентне журі, здатне виявити специфічну атрибутику сучасної виконавської манери. Так, в журі «Бурштинових солоспівів» працювали: українська-поп-зірка, народна артистка Алла Попова; співак і композитор, заслужений артист України Валерій Твін; фіналістка телевізійного «Голосу країни», джазова співачка Юлія Тимочко.

Черговий фестиваль-конкурс вокального мистецтва «Бурштинові солоспіви» ставить перед собою нові цілі. Залучаючи до творчої співпраці міжнародних партнерів організатори сподіваються на конструктивний діалог, обмін досвідом і досягнення висот у мистецтві співу.

Список використаних джерел:

1. Бурштинові солоспіви-2020: Буклет Всеукраїнського фестивалю-конкурсу вокального мистецтва / укл. Т.Ю. Прокопович, Н.П. Фарина. Рівне, 2020. 24с.
2. Бурштинові солоспіви-2021: Буклет Міжнародного фестивалю-конкурсу вокального мистецтва / укл. Т.Ю. Прокопович, Н.П. Фарина. Рівне, 2021. 40с.
3. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків: навч. посіб. Івано-Франківськ: "СІМІК", 2019. 66с.



Федорняк Наталія Богданівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
(м. Івано-Франківськ)

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ КОЛЕКТИВІВ І СОЛІСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ КАНАДИ І США

Для музично-виконавської діяльності українців Північної Америки характерним є її інтегрування в музичне життя країн США та Канади. Цей процес розпочинається у міжвоєнний період і динамічніше розвивається після Другої світової війни. Основними формами інтеграції стали звукозаписи, виступи, участь в музичних фестивалях тощо. Український фольклорний репертуар, українські мотиви та інтонації, використання звучання народних українських інструментів, авторські твори українських композиторів, україномовні переклади популярних англійських пісень сприяли підвищенню авторитету України на світовій арені, поштовпували інтерес до її культури.

Українська музика в Канаді та США, поряд із академічними жанрами також представлена естрадно-вокальним виконавством. Це підтверджується значною кількістю солістів і колективів, створених після приїзду українців на терени Північної Америки та тривалий період їхнього функціонування, які поступово увійшли у сферу естрадної масової музики.

Серед різноманіття солістів та колективів хотілося б виокремити яскравих виконавців естрадно-вокального напрямку, творча діяльність яких яскраво представила українську музику на теренах Канади та США.

В середині 1960-х рр. канадський медіапростір заповнив українсько-канадський вокальний поп-дует «Мікі й Банні» (Ві-



нніпег), який творив в період найбільшого розквіту оригінального явища української еміграції – українського кантрі, що тривав від 1960 до 1975 р. на Заході Канади. Його стильова риса – суміш канадсько-американських романсів і балад з популярними українськими піснями [8, с. 157–158]. Модест Склепович – фармацевт, музикант-аматор («Мікі Шепард») та його дружина – шкільна вчителька, співачка-аматорка Орія Іванчук («Банні Еванс»), нащадки перших хвиль еміграції. Вони почали виступати разом у 1964 році у концертних залах та нічних клубах, а також на ярмарках, родео та етнічних фестивалях на теренах Канади та частково у США. Їх репертуар включав українські, польські та німецькі пісні і танці, кантрі-музику, оригінальні композиції. Музичним супроводом був гурт «Д-Дріфтерс-5» (кер. Д. Романишин, Вінніпег), який акомпанував дуету впродовж 4 років.

Також подружжя талановито відтворювало українською мовою музику кантрі та хіти рок-н-ролу. Стиль співу відповідав стилю музики кантрі, який і наслідували виконавці. Вони найчастіше відтворювали своєрідну носову гугнявість, переносячи цей стиль вокального виконання навіть на інтерпретацію українських народних пісень, що стало особистою фішкою гурту [9, с. 334–335].

За період творчої діяльності дует записав 19 власних альбомів фірмою «V-Records» (Вінніпег), яка була започаткована А. Грошаком саме після створення дуету і спочатку записувала тільки українських виконавців. Часто сингли дуету входили до збірних платівок. Їхні альбоми продавалися десятками тисяч [9, с. 334].

Українські пісні включені до 6 альбомів, які записані з 1964 до 1984 року [2]. Окремо видані колядки, а також народні пісні (2 альбоми). Серед народних пісень це ліричні, жартівливі, стрілецькі («Ой звідси гора», «Дівка в сінях стояла», «Їхав стрілець на війноньку»), весільні співанки, емігрантські пісні («Канадо, Канадо»). Авторські пісні – «Згода в родині», «Пташки співали», «Хоса госа», «В горах Карпатах», тощо.



Важливо, що «Мікі і Банні» могли легко переходити з англійської мови на українську в одній і тій самій авторській пісні, або виконували її «half-на-пів» (власний «фірмовий» стиль виконання колективу), тобто частину пісні співали українською, а іншу – англійською мовою, але це не стосувалося народних пісень. Вони застосовували цю техніку, виконуючи тогочасні популярні пісні в стилі кантрі. Українські переклади дуету були надзвичайно близькими до англійських оригіналів. Дует ретельно дотримувався правил української граматики і синтаксису, одночасно зберігаючи забарвлення англійської версії. Серед двомовних авторських пісень «Making believe», «One week later», «Зазеленіло моє жито», «Називають горілку хоумбру» тощо любовної, соціально-побутової тематики. Однією з найпопулярніших пісень (двомовна) була «Це наша земля, це наше поле...», що є адаптацією званої американської пісні «This Land Is Your Land» на слова В. Гатрі.

Цей дует мав величезний вплив на музичну культуру західної Канади упродовж кількох десятиліть. Їм вдалося популяризувати традиційну українсько-канадську музику за допомогою концертних турів усією Канадою, 19-ти альбомів та значного творчого доробку, який охоплює більше, ніж 300 записаних пісень. Зокрема, їхня версія «This Land Is Your Land» отримала офіційне визнання і була включена у Національний архів у Оттаві.

У 1970-х рр. розпочала концертну діяльність перша і одна з найвідоміших українсько-канадських співачок Любомира Ковальчук з Монреалю (1958, Канада), донька українських емігрантів, що після війни оселилися у Монреалі. У 1974 р. в 15-річному віці вона здійснила свій перший аудіозапис – пісню «Kazka» під акомпанемент популярного на той час українсько-канадського гурту «Сини степів» (Монреаль). На початку своєї кар'єри виступала разом з вокально-інструментальними ансамблями «Зоря», «Ясени», «Люба» (Монреаль), де була лідер-солісткою, виконуючи обробки українських народних пісень, сучасну українську естраду та авторські композиції. Піс-



ля запису першої платівки-гіганта «Любомира» (1975, Монреаль) із гуртом «Зоря», куди ввійшло 12 композицій, виконавиця стала популярною в усіх куточках Північної Америки (активно працювала в період 1970–1990-х рр.). У 1977 р. був реалізований другий аудіоальбом «Любомира». На платівках, крім традиційного матеріалу, звучать також композиторські спроби Любомири. Пізніше обидві платівки були перевидані на аудіокасетах [8, с. 163–164].

Після успішних релізів співачка розпочала сольну кар'єру, але надалі зосередилася на англійській музиці (відмовилася від українського репертуару) і стала однією з найпопулярніших співачок Канади (сценічне ім'я – Люба). Співпрацювала з такими відомими особистостями як Б. Адамс, П. Маршан, Н. М. Волден, які обрали пісню виконавиці «The Best Is Yet To Come» саундтреком фільму «9 з половиною тижнів», де також звучала її пісня «Let It Go». Розквіт кар'єри припав на 1983–1987 рр., тоді ж виконавиця отримала безліч нагород, серед яких і «Вокалістка року» (1985), але, на жаль, вже не за виконання українських пісень.

У її доробку 9 аудіоальбомів та 2 платівки. Пісні співачки довгий час передували в канадських поп-чартах, а два її англійські альбоми «Between the Earth and Sky» (1986) і «All or Nothing» (1990) стали платиновими [7].

Л. Ковальчук і досі пише та виконує авторські пісні англійською мовою. На її офіційній веб-сторінці [1], на жаль, немає ніякої інформації про її українське походження та про те, що вона писала та виконувала український репертуар з українськими колективами на початку своєї виконавської кар'єри.

Відома американська оперна та блюзова співачка українського походження **Квітка Цісик** (1953–1998) народилась у Нью-Йорку, за тисячі кілометрів від України, але ніколи не забувала свого коріння. Її батьки емігрували після війни до США із Західної України [8, с. 164].

Батько співачки, скрипаль Володимир Цісик, до Другої світової війни був головним концертмейстером Львівської



опери, навчався музики в Празі та Мюнхені. Після еміграції в Нью-Йорку заснував Український музичний інститут і очолив тамтешній струнний оркестр. Старша сестра Квітки Марія стала відомою піаністкою, була директором консерваторії в Сан-Франциско, вела майстер-класи в Карнегі-хол. Перший чоловік Квітки був композитором-аранжувальником, другий – інженером звукозапису. Так, Квітка пізнала скрипку, коли їй було лише чотири роки [5].

З семи до шістнадцяти років щосуботи вона відвідувала Школу українознавства, куди дівчинку записали батьки, щоб зберегти зв'язок з батьківщиною, і входила до «Пласту», де здобула ступінь пластунки-розвідувачки. При «Пласті» Квітка організувала співочий дівчачий гурт «Соловейки», який виступав на всіх культурних заходах української громади. Згодом, у зрілому віці, закладений в дитинстві вишкільний український фундамент відіграв чималу роль у творчій натурі співачки. У студентстві разом з сестрою Квітка створила при Харпер-коледжі телевізійну програму «Думки про Україну», для якої готувала концертні виступи. Там прозвучали її перші авторські пісні. Окрім того, українка займалася в балетній школі відомої балерини Р. Прийми-Богачевської [6].

К. Цісик закінчила Вищу школу музики і мистецтва у Нью-Йорку, стажувалася в Гентській консерваторії (оперний спів) із зірками нью-йоркської Метрополітен-опера (В. Льюїс, М. Ріх, М. Дорньє, М. Хорн). Навчалася в Маннес-коледжі у Нью-Йорку по класу скрипки. Але, зрештою згодом зосередилася на академічному співі – навчалася у майстра віденської оперної традиції – знаменитого С. Енгельберга [5].

Співачка мала рідкісне колоратурне сопрано. За оцінками музикознавців, її голос мав неймовірний вокальний тембр, у якому виділялися дзвінкі обертони, притаманні лише сопрановій колоратурі, а у виконанні визначали легкість, виразність, чуттєвість. До цього ж, вона вміла співати так званим «білим голосом» — своєрідною манерою жіночого фольклорного співу [3].



К. Цісік у 17 років почала виступати у нью-йоркських клубах з метою заробітку через раптову смерть батька. Бігала на прослуховування, пробивалася на радіо, розсилала свої записи продюсерам, і це допомогло їй увірватися у музичний бізнес. Ще студенткою Квітка, взявши собі псевдонім Кейсі, не відчувала жодних труднощів у різних музичних стилях. Джазові, поп- і рок-зірки почали запрошувати її на бек-вокали, відомі продюсери – на записи саундтреків до кінофільмів і реклами. Цісік допомагала Р. Флек, Б. Джеймсу, Д. Сенборну, М. Болтону, К. Саймон, Л. Ронстадт та іншим, а також Кв. Джонсу – відомому продюсеру-аранжувальнику Америки, який відкрив феномен Майкла Джексона.

Дуже швидко співачка стала найбільш оплачуваною виконавицею рекламних синглів. ABC, NBC, CBS, «Burger King», «McDonald's», «American Airlines», «Coca-Cola», «Pepsi-Cola» – всі ці бренди замовляли голос Квітки для своїх роликів і промокампаній. До самої смерті вона була обличчям і єдиним голосом автомобільної компанії «Ford Motor»: за підрахунками автогіганта, заспіваний Цісік рекламний джінгл бренду прослухали 20 мільярдів разів у всьому світі. З початку 1980-х вона була однією з найдорожчих і найпопулярніших виконавиць джінглів у США.

К. Цісік записала кілька пісень для голлівудського фільму «Ти світло мого життя», де її голос звучав у багатьох музичних сценах. Проте саме однойменна пісня найбільше сподобалася американцям, за яку вона була відзначена найвищою нагородою кіноакадемії США в категорії «Найкраща музика, оригінальна пісня». Також ця пісня отримала «Золотий глобус» у категорії «Найкраща оригінальна пісня до кінофільму» і номінувалася на нагороду «Греммі» у категорії «Пісня року». Співачка також виконала саундтреки у таких відомих фільмах, як «Ділова жінка», «Коло двох», «Один єдиний», «Віз».

Особливе місце у творчості К. Цісік належить українській пісні, що свідчить про її шанобливе ставлення до батьківського коріння, незважаючи на те, що вона була в Україні тільки 1 раз,



майже приховано. Музичні критики високо оцінюють виконавські можливості співачки. Її голос потрясає, в ньому є щось таке, що зачіпає українською піснею, закладена любов до батьківщини, але водночас відсутнє жалісливе перетиснення і сльози, він світлий.

Для українців особливу культурну цінність становлять її звукозаписи — 2 унікальні аудіодиски з українськими піснями — «Пісні України» (1980) та «Два кольори» (1989). Саме в цих альбомах містяться відомі обробки народних пісень «Іванку, купи ми рум'янку», «Сидить дівча над бистрою водою», «Ой, заграли музики», «І снилося», «На городі керниченька», «Коханий», «Місто спить» тощо, а також популярна саме у виконанні Квітки «Ой, верше мій, верше».

Для їхнього запису співачка витратила власні заощадження — майже 200 тисяч доларів, просто для того, аби українці в кожному куточку Америки і світу могли слухати рідних пісень. Вона залучила до запису 40 найкращих студійних інструменталістів Нью-Йорка, яких могла собі дозволити не кожна поп-зірка. Аранжування пісень робив друг співачки Дж. Корнер, метою роботи якого було не змінити кожен твір, не зробити його американським, а залишити неповторний український мелос. Партію рояля виконувала старша сестра Марічка, в аранжуванні і укладанні допомагали обидва чоловіки Квітки. В результаті — два альбоми, яким немає рівних в українській легкій музиці. У 1990 році Обидва альбоми були номіновані на премію «Греммі» в категорії «Contemporary folk» [3]. В рамках нагородження на Фестивалі Західної Канади у Вегревілі та Едмонтоні (1988) К. Цісик здобула чотири нагороди за значний внесок в розвиток української музики, серед них «Найулюбленіша співачка», «Найпопулярніша платівка», «Неперевершена продукція» (за альбомом 1980 року) і «Найкраще опрацьована нетанцювальна українська народна пісня» (за піснею «Іванку...») [4].

За словами самої Квітки, ці альбоми не були бізнес-проектами, а радше родинною справою, це був подарунок українців всьому світу, музика для душі, пам'ять про свою батьківщину [5].



Мріяла співачка і про третій україномовний альбом з колісковими або сучасними піснями, однак планам не судилося здійснитися — її життя передчасно обірвалося від тяжкої хвороби. Встигла записати лише пісню «Журавлі» на слова Лепкого, яка стала для Квітки Цісик пророкою.

Творчість К. Цісик в СРСР була заборонена, а українці в Україні про неї нічого не знали. Лише із набуттям незалежності творчість співачки набула широкого розголосу. В 1992 р. Квітку запрошували виступити на концерті до другої річниці незалежності. Але через щільний гастрольний графік і стан здоров'я вона змушена була відмовитися. А померла у 1998 році, так і не побувавши більше в Україні...

Отже, проаналізувавши творчість яскравих естрадно-вокальних виконавців українського походження в Канаді та США можна зробити висновки про те, що українська культура, зокрема, естрадно-вокальна музика, в умовах іноетнічного багатокультурного середовища проходила процеси асиміляції. Це було спричинено різноманітними факторами, серед яких період творчості колективу чи виконавця, країна та регіон поширення творчості, суспільно-культурні процеси, що відбувалися в той час тощо.

Популярність дуету «Мікі і Банні» була спричинена особливою увагою до української музики в період української еміграції. Їхня публіка – українські емігранти. Натомість солісти Л. Ковальчук та К. Цісик здобули увагу американської та канадської публіки. Варто зауважити, що виконавиці К. Цісик та Л. Ковальчук у своїй творчості змогли досягнути певних фахових результатів завдяки багатьом чинникам, передусім – рівню володіння голосом, співпраці з професійними композиторами, аранжувальниками, виконавцями, звукорежисерами.

Музика, яку виконував вокальний дует Мікі і Банні між 1960–1970-х рр., віддзеркалює життя української спільноти в Канаді на той час. Незмінне українських народних пісень і перекладів з англійської композицій підкреслювало важливість для виконавців української мови, яка зберігала своє значення у



громаді. Водночас, залучення нового репертуару і нових виконавських технік було відгуком на зміни всередині громади. За період своєї популярності гурт «Мікі і Банні» допоміг провести міст між тими, хто говорив українською мовою і тими, хто не говорив, оскільки на виступи збирали різні покоління через виконання як пісень Старого краю, так і хітів «Бітлз». Однією з цілей гурту була популяризація української мови серед молодшої генерації [9].

На прикладі творчості Л. Ковальчук спостерігаємо швидку і безповоротну асиміляцію в музично-виконавську культуру Канади. Коли співачка починала музичну кар'єру з української творчості, у Монреалі (Канада) в 1970-х рр. саме зароджувалась музика «нової» еміграції. Перебуваючи якийсь час в «українському» виконавському середовищі, вона працювала з українським пісенним матеріалом, створювала пісні на українські тексти. Але оточуюча музична багатокультурність та виконавські обдарування співачки відкрили можливості виходу на велику міжнародну виконавську арену, де у її творчості, на жаль, не залишилося місця українській пісні.

Натомість Квітка Цісик попри шалену популярність в американському музичному середовищі, завжди виконувала українську пісню і саме у її творчості українська пісня отримала світове визнання. І це пов'язано в першу чергу із тим, що з дитинства в сім'ї Цісиків різними способами старалися зберегти зв'язок з батьківщиною, чим виплекали у доньки любов до української пісні.

Отже, естрадно-вокальна творчість яскравих представників української діаспори Північної Америки свідчить про важливе значення та визнання української музики та пісні не тільки серед українських емігрантів, а й серед іноетнічного середовища.

Список використаних джерел:

1. Веб-сторінка Любомири Ковальчук <http://www.philfogel.com/luba/luba2013/biography.html>.
2. Дискографія дуету «Мікі й Банні». URL: <http://www.ukr-can-zabavabands.ca/#M11> (дата звернення: 07.12.2022).



3. Квітка Цісик. URL: <http://www.uaestrada.org/spivaki/tsisyk-kvitka> (дата звернення: 07.12.2022).

4. Квітка Цісик. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BA%D0%B0_%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA (дата звернення: 18.08.2019).

5. Квітка Цісик. Пам'ять не гасне. URL: <https://inlviv.in.ua/suspilstvo/muzika/kvitka-tsisyk-pam-yat-ne-gasne#prettyPhoto>.

6. Квітка Цісик: «Оскар», спів з Джексоном і ще 10 фактів про українську співачку. URL: <https://ukrainky.com.ua/kvitka-czisyk-oskar-spiv-z-dzheksonom-i-shhe-10-faktiv-pro-ukrayinsku-spivachku/>.

7. Любомира Ковальчук. URL: www.uaestrada.org/spivaki/kovalchuk-lyubomyra/ (дата звернення: 10.05.2019).

8. Федорняк Н. Б. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект: дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Івано-Франківськ, 2020. 238 с.

9. Черевик Брасн. «Це наша земля, це наше поле...»: дві тенденції в українсько-канадській музиці. *Народознавчі зошити*. 2010. № 3–4. С. 332–339.



Фрайт Оксана Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професорка кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педуніверситету
імені Івана Франка
(м. Дрогобич)

ПІСЕННА ФІЛОСОФІЯ ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА

Вченому української діаспори Івану Мірчуку належить думка про розлитість філософських ідей у широкому морі духовної культури українського народу (виступ на конгресі філософів у Варшаві 1927 р.). Звідси випливає, згідно міркувань сучасного філософа Степана Возняка, що «засвоєння філософських ідей має йти шляхом їх вичленення з творів літератури та мистецтва, народної творчості, інших джерел» [1, с. 28–29]. Якщо твердження Мірчука стосувалося бачення форм українського філософського мислення минулого не стільки у творчій праці геніальних одиниць філософів, як у «поставі загалу» (на сьогодні маємо вже достатньо цих одиниць), то сентенція Возняка залишається актуальною. І її показовим прикладом служить пісенна філософія Народного артиста України Тараса Петриненка.

Нелегко вкласти його творчість у якісь галузеві стандарти чи жанрові рамки, назвати різновидом естради, року, розважальної чи поп-музики, їхнім мікстом або ще якось інакше. Бо це не буде точним окресленням особистісної стилістики поета, композитора й виконавця в одній особі, керівника гуртів, учасника дуету з Народною артисткою Тетяною Горобець. Пісні Петриненка вельми розмаїті за образно-художніми цілями та техніко-виражальними засобами експресії його чудового вокалу. Та є те, що їх поєднує – світоглядно-творча настанова уродженця радянського Києва – напрочуд цілісна, сформована ще в юності **україноцентричність**. На її формування вплинули насамперед родинне виховання й артистична атмосфера,



яку плакала мама, відома оперна співачка, Народна артистка України Діана Петриненко. Про це згадано в пісні-автопортреті «Абориген», де є слова: «ти вчила, мамо, що Батьківщина-мати, і що сини не кривдять матерів». У приспіві цієї пісні автор вдався до інтертексту, на власний розсуд доповнивши рядок Т. Шевченка: «караюсь, мучусь, а не каюсь, мамо». Цим наче підтвердив правильність того, що мати назвала його, народженого у Шевченкові дні, 10 березня 1953 року, Тарасом.

Після навчання в школі-десятирічці імені М. Лисенка та Київській консерваторії імені П. І. Чайковського він самостійно вибрав свій шлях, частково під впливом англійського гурту «Beatles», а більше завдяки вмінню критично мислити, потужному «потрійному» таланту, відповідним рисам характеру (одна з них – схильність до анархізму, за самовизначенням у інтерв'ю з О. Донієм [3], про низку інших – наполегливість, відвага, велика працелюбність і працездатність – можна здогадатися). Першими творчими спробами, що символічно, стали опрацювання народних пісень. За ними поява, серед власних здобутків, такого ліричного шедевру як «Пісня про пісню», свідчить про ранню професійну зрілість і про унікальність обдаровання. Й треба було пройти через російський досвід концертування (внаслідок надмірних старань місцевих партійних цензорів, які наклали тотальне табу на виконання його пісень у рідному краї), щоби укріпитися у вірності своїй настанові, а для цього бути в Україні, творити для її людей українською мовою. Коли з'явилися можливості гастролювати світом, Америка теж не принадила артиста до себе перспективою забезпеченої екзистенції. У цьому, до речі, він подібний до М. Лисенка, якого так само не спокусили ні німецькі, ні російські вигідні пропозиції. Як і Лисенко, постійно трансцендував, проривався за межі існуючих норм, приписів, заборон.

Нікому до нього, та й серед сучасників, не вдалося досягти такої багатогранної духовної глибини й національної органічності в поєднанні поетичного слова, музики та їхньої інтерпретації. У його піснях потрібно вслухуватися у слова, бо



насамперед у вербальному компоненті закодоване послання, внутрішній зміст якого зрозумілий для посвячених у нашу історію, естетику, архетипи, традиції, вірування, тобто, перейнятих ними, свідомо й несвідомо причетних до колективної душі етносу. А коли зміст слова інкрустується ритмоінтонаціями, що творять правдивий мелос, і гармонічними переходами, які надають тонких психологічних нюансів і акцентів, то відбувається взаємне окрилення й вивищення, складових, за Г.- Г. Гадамером, «істинного еміненного тексту», першим зразком якого німецький філософ-герменевтик вважав пісню.

Згадана «Пісня про пісню» має дуже промовистий заголовок, що апелює до витоків національної музичної культури, адже саме як «протоплазму» та «праматерію» української душі трактував пісню М. Шлемкевич [4, с. 105]. Моторошні відчуття, навіяні «Колисковою-33», надовго залишаються в пам'яті, емоційно доповнюючи наші знання про страшне народне лихо Голодомору. Під сміливим (як на 1987 рік) алегоричним маніфестом «Я професійний раб» напевно підписався би кожен інтелігент, який пройшов через жорстокі тоталітарні утиски вцілілим, але внутрішньо надломленим. Жах катастрофи на ядерному реакторі та, як результат, фізичне й моральне спустошення, відтворено в пісні «Чорнобильська зона». «Господи, помилуй нас» – концентроване вираження широкій українській релігійності, зовсім не в полегшеній формі сприйняття, а знову ж у праформі всенародного релігійного співу, до якого навіть подумки може долучитися кожна зболена Божа дитина, шукаючи у співаній молитві розради й допомоги. Популярна «Україна» (що стала не лише музичним гаслом Українського радіо, а й мелодією дзвонів Михайлівського Собору) посіла заслужене місце в низці наших національних гимнів, зворушуючи безпосередньою теплою почуття до батьківщини; твір недаремно перекладено для виконання дитячим хором.

Тож Петриненко відгукується на певні ключові віхи етносоціогенезу, охудожнюючи їх. А його пісенна філософія виявляється у проникливій сердечності, високому інтелектуальному



сенсі та логічно структурованій драматургії поетико-музичного нарративу, відповідній емоційно-психологічній аурі виконавства. Безумовно, що не тільки громадянсько-патріотична тематика притаманна творчості цього артиста, як і всім іншим, йому не чужі пісні про кохання та інші людські почуття. Та Петриненко відчуває себе найбільше потрібним українським слухачам у переломні моменти сучасної історії України: так було 2005-го, 2014-го, так є зараз. І це не випадково, бо в таких граничних ситуаціях люди усвідомлюють необхідність твердої опори-орієнтиру на мужніх і незрадливих духовних лідерів нації. Символічно, що в згаданому інтерв'ю, що відбулося 2017 року, Петриненко прогностично зауважив: «ця мова (йдеться про російську – О. Ф.) для нас небезпечна, агресору не підспівую» [3].

У нинішніх реаліях воєнного стану співак гастролює, допомагаючи ЗСУ. Алхімія слова та метафізика музики як транслятори його україноцентричної гуманістично-пісенної філософії, скріплюють нашу єдність і непохитність у цій вирішальній битві за нашу європейськість.

Список використаних джерел:

1. Возняк С. Освоєння історії філософської думки України як фактор утвердження національної самосвідомості. *Гуманізм і духовність у контексті культури*. Кн. II / ред. Т. Біленко, В. Скотний. Дрогобич, 1995. С. 27–34.
2. Кузик В. Тарас Петриненко. Українська музична енциклопедія. Вид-во ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Т. 5. С. 165–166.
3. Інтерв'ю з О. Донієм. ОстаNNя Барикада. URL : youtube.com
4. Шлемкевич М. Душа і пісня. *Українська душа* / відповід. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. С. 97–112.



*Черній Віктор Вікторович,
концертмейстер кафедри мистецької освіти
навчально-наукового інституту педагогіки
Житомирського державного університету
імені Івана Франка,
(м. Житомир)*

ЗБІРКИ ПІСЕНЬ ІРИНИ НАВОЄВОЇ ЯК НАВЧАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ МАТЕРІАЛ

Неабияким культурним надбанням у непростий час для української держави стає творчість обдарованих музикантів, композиторів, поетів, які з великою любов'ю творять нові пісні для виконавців. Тому поява збірників, котрі нині збагачують скарбницю українського пісенного репертуару є неабияк актуальною та необхідною справою для плекання національної культури, її свідомої популяризації серед молоді як України, так і зарубіжжя.

Багатою на таланти завжди була волинська земля. Житомирщина – виплекала цілу плеяду знаних постатей, серед яких науковці, педагоги, митці, композитори, поети, виконавці такі як: Іван (Іларіон) Огієнко, Віктор Косенко, Борис Тен, Олександр Стецюк, Володимир та Ірина Шинкаруки та багато інших. Є серед цих постатей і мисткиня Ірина Навоєва.

Ірина Навоєва (1963 р. н., м. Житомир) – заслужена діячка мистецтв України (2015), заслужена діячка культури Польщі (2016), диригентка, піаністка, композиторка, співачка, науковиця, викладачка Житомирського фахового музичного коледжу ім. В. М. Косенка, випускниця Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, де захистила кандидатську дисертацію «Українська хорова та вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-модерну» та здобула науковий ступінь «кандидата мистецтвознавства» (2019). Окрім того, мисткиня – лауреатка літературно-мистецької премії імені Лесі Українки УКФ (2018), лауреат багатьох поважних конкурсів і фестивалів як виконавиця, серед яких: Міжнародний кон-



курс вокалістів «Вікторія» (м. Варшава, Республіка Польща), Фестиваль релігійної пісні «Cantate Deo» (м. Глівіце, Республіка Польща), Всеукраїнський та Міжнародний кінофестиваль ім. В. Л. Чубасова (м. Київ, Україна), Міжнародний фестиваль «Житомирська музична весна імені Олександра Стецюка» (м. Житомир, Україна) [1] та ін. Цілком природно, що набутий виконавський та репрезентаційний досвід згодом вилився у творчі пошуки і як засновниці та художнього керівника вокальних ансамблів «Голос» та «Мальви», і як композиторки.

Її композиторська творчість вилилася у дві збірки пісень – «Пломінь буття» (2015) [2] та «Пісні для дітей» (2021) [1], а також хорові твори а cappella [4], інструментальні твори, твір «Ave Maria» для голосу з фортепіано.

Перша збірка пісень для голосу в супроводі фортепіано «Пломінь буття», створена І. Навоєвою у плідній творчій співпраці з сучасними українськими поетами (М. Савкою, С. Штатською, Б. Остапенком, Г. Малин, С. Соболевською, Г. Довбиш, Н. Шереметою). Збірка складається з п'ятнадцяти ліричних пісень, що розкривають образи дитинства («Колискова»), любов до матері («Матінко моя», «Матусині соняшники»), кохання («І як тепер тебе забути?»), «Preludium. Z Albumu Szopena», «Мрії про Париж», «Танго – душа моя!», «Новорічна ніч», «Зорепад кохання», «Дощ», «Все по колу») та патріотизм («Хай квітне Україна», «Житомирський вальс»). Саме у цій збірці, як зазначила у передмові народна артистка України Валентина Васильєва, композиторкою відображено риси українського етносу – романтичність, ліричність, гармонійність. Широка палітра відтінків сучасної української пісні майстерно поєдналась з витонченістю поетичного слова, а відлуння українського мелосу відчутно у музичній канві творів. Назву збірки В. Васильєва ототожнила з буттям українського етносу, що функціонує у «... нетлінним пломені Віри, Надії, Любові» [3, с. 6].

Друга збірка «Пісні для дітей» перевидана у 2022 р. як навчально-методичний посібник з вокально-хорових дисциплін. Збірка створена на вірші житомирської поетеси Світла-



ни Штатської і вміщує шість пісенних творів («Слонопотам», «Киця-мандрівниця», «Веселий сніговик», «Кульбабки», «Тато цуцика приніс», «Спи, малечо, спи») для зовсім юних солістів, дуетів, ансамблів, хорів. Аналізуючи ці твори, відзначаємо, що загалом їм притаманні: філігранність фактури, чіткість форми, опуклість вокальних партій, але разом з тим – легкість і польотність звукової палітри, вдалий для сприйняття тональний план, що підкреслює індивідуальний композиторський стиль, цікавий як для навчання, так і для виконання. Вартує уваги й те, що неповторність музичної мови чудово корелює поетиці слова, котрі в сукупності створюють неповторну атмосферу дитячого світу, сповненого світла й добра [5, с. 3].

Фактурно насиченим і цікавим є професійно виписаний в обох збірках музичний супровід для фортепіано, який довершує образність пісенного матеріалу та не лише підтримує мелодичну лінію, а й збагачує її. Тут інструмент виступає не слухачем, а повноцінним співрозмовником виконавця.

Матеріал збірок пісень передбачає вирішення не тільки творчих завдань, а й методичних, завдяки яким юні виконавці оволодівають навичками співу. Через вивчення творів, що пропонуються у збірках пісень, педагог має змогу виховати любов до навколишнього світу та батьківщини, прищепити музично-естетичний смак, розвинути музично-слухові та вокальні здібності. Тож, описані збірки пісень композиторки з Житомирщини Ірини Навоєвої збагатять як репертуар виконавців, так і поповнять інструктивні матеріали для роботи педагогів з вокалу та концертмейстерського класу.

Список використаних джерел:

1. Зима Л. В. Навоєва Ірина Леонідівна // Енциклопедія Сучасної України : енциклопедія [електронна версія] / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. Т. 22. URL: <https://esu.com.ua/article-71411> (дата перегляду: 27.11.2022).

2. Навоєва І. Пісні для дітей на вірші Світлани Штатської;



ілюстр. дизайн обкл. В. Сичевська: зб. пісень в супроводі фортепіано. Житомир: О. О. Євенок, 2021. 40 с.

3. Навоєва І. Л. Пломінь буття: збірка пісень для голосу в супроводі фортепіано. Житомир: «Полісся», 2015. 108 с.

4. Навоєва І. Спи, мій Прекрасний = Sleep, Pretty Baby: для міш. хору а capella / Ірина Навоєва; за поезією Г. Малин; худож. Н. Гомельська. Житомир: Волинь, 2012. 16 с.

5. Обух Л. Рецензія. *«Пісні для дітей»*: збірка пісень в супроводі фортепіано на вірші Світлани Штатської: началь-но-методичний посібник з вокально-хорових дисциплін. Житомир: О. О. Євенок, 2022. С. 3–4.

Чжан Мяо,
аспірантка І року навчання
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
(м. Івано-Франківськ)

СУЧАСНІ ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ СПІВУ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

Активне зацікавлення співом сьогодні спостерігається на багатьох вікових рівнях і в різних типах навчальних закладів – як державних, так і приватних. Активно пропагуються і авторські вокальні методики – як у опануванні академічного, так і естрадного співу. Особливу увагу привертають ті, що спрямовані не лише на швидке освоєння методики, але й на практичні, чітко орієнтовані цілі постановки, дихання, фразування, інтерпретації тощо. Серед них, зокрема, слід виділити методику сольного співу В. Антонюк (Київ), засновану на лінгвокультурній теорії, що відкриває значні перспективи у навчанні інозем-



них студентів [1–2].

Для роботи зі студентами-співаками Китаю важливими постають не лише технічні, але й загальностильові проблеми, зокрема – ідентифікації чи самоідентифікації в музиці, національної ментальності у відтворення жанрів, форм, виконавських манер, специфіки художньо-образного мислення в інтерпретації музичних творів, взаємодії вербальної та мелодичної компонент.

Також в останні роки пропонуються і нові підходи у навчанні співу. Серед них – методика розвитку співацького голосу студентів засобами візуального моделювання (Ся Цзін) [3]. Автор пропонує власну концепцію поняття «візуальне моделювання»: «невербальну організацію навчальної інформації засобами зорового (візуального) ряду в процесі комунікації педагог-студент, завдяки якому візуальними засобами досягається цілеспрямована активізація художньо-технічних умінь і навичок студента» [3, с. 8]. Похідним постає «візуальне моделювання фонації співацького голосу» – як авторська педагогічна методика розвитку співацького голосу, завдяки якому «візуальними засобами досягається цілеспрямована активізація потрібних ділянок фонаційного апарату, коригується процес звукоутворення, що на основі застосування ідеомоторного акту забезпечує удосконалення співацьких художньо-технічних умінь і навичок студента» [3, с. 8].

Ся Цзін шляхом проведення педагогічного експерименту встановив щільний зв'язок між мірою засвоєння навчально-пізнавальної інформації, яка розкриває зміст невербальних моделей-образів; організацією засвоєння прийомів візуалізації, які мають забезпечити спадкоємність у формуванні суб'єктивних образів і відчуттів у пам'яті голосового апарату, та спрямованістю фонаційної рефлексії на конкретні моделі-образи. Відповідно автором були визначені особливі педагогічно-методичні принципи «безперервності невербальної комунікації, візуалізації, знакової модернізації, конкретизації уявлення, мануальної символічності, інтеракції» [3, с. 13].



Експериментальна методика розвитку співацького голосу у студентів педагогічних університетів засобами візуального моделювання реалізована Ся Цзін у процесі педагогічного процесу упродовж двох взаємопов'язаних між собою етапів: підготовчого та реалізаційного. На першому, підготовчому, етапі (І семестр першого курсу) увага концентрувалася на визначенні функцій засобів візуалізації, серед яких – мотиваційна, інформаційна, орієнтовна, розвивальна. Основна мета цього етапу – мотивація студентів в практичному оволодінні ними методами візуального моделювання в процесі розвитку співацького голосу, обґрунтування модернізації традиційного вербального методу, творче експериментування. Формами цього етапу стали моделі «імітації відкритості звуку», «імітація тембрової характеристики звуку», «об'ємності звуку» та ін., як нові, запропоновані педагогом, шляхи використання специфічних невербальних моделей-образів. Серед практичних методів засвоєння інноваційної методики: методи «невербальної комунікації, спостереження за рухами викладача, рухової адаптації, накопичення візуального modern-ресурсу, аналізу невербальних моделей-образів, ускладнення виконавсько-технічних завдань, виокремлення відповідних моделей індивідуальної фонації, корекції мети» [3, с. 11].

Другий реалізаційний етап експериментальної методики розвитку співацького голосу студентів засобами візуального моделювання (ІІ семестр першого курсу та другий курс) охоплює практичні шляхи створення та використання специфічних невербальних моделей-образів, зокрема індивідуалізацію їх відтворення у візуальних жестах-символах. Зокрема, пропонується створення студентами власних жестів-символів («кошик», «коробочка», «маска» та ін.). На цьому етапі застосовано методи: «технічної стабілізації специфічних моделей-образів, створення індивідуального «словника мануальних рухів», закріплення власних унікальних жестів-символів, резонансної рефлексії, коригування звукотворення, зворотної комунікації, рухової імітації звукових образів, мануальної конкретизації



звукових уявлень» [3, с. 11].

Таким чином, у сучасному навчальному процесі опанування голосу, розширюється коло авторських підходів та експериментів, зокрема з використанням інновацій, серед яких методика розвитку співацького голосу студентів засобами візуального моделювання (Ся Цзін).

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ, 2007. 174 с.
2. Антонюк В. Навчання іноземців сольного співу як діалог культур. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 36. Київ, 2010.
3. Ся Цзін. Методика розвитку співацького голосу студентів педагогічних університетів засобами візуального моделювання. Автореф. дис. на здобут. наук. ступ. канд. пед. наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2019. 20 с.



Чигер Олег Олександрович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»,
(м. Івано-Франківськ)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ (КОМПОЗИТОР – ТВІР – ВИКОНАВЕЦЬ)

Будь-який твір певний час існує в «згорнутому» вигляді. Зафіксований в нотному записі, навіть опублікований, але не озвучений перед слухачами, твір існує у формі буття-можливості, потенційній формі. Специфічність актуального буття музичного твору полягає в тому, що він постає у вигляді варіантної множинності. Саме через цю форму в конкретному виконавському акті твір отримує своє суспільне життя. Віртуальна форма складається із багатьох компонентів: традиція виконання, новації інтерпретаторів, естетична оцінка твору як результату сприйняття слухачами, критиками, музикознавцями.

В інтерпретації розрізняють екзистенційний, когнітивний, комунікативний, аксіологічний виміри, суб'єктивно-особистісний і інтерсуб'єктивний рівні, синхронний та діахронний зрізи. Ми зупинимось на суб'єктивно-особистісному та комунікативному вимірі інтерпретації, які найбільш тісно пов'язані з предметом нашого дослідження.

Інтерпретація є компонентом музичної творчості, яка здійснюється спочатку тріадою: композитор → твір → виконавець. Ідеальний образ, який виник у свідомості композитора, втілюється у матеріальну форму (твір) у вигляді нотного запису, тобто тексту. На концерті, під час живого виконання, знову відбувається процес матеріалізації, однак уже у вигляді музичних звуків. Це живе виконання адресується слухачам (вибудовується нова структура: композитор → твір → виконавець → слухач), і якщо відбулося сприймання твору, то він залишається в їх пам'яті знову в ідеальній формі. Таким чином цей завершений процес виглядатиме так: композитор → твір → виконавець →



твір → слухач → твір). Тобто, твір стає об'єднуючим фактором комунікативної тріади *композитор → виконавець → слухач*.

Процес інтерпретації твору виконавцем залежать від двох факторів, які визначають кінцевий результат – створення виконавського трактування. Перший – індивідуальність виконавця або артистична індивідуальність, складниками якої є світогляд, ступінь розвитку інтелекту, досвід емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу, вольові якості і риси характеру, культурний рівень, художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм та ін. Тут варто враховувати, що всякий індивід є продуктом певного соціального середовища і епохи. Другий фактор пов'язаний із історично обумовленою змінністю того, що можна назвати об'єктивними умовами побутування музичного мистецтва (еволюцією музичних стилів, розвитком техніки і т. і.)

Об'єднуючим фактором стилістично адекватної інтерпретації барокової музики є орнаментика як принцип виконання. Дотримання всіх стильових норм потребує, з одного боку, високотехнічного володіння голосом (більшого ступеня еластичності і гнучкості всього голосового апарату, більшого різноманіття дихання у поєднанні зі всіма видами атаки звуку, рухливості і біглості, повного вияву тембрального багатства голосу, з іншого – знання всіх виразових засобів, притаманних бароковій епосі.

Розглядаючи проблему формування художніх задумів, дослідники висунули положення, у відповідності до якого в основі творчої діяльності лежить *установка*, яка змінюється в залежності від завдань, які ставить перед собою виконавець, і умов, в яких він їх вирішує.

До співаків-інтелектуалів, які вирізнялися індивідуальним виконавським стилем, насамперед відносимо: С. Крушельницьку, М. Менцинського, І. Маланюк, Л. Мацюка, Й. Гошуляка.

Велика Соломія Крушельницька була тонким, глибоким інтерпретатором творів авторів доби класицизму і романтизму – К. В. Глюка, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Равеля. Тво-



ри Р. Шумана вона співала з великим почуттям і тонким розумінням, вкладаючи в цей спів свою душу. Одарка Бандрівська з цього приводу писала: «Характерною рисою інтерпретаційного таланту співачки був артистичний темперамент. <...> У музичних творах артистка вмiла глибоко розкривати зміст і засобами вокального мистецтва подати його в зрозумiлій, доступній для кожного слухача формi. <...> Її інтерпретація твору була так продумана і настiльки відчутна, подана так просто, природно, щиро, що завжди переконувала і викликала глибоке естетичне задоволення та змушувала слухача стежити за кожним, навіть найменшим звуком і переживати його нюанси. Крушельницька прекрасно відчувала різні стилі музики, та все ж у своїй інтерпретації йшла переважно від поетичного тексту, шукала розкриття ідейного змісту в поезії» [7, с. 86, 86].

Про особливості інтерпретації творів у концертному виконанні М. Голинським музикознавець П. Маценко писав: «Голинський – великий інтерпретатор... Манера і способи виконання репертуару, помножені на притаманну українському співу сердечність і глибину почуттів, обумовлюють його стиль «бельканто» (красивий спів)...» [2, с. 26].

Видатна оперна співачка Іра Маланюк, звернувшись до камерного виконавства у зрілі роки своєї діяльності, так писала про його особливості: «Залишитися «наодинці з музикою», вкласти максимум вислову в малі завершені історії, настроєві картини, сцени чи портрети, спираючись лише на власні вокальні можливості, – це вимагає найвищого ступеня концентрації і зображальної сили, зрілості й досвіду, віри у свої мистецькі вміння, здобуті в кропіткій праці» [6, с. 223]. Співачка збрала окремі зразки багаточисельної зарубіжної критики на свої виступи [6]. Переважно це були рецензії в австрійській, німецькій, швейцарській, італійській, французькій, англійській періодиці. Вже на початку оперної кар'єри співачки «Wiener Kurier» («Віденський кур'єр») називає Іру Маланюк однією з провідних альтисток сучасності (1956) [6, с. 172]. У червні 1957 року Ернст Вурм присвятив «Альтистці Віденської оперної сцени»



статтю на цілу сторінку в «*Österreichische Neue Tageszeitung*» («Австрійська нова щоденна газета»), де, зокрема, писав: «... її діяльність позначена індивідуальністю, яка ніколи не стане механічним інструментом чужої волі. <...> Іра Маланюк – це тип емоційної, багатогранної, особистісно сильної мисткині» [6, с. 184]. Після виконання партії у «*Stabat Mater*» Дж. Росіні (1957) грацька газета «*Neue Zeit*» («Новий час») писала: «Альтовий голос Іри Маланюк стоїть на чотири класи вище від її партнерів-солістів. Ми щиро захоплені чудовим вишколом її голосу, що є одним з найкращих на світвому небосхилі, та силою сценічного мистецтва, яке дозволяє їй визначити долю інтенсивності й точності зусиль при підготовці до ролі, щоб оволодіти нею до останнього штриха. Десять років тому Іра Маланюк почала свою кар'єру в Опері Грацу. Зараз вона – світова величина, без будь-яких дебатів і обмежень» [6, с. 190]. З того ж приводу рецензент Г. Кауфман писав: «Цей знаменито вишколений орган належить до найкращих співачок у міжнародному сузір'ї; тут захоплювала творча сила, бо відомо, якої інтенсивності і водночас точності вимагала в опануванні такої партії. І. Маланюк починала перед десятьма роками у Грацькій опері. Сьогодні вона є безсумнівною світовою величиною» [8, с. 71]. Музичні критики різних країн називали її «справжньою примадонною», «яка належить до найкращих у міжнародному сузір'ї» і «найбільших у світі виконавців Вагнерівських опер», «нова Венера, яка прийшла з України» і стала «однією з найвизначніших артисток», «найбільших співачок континенту».

О. Ковальова розглядає творчу постать Любомира Мацюка, ґрунтуючись на опрацюванні родинного архіву співака, наводить оцінку його виконавської діяльності закордонними та діаспорними критиками та музикантами, які часто були суголосними. Вони відзначали особливості голосу, вокальної техніки та інтерпретації. Так, у рецензії на виступ співака у Філадельфії (1959) відомий піаніст і педагог Р. Савицький писав: «Він є щасливим власником правдивого ліричного таланту і виконує з гідно вирізнення інтерпретації». Такої ж думки був співак з



Бразилії А. Тупінамба: «Л. Мацюк представник найкращих інтерпретацій камерної музики та італійської школи незаступимого бельканто» [5, с. 66, 67]. Про Любомира та Ію Мацюків писали найбільші щоденники та ілюстровані журнали Бразилії [5, с. 68]. Після концерту Л. Мацюка у Ляпцігу критики писали: «Л. Мацюк – це, безперечно, культурний співак, який розуміє, що співає», «особиста культура і мистецький смак гармонійно доповнюють його фахове вміння» [5, с. 67].

Надзвичайно уважно і прискіпливо зібрана критика української та зарубіжної преси про вокальне виконавство Йосипа Гошуляка. Це його збірники, упорядковані М. Онуфрив. Канадський критик Дейвид Робертсон, який слідкував за творчим поступом Й. Гошуляка від 1959 року, назвав його найкращим сучасним басом у Канаді, а у приватній листівці признався: «Ви своїм співом переконали мене: коли б я не був шотландцем, то я обов'язково став би... українцем» [3, с. 227].

Виконавська *інтерпретація солоспівів українських композиторів* співаками діаспори характерна щирістю, задушевністю вислову, драматизмом, варіаційним мелодичним розвитком з індивідуалізацією тексту різних куплетів, зібраністю, вільним зануренням у світ внутрішніх переживань. Твори, жанр яких означено як драматичний монолог, певною мірою ламають традиційне уявлення про камерний характер виконання. В окремих випадках «ємкість музичного образу і патетично могутній тон висловлювання потребують оркестрового звучання і сценічної обстановки <...>. Поєднання простоти і природності інтонування з масштабністю майже оперного звучання (при наявності почуття міри і смаку) тільки збільшать глибину образу, його багатогранність і драматизм» [4, с. 13].

Серед найкращих інтерпретаторів солоспівів українських композиторів, зокрема, М. Лисенка, були С. Крушельницька, М. Менцинський.

С. Крушельницька тонко відчувала різні стилі музики, а в своїй інтерпретації виходила переважно від поетичного тексту.

Іра Маланюк теж виконувала українську музику. Співачка



писала, що «коли постійно збагачуєш свій репертуар і – в моєму випадку особливо гостро – додаєш до звучання краплинку своєї батьківщини, то виконання пісень дарує кожному таке глибоке мистецьке задоволення, якого ніколи не дасть оперна сцена» [6, с. 223].

Глибшому розумінню музичного твору сприяв безпосередній контакт співака з композитором. Часто у співпраці композиторів та співаків народжу-валися *твори, адресовані тому чи іншому виконавцю*.

Так, французька композиторка Г. Бенак-Феррарі спеціально для українського співака І. Алчевського створила оперу «Кобзар» (з румунського життя, за іншими відомостями, за творами Т. Шевченка), поставлену в Монте-Карло (1909). В. Барвінський написав масштабний твір – тріо для сопрано, фортепіано і скрипки «Пісню пісень» (1924) з присвятою співачці О. Любич-Парахоняк. Діаспорні композитори М. Фоменко, В. Грудин, Г. Китастих писали твори для Михайла Мінського. Зокрема, останній написав для співака головне соло у «Поєма про Конотопську битву» [1, с. 306–307].

Отож, співаки української діаспори були глибокими інтерпретаторами творів авторів різних стильових напрямків (від епохи бароко до сучасності), різних національних композиторських шкіл. Як високоінтелектуальні глибокі особистості вони володіли багатьма іноземними мовами, мали широкий кругозір, що допомагало їм не тільки тонко відчувати різні стилі музики, але й створювати високохудожні образи.

Список використаних джерел:

1. Білоус-Гарасевич М. Наш співак Михайло Мінський [Текст]. *Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучились з тобою Україно*. Т. 2. Київ: Аконті, 2003. С. 303–310.
2. Голинський М. Т. Спогади [Текст] / [упор.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич]. Львів : Апріорі, 2006. 616 с.+ 20 с. іл.
3. Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь [Текст]: [спогади, листування, матеріали]. Львів : Каменярь, 1995. 590 с.



4. Колодуб І. О народноесенных традициях украинской вокальной школы. Київ: Муз. Україна, 1984. 47 с.

5. Ковальова О. Творча постать співака Любомира Мацюка очима українських та зарубіжних критиків. *Вокальне мистецтво : історія та сучасність*: зб. статей / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка ; [редкол.: І. Пилатюк (гол. ред.) та ін. ; ред.-упоряд. М. Жишкович]. Львів: СПОЛОМ, 2010. С. 65–70. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; вип. 24; серія: Виконавське мистецтво. Кн. II).

6. Маланюк І. Голос серця : автобіографія співачки / [пер. з нім. А. Ільницької; комент., довід. відділ Б. Котюк]. Львів: Collegium musicum Львів. т-ва Р. Вагнера, 2001. 306 с.: іл.

7. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. Ч. 1: Спогади / [вст. ст., упор. і прим. М. Головащенко]. Київ: Муз. Україна, 1978. 398 с., іл.

8. Павлишин С. Історія однієї кар'єри [Текст]. Львів: Вільна Україна, 1994. 106 с. : іл., фотогр.



*Чурікова-Кушнір Ольга Дмитрівна,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук, професор,
професорка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(м. Чернівці)*

ВОКАЛЬНІ КОНКУРСИ-ФЕСТИВАЛІ - МОЖЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДІ (НА ПРИКЛАДІ КОНКУРСУ «ХАЙ ПІСНЯ СКЛИКАЄ ДРУЗІВ»)

Сучасному українському суспільству необхідна інтелектуально-розвинена особистість із її внутрішнім світом, інтересами, потребами та творчими можливостями. І для нашої країни стає надзвичайно актуальною проблема виявлення, розвитку, підтримки талановитих та обдарованих дітей та молоді.

На превеликий жаль, війна в нашій Україні знищує і руйнує культурно-мистецькі надбання, але мистецтво змінює свій формат і не втрачає цінності.

Так, у Чернівцях, на співучій Буковині, яка виплекала й подарувала світові неперевершених Йозефа Шмідта і Дмитра Гнатюка, Володимира Івасюка і Назарія Яремчука, Андрія Кушніренка і Сидора Воробкевича, Богдана Крижанівського і Євсевія Мандичевського, Андрія Кушніренка і Гамму Скупинського та інших відомих музикантів, співаків, композиторів, – розпочав новий етап, свого існування, Міжнародний конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів».

Приємно констатувати, що конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів», з періоду свого започаткування (2007 р.) з роками набирає все більше друзів, прихильників музичного мистецтва.

Мета та завдання конкурсу-фестивалю: привернути суспільну увагу до питань музичної культури й освіти; сприяти налагодженню музично-культурної комунікації з виконав-



цями різних країн світу, збереженню музичних традицій та популяризації кращих виконавських шкіл; створити умови для інтерактивного діалогічного середовища та соціального партнерства (встановлення творчих контактів, зміцнення зв'язків з музичними колективами, солістами та їх керівниками); забезпечити зміцнення та розвиток творчих зв'язків навчальних, освітніх закладів культури та мистецтва; виявити талановитих виконавців і розкрити їх творчий потенціал; підтримати формування конкурентоспроможності музикантів, що сприяє розвитку та підготовці до їх професійної діяльності; сприяти підвищенню загального рівня музично-виконавської культури молоді.

Конкурс-фестиваль відбувається у рамках культурно-мистецького проекту «Схід+Захід=Мир» і здобув вагому підтримку університетської спільноти, зокрема, викладачів і студентів Чернівецький національний університет (ЧНУ) імені Юрія Федьковича, органів влади і місцевого самоврядування Буковини, зацікавленість культурно-мистецької еліти України. Із 2019 року музичний форум відбувається під патронатом Національної комісії України у справах ЮНЕСКО. ЧНУ імені Юрія Федьковича робить усе можливе задля підтримки кожної талановитої особистості, насамперед молоді – нашого майбутнього.

Щороку у рамках конкурсу-фестивалю проводяться різноманітні заходи, спрямовані на підвищення духовності молодого покоління, розвитку культурного плюралізму та міжкультурного діалогу. Це – концерти, музичні лекторії, майстер-класи, лекції-концерти та багато інших заходів. Концертні зали Чернівців приймають вокально-хорові колективи, ансамблі, солістів-вокалістів з різних куточків України, близького та далекого зарубіжжя.

Солісти-вокалісти та творчі колективи мають можливість виступати на різних концертних майданчиках, спілкуватися з відомими музикантами, композиторами, диригентами, підвищуючи свій професійний рівень.

Так, за роки існування конкурсу-фестивалю «Хай пісня скликає друзів» участь взяли понад 2500 конкурсантів, які мали



можливість презентувати свої ідеї, показати свої виконавські досягнення та отримати професійну оцінку членів журі.

За багаторічною традицією конкурсантів завжди оцінює журі, до складу якого входять видатні діячі музичного мистецтва різних країн світу (України, Австрії, Румунії, Польщі, Молдови, Китаю та ін.). Виступ конкурсантів журі оцінює за критеріями: рівень володіння голосом або музичним інструментом; складність виконуваного твору; оригінальність трактування музичних творів; майстерність виконання (виразність, емоційність, чистота інтонування, стрій, ансамбль, володіння динамічними навичками, артистизм); сценічна культура.

Узагалі, музично-творче змагання є важливою характеристикою зростання та розвитку особистості, яке корисно як для виконавського розвитку, так і для формування необхідних емоційно-вольових якостей. Участь у музичному конкурсі чи фестивалі стає підсумком певного етапу роботи учня та викладача, показником якості спільної виконаної роботи.

Конкурси та фестивалі це велика школа музичної майстерності де учасники отримують професійне зростання і максимум вражень, інформації та практичного концертно-виконавського досвіду. Головне для конкурсанта – це відчутти сцену, глядацьку аудиторію, подивитися на інших конкурсантів, почути думку та поради.

Цікаво згадати X Міжнародний конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів», який був ювілейним і мав багато приємних несподіванок. Одна з таких – це **спеціальна нагорода від Голови журі Курта Шміда** – композитора, диригента, професора Віденського університету музики та образотворчого мистецтва, художнього керівника Віденського музичного семінару (м. Відень, Австрія). Він високо оцінив вокальну підготовку Володимира Щура (м. Хмельницький), який став **Лауреатом I ступеня в номінації «Академічний сольний спів» у III віковій категорії**. Курт Шмід подарував йому **стипендію на 2-х тижневі міжнародні майстер-класи на Віденський музичний семінар** у професора Клеменса Унтерайнера. **Після закін-**



чення майстер-класів Володимир Щур отримав I премію.

Перемога у онкурсі – це визнання музично-творчої спроможності, вона дає великі можливості для реалізації виконавського потенціалу переможцям, а також моральне задоволення.

Незважаючи на всі складності і негаразди сьогодення, XI Міжнародний багатожанровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів», який відбувається з 1 по 12 грудня 2022 р. у режимі *on-line* демонструє пріоритети мистецтва і культури як фундаментальні цінності нашої української цивілізації, що особливо актуальне і необхідне для молоді.

Отже, конкурси та фестивалі виконують найважливішу функцію розвитку й соціалізації людини, один із найдієвіших способів спонукати у молоді творчу активність. Участь у конкурсах-фестивалях дає унікальний шанс творчого спілкування, удосконалення виконавської майстерності, змагання з кращими виконавцями та набуття ціннісної орієнтації в певний життєвий період.



*Чучман Василь Мар'янович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка
(м. Львів)*

ТВОРЧИСТЬ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «МЕНЕСТРЕЛІ»: СПРОБА АНАЛІЗУ

Творчість вокального ансамблю «Менестрелі» хоч і не набула загальної популярності, проте залишила помітний слід у вітчизняному мистецькому просторі в жанрі акапельного ансамблевого співу. Найбільш відомою частиною доробку цього колективу залишаються колядки, які щороку, в період святкування Різдва Христового, можна почути в ефірі українських радіостанцій. Прикметно те, що колядки стали своєрідним «репертуарним ініціатором» створення цього ансамблю. Наприкінці 1998 року невелика група студентів Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси та Вищого державного музичного інституту ім. М. В. Лисенка (тепер – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) скооперувалася з метою привітати своїх близьких і друзів багатоголосим співом колядок. З кожним роком різдвяний репертуар ансамблю збільшувався і вдосконалювався, внаслідок чого у 2003 р. вийшов аудіоальбом «Коляда-колядка» [6], який став «лебединою піснею» колективу. У 2004 р. ансамбль «Менестрелі» припинив свою творчу діяльність. Ностальгія за неповторною атмосферою спільної творчості спонукала «Менестрелів» знову зібратися після багаторічної перерви і дати серію різдвяних концертів у Львові, Надвірній (2020) та Вроцлаві (2022). Різдвяний аудіоальбом «Коляда-колядка» окреслює загальні контури творчості ансамблю «Менестрелі» – відображає його вокально-ансамблеву манеру, виконавський стиль і частину репертуару. Водночас, маловідомими залишаються всі інші «репертуарні вектори» ансамблю. Спробуємо ж заглянути «за лаштунки» творчої бі-



ографії цього колективу, з'ясувати мотиваційні фактори його творчості, передумови успіхів, причини невдач.

Отже, на початку 1999 р., після вдалого колядування, група студентів вирішила продовжити творчу співпрацю. Після тривалих дискусій для колективу було обрано назву «Менестрелі» (образ мандрівних музикантів). Постало питання репертуару і вокально-виконавської манери – чи працювати в руслі академічного виконавства, виконувати твори давньої і сучасної музики, чи звернути в бік естради, створювати власні аранжування, записувати аудіоальбоми тощо. Рішення було прийнято на користь останнього. Вже від початку стало зрозуміло, що для досягнення успіху потрібно мати цікавий репертуар і володіти оригінальною вокально-ансамблевою манерою. Взірцями для наслідування стали українські вокальні гурти: «Пікардійська терція», «ManSound», «Jazz Expromt», а також іноземні групи: «The Manhattan Transfer», «Take 6», «The King's Singers», «The Swingle Singers», «The Real Group» та інші.

Голосовий склад ансамблю «Менестрелі» зазнавав змін, але поступово стабілізувався в кількості шести співаків (сопрано, два альти, тенор, баритон, бас). Співаками ансамблю «Менестрелі» у різні роки були:

Сопрано: Марія Карпушина, Лідія Івасюк, Адріана Гайдучок (Чучман);

Альт 1: Леся Дмитрів (Шульц);

Альт 2: Богдана Антонішин (Гаркава), Уляна Созанська, Мирослава Зеленова, Лідія Біць;

Тенор: Юрій Блажко, Павло Табаков;

Баритон: Василь Чучман;

Бас: Каспарс Бурвіс, Вадим Сухий, Іван Мороз.

На початку творчої діяльності, в процесі пошуків власного виконавського стилю, ансамбль «Менестрелі» мав у своєму репертуарі концертну програму української духовної та народної музики. Програму духовної музики навіть було записано на компакт-диск. Її склали твори Д. Бортнянського, М. Вербицького, К. Стеценка, М. Леонтовича та ін. До програми народної



музики входили українські народні пісні в обробці А. Гнатишина, А. Кушніренка, А. Авдієвського та ін. З цим репертуаром колектив часто гастролював у Франції в рамках співпраці зі зразковим вокально-хореографічним ансамблем «Веселі черевички». Щоправда, у Франції «Менестрелі» виступали під назвою «Галицька кобза» («Le Kobza de Galicie»). Виявилось, що слово «менестрелі» для французької публіки має негативну конотацію, а посилення на музичну традицію певного регіону (в нашому випадку – Галичини) зацікавлює, заохочує до сприйняття й пізнання.

Ще однією важливою сторінкою творчості ансамблю «Менестрелі» була тривала співпраця з польським кларнетистом-віртуозом Войтеком Мрозеком (Wojtek Mrozek) та львівським камерним оркестром «Leopolis» під керуванням відомого віолончеліста Ярослава Мигалія. В результаті цієї співпраці було записано два аудіоальбоми [1; 2], здійснено концертне турне містами польського Балтійського узбережжя. Крім того, концертна програма «Танці світу» («Tańce Świata») за участю ансамблю «Менестрелі» прозвучала на найпрестижніших сценах Польщі [4], а також у залі Львівської філармонії. Етнофольковий характер цієї концертної програми розширив репертуарну палітру, вокально-технічний та тембровий арсенал колективу. Знаковими подіями для ансамблю «Менестрелі» стали також співпраця з відомим польським композитором Кшесіміром Дембскім (Krzysztof Dębski) та участь II Міжнародному фестивалі «Етносфера» в Польщі [8; 9].

Першим вагомим сольним виступом «Менестрелів» в Україні можна вважати концерт в рамках III Студентського фестивалю «Музика тисячоліття», який відбувся 22 квітня 2001 р. у Львові в храмі св. Лазаря [5; 7]. В березні 2002 р. «Менестрелі» брали участь у II Міжнародному джазовому фестивалі «ДоДж # 2002» у Донецьку.

Найбільшою проблемою ансамблю «Менестрелі» було питання оригінального репертуару. Наслідування й переспівування творів з репертуару інших ансамблів добре позначилися



на вокально-ансамблевій манері «Менестрелів». У створенні «свого» репертуару «Менестрелям» дуже допоміг відомий львівський музикант Роман Стельмащук. Він поділився з ансамблем своїми акапельними аранжуваннями деяких композицій групи «The Beatles», а також естрадних творів Мирослава Скорика та Богдана Дашака. Під впливом Р. Стельмащука багато партитур для «Менестрелів» створив згодом Павло Табаков – незмінний тенор і аранжувальник колективу. Зазначимо, що в середовищі ансамблю «Менестрелі» не створювалося авторських мелодій чи композицій, вже існуючі пісенні твори «зодягалися в шати» акапельного багатоголосся в джазовому стилі. Всі партитури детально виписувалися. Звуковими «візитівками» групи стали пісні в аранжуванні П. Табакова: «Очі волошкові» (сл. А. Драгомирецького, муз. С. Сабадаша) та «Червона троянда» (сл. Л. Татаренка, муз. А. Горчинського). Ці та інші композиції на початку 2004 р. були записані у Львові на студії «Мелос» і мали увійти до аудіоальбому акапельних аранжувань хітів української естради. На превеликий жаль, цей проект не вдалося здійснити.

Слід відзначити, що великий внесок у творче зростання «Менестрелів» зробив звукорежисер Богдан Стефура. Робота на студії допомагала шліфувати інтонаційний, ритмічний і тембровий ансамбль, а також значною мірою впливала на формування художніх смаків і виконавського стилю учасників групи.

Успіх ансамблю «Менестрелі» полягав насамперед у великій любові молодих людей (амбітних студентів-музикантів) до співу, у спільному прагненні досягнення досконалості ансамблевого звучання, у детальній сумлінній роботі над найдрібнішими нюансами кожної композиції, в своєрідності й різноплановості репертуару та виконавської манери. Основною причиною розпаду ансамблю стала тривала відсутність сталого менеджерського супроводу. У той час в мистецьких навчальних закладах мало хто говорив про арт-менеджмент, елементарні менеджерські навички доводилось набувати самостійно



на практиці шляхом численних проб і ще численніших помилок. Допоки всі були студентами, творче натхнення й азартна атмосфера концертно-гастрольного життя компенсували матеріальну сторону процесу. Коли ж студентські роки минули і перед усіма постали численні питання влаштування подальшого професійного та особистого життя, перспектива належного забезпечення за рахунок творчої діяльності ансамблю була дуже примарною. Вінцем короткотривалої співпраці «Менестрелів» з продюсером Романом Зайцем став випуск аудіоальбому «Коляда-колядка» [6] та його презентація в клубі «Пікассо» у Львові в січні 2013 р. Однак запобігти розпаду колективу, на жаль, вже не вдалося.

Тим не менше, період творчої діяльності ансамблю «Менестрелі» для всіх його учасників став яскравою, незабутньою сторінкою життя, а також приємним приводом для нових зустрічей [3].

Отож становлення і функціонування вокального ансамблю «Менестрелі» – незабутня сторінка української професійної музичної культури, а його творчість – приклад залюбленості як у вокально-хорове мистецтво, так і у сам спів як творчий процес.

Список використаних джерел:

1. Dances of the World. Wojtek Mrozek [аудіоальбом]. Sylva promotion, 2001. CD ACCORD, 2001.
2. Dances of the World 2. Wojtek Mrozek [аудіоальбом]. AVIProduction, 2002.
3. Menestrelі vocal group Менестрелі вокальна група. URL: <https://www.youtube.com/@menestrelivocalgroup4728> (дата звернення: 27.11.2022).
4. Woytek Mrozek Show / Dances Around The World. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OwIZIOqobOs> (дата звернення: 27.11.2022).
5. МЕНЕСТРЕЛІ – Концерт у храмі св. Лазаря (Львів). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-pRdrVK8-1Y&t=1573s> (дата звернення: 27.11.2022).
6. Менестрелі. Коляда-колядка: компакт-диск [аудіоальбом]



- / Запис і мастеринг: Богдан Стефура та Юрій Оконченко.
Львів: Студія «Мелос», 2001–2003. Київ: Атлантик, 2003.
7. Третій студентський фестиваль «Музика тисячоліття» [Бу-
клет фестивалю]. Львів, 2001. 16 с.
 8. Яценко О. «Менестрелі» підкоряють світ. *Львівська газета*.
2003. 15 трав.
 9. Яценко О. Етномотиви від «Менестрелів». *Львівська газета*.
2003. 18 лип.

*Шевченко Олена Григорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцентка кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва,
(м. Київ)*

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В КОНТЕКСТІ ДЖАЗУ ТА РОК-МУЗИКИ

Широко відомо, що поняття «фольклор» (з англ. «народна мудрість», «народне знання») в науковий обіг ввів англійський історик та бібліограф Вільям Томс ще у 1846 році. Український фольклор охоплює надзвичайно широкий діапазон народної творчості: поетичний, музичний, хореографічний та драматичний напрямки. Український музичний фольклор, увібравши в себе естетичний, утилітарний, моральний, правовий та світоглядний досвід сотень поколінь, в широкому розумінні став своєрідним конденсатом духовної історії людства від найдавніших часів аж до сьогодення [3, 4]. Перші форми художньої народної творчості несвідомо становили певну частину трудової та обрядово-магічної діяльності, які мали чисто утилітарне



значення, яке поступово почало видозмінюватися за допомогою естетичних почуттів.

Український музичний фольклор являє собою досить складну та, водночас, надзвичайно цікаву систему, яку можна назвати, як жанрово-родова структура. Відомий український науковець і фольклорист Анатолій Іваницький виокремлює фольклор на такі окремі видові жанрово-тематичні групи, як: *дитячий фольклор*, *трудові пісні*, інструментальна музика, танцювальне мистецтво, *календарно-обрядовий фольклор* (колядки, щедрівки, веснянки, русальні та царинні пісні, гаївки, купальські та петривчані пісні, обжинкові тощо), *родинно-обрядові пісні* (весільні пісні, поховальна обрядовість тощо), а також епічні (думи), лірико-епічні пісні (балади), *суспільно-побутові пісні* (козацькі, чумацькі, рекрутські), *усно-писемна культура XVIII-XIX ст.* (канти, пісні-романси, стрілецькі та повстанські пісні) та деякі інші [3].

Так історично склалося, що Україна має багату музичну спадщину, велика частина якої зберігається в архівах. Проте одне лише зберігання робить фольклор елітарним мистецтвом для вузького кола спеціалістів [15]. Аналіз стану сучасного музичного простору останніх десятиліть показує, що багато провідних вітчизняних джаз-, рок- та поп-музикантів все частіше починають звертатися до рідних пісенних традицій. В результаті поєднання елементів фольклору з різними стилями, серед яких джаз, рок, європейська академічна музика та неєвропейський фольклор, відбувається переосмислення та переформатування у новий напрямок, такий як фольк-джаз, етно-рок тощо, процес становлення яких відбуваються у декілька етапів, про які мова буде йти нижче.

З питань класифікації музичної культури в цілому буде доречним згадати широковідому працю В. Конен «Третій пласт», в якій йдеться, що музичну культуру, яку можна розподілити на три пласти: фольклор, музику класично-академічних традицій і – «музичне повітря», або музику, яка постійно оточує нас у повсякденному житті, тобто функціонує у побуті [5]. Відпо-



відно до концепції автора, пласти музичної культури можуть перетинатися, але ні в якому разі не синтезуватися. З вищесказаного природно виникає питання: до якого з цих пластів слід віднести такі музичні жанри, як рок-опера, рок-симфонія, рок-ораторія, рок-сюїта, фольк-рок, етно-рок, кантрі-рок, джаз-рок, афро-рок, інді-рок, бароко-рок, електронний рок; виконання народних пісень з елементами рок-н-ролу, регі, латиноамериканських танцювальних мотивів, а також блюзу, боса нова та багатьох інших. Сьогодні цей список стилів має достатньо широкий діапазон і майже щороку можемо спостерігати появу нових музичних напрямків, як результат пошуків та експериментів музикантів [9, с. 67].

Природньо, що український фольк-джаз бере свій початок від часів радянського культурного простору, в якому зарубіжне мистецтво постійно було присутнім (як легально, так і нелегально), а також справляло помітний вплив на розвиток усієї радянської естрадної музики.

Входження джазу до радянського культурного-мистецького середовища було надзвичайно стрімким. А саме, починаючи з 1922 року – з появою надзвичайно популярного джаз-бенда Валентина Парнаха, його участі у відкритті 1 травня 1923 року сільсько-господарської виставки та його статей в журналах «Вещь», «Зрелища» [7, с. 21]. Проте такий джаз скоріше пропагував (копіював) класичні зразки американського джазу і на оригінальність ще не претендував.

Пізніше, в 1950-х роках джаз як такий був вилучений з музичного обігу країни. Джазовими стали називати естрадні по своїй суті оркестри, які широко популяризували радянську масову пісню та легку, розважальну естрадну музику, тим самим породжуючи суцільну термінологічну невизначеність. Поступово з приходом моди на рок-н-рол, соціальна гострота та реакційність якого була більш відчутна, ніж джазу, тиск з боку офіційних установ щодо останнього поступово йшов на спадок.

У 1970-х роках (особливо в другій половині 1970-х) в період так званої «хрущовської відлиги» сучасна естрадна музика



України ознаменована значними змінами, які відобразилися в таких творах, які є зразками синтезу джазового та національного мислення (неперевершені твори Ігоря Поклада, Олександра Білаша, Володимира Івасюка, Ігоря Шамо та ін.). Широковідома пісня Ігоря Шамо «Києве мій», яка швидко отримала велику популярність та народну любов, сьогодні сміливо можна назвати гімном нашої столиці.

Пізніше, приблизно кінець 1980-х – початок 1990-х років, відбувається переосмислення джазової стилістики на національному ґрунті (гурти «Нічлава Блюз», «Анна Марія», твори Ганни Гаврилець, Ігоря Корнілевича, пізніше гурт «Чорні черешні», вокальне тріо «Древо», бандурист Роман Гриньків) [14, с. 50].

Починаючи з 2000-х років, на хвилі національного піднесення, підкріплене ідеями незалежності молодій державі, відбувається новий виток українського етно-джазу. Яскравим прикладом є джазова програма «Лемківська сюїта» Антона Півоварова, як яскравий зразок глибокого переосмислення та органічного поєднання різних інтонаційних практик, де присутній і фольклор, і джаз у нерозривному вишуканому сплаві, а також запис альбому «Коломийки Live» (2007 р.) і творчість відомого бас-гітариста, співвласника проекту «Jazz- Коло» Ігоря Закуса та «Z-Band». Також в цей період слід відмітити збірку джазових аранжувань української народної та популярної музики під назвою «Ukrainian Roots in Jazz» («Українське коріння в джазі»), яка вийшла у 2008 році. Колекція етно-джазових імпровізацій та українських народних пісень була записана такими відомими джазовими музикантами, як Сергій Данилов, Млада, Джон Стетч, «Брати блюзу», «Каунас-Біг-бенд», Мартін Шрак, Вагіф-Мустафа-Заде, Дмитро Найдич, польсько-бразильський дует Гражини Августак та Пауло Гарсія. Цей альбом у подальшому здобув неабияку популярність серед любителів української інтелектуальної музики і став черговим доказом якісного сплаву та поєднання українського мелосу з творчістю джазових музикантів різних країн світу [15].



Прояв національного, тобто фольклорних мотивів, можна простежити у процесі розвитку української (радянської) естрадної пісні, ще в 1950–1970-х роках, в період хрущовської відлиги, коли музичне мистецтво України було ознаменоване новим витком ліричної музики з національними мотивами [11, с. 52]. Трохи згодом, період 1960-х – початок 1980-х років українська (радянська) естрадна пісня здебільшого базується на поєднанні біг-бітових ритмів та інтонаційних елементів «... ліричної пісні з образно-мовною стилістикою класичного українського фольклорно-побутового романсу [4, с. 176].

Значним культурним проривом, своєрідною музичною революцією, стала подія – у 1989 році у Чернівцях відбувся Перший республіканський фестиваль української поп-музики «Червона Рута». Як з'ясувалося, українські мелодії, що були відомі в усьому світі, були озвучені співаками майже з усього світу – Австралії, Аргентини, Канади, Сполучених Штатів Америки, Югославії, Польщі, Чехословаччини [11, с. 27]. Таким чином, фестиваль, що був запланований як республіканський, фактично виріс до міжнародного рівня, що у майбутньому дав могутній поштовх для новітніх пошуків молодих музикантів в стилі поп- та рок- музики.

Сьогодні можна говори про динаміку розвитку, краще сказати, певну трансформацію саме українського музичного фольклору в контексті рок-музики, розвиток якої можна простежити у декілька етапів. Перші спроби «злиття» українського музичного фольклору та електронної музики були започатковані пошуками у фанк-аранжуванні народних пісень у виконанні надзвичайно популярних на той час (не лише в Україні, а й у всьому Радянському Союзі) ВІА 1980-х «Водограй», «Червона Рута», «Кобза», «Беркут» та інші. Згодом їхні традиції продовжили такі українські естрадні виконавці, як Марія Бурмака, Віктор Павлик, Ілларія, Росава, Тоня Матвієнко та багато інших.

Починаючи з 1980-х років фольклорні мотиви можна прослідкувати в електронному звучанні таких напрямків, як електро-поп, ньюромантик, синті-поп, диско, техно, які відкрили



епоху танцювальної електронної музики, і згодом лягли в основу таких напрямків рок-музики як електро-фолк, панк-фолк-рок, айсід-джаз та інші (дует «Автентичне життя» та Катя Chilly, гурт «Воплі Відоплясова» ін.) [14].

Початок 1990-х років, разом із боротьбою за незалежність України, приніс появу давно очікуваної на тлі розгорнутої російської музичної культури надзвичайно цікавих українських музичних груп, як наприклад «Брати Гадюкіни» із сестричкою Вікою, «Не журись» та інші. У Львові виникли музичні гурти «Мертвий півень» (соліст М. Барбара) та «Плач Єремії», пізніше «Пікардійська терція», які сьогодні уже називають культовими. Так, соліст гурту «Плач Єремії» Тарас Чубай, син відомого поета та правозахисника Грицька Чубая, взявся як професійний музикант «виспівати» дуже популярну, передусім серед львівської інтелігенції, поезію свого батька. Згодом Тарас разом із групою «Скрябін» почав обробляти стрілецькі пісні, пісні бійців УПА (Української повстанської армії). Третя львівська група «Пікардійська терція» (усі три були згуртовані об'єднанням мистецького центру «Дзига»), вони створюють пісні на тексти М. Вороного, О. Шевченка, а також обробляють високомистецькі зразки українського фольклору, передусім західного регіону [12, с. 57].

Подальший процес активних пошуків поєднання народного мелосу та елементів різних стилів – року, попу, джазу, фанку та регбі розпочався у середині 1990-х років. (Це можна назвати другим етапом). Майданчиком для подібних музичних експериментів стали ряд фестивалів («Червона Рута», «Мазепа-фест», «Країна мрій», «Рок-екзистенція», «Шешори», «Ростоки», «Етно-еволюція», «Трипільське коло», «Потяг ДО Яремче», «Київська Русь» та інші), які дали можливість розкрити цілу низку молодих талановитих музикантів, які в результаті стали основоположниками цілих напрямків в українській рок-музиці.

З середини 2000-х років в Україні – ознаменований третій етап – спостерігається нова хвиля етно-руху, що полягає у спільних проектах, де рок-музиканти починають співпрацювати



з фольклорними ансамблями. Народні пісні в кавер-версіях, виконання яких на сучасний манер стають трендом серед українських поп- та рок-виконавців. Таке сучасне музичне наповнення пропонує добірку надзвичайно цікавих, іноді незвичайних переспівів, «вдихнувши» в них нове життя, що дозволили давнім текстам зазвучати по-свіжому. Так званий «ф'южн», тобто злиття, можна прослідкувати в композиціях на основі обробки українських народних пісень у таких стилях як, рок, панк-рок, хіп-хоп та інші [13]. Серед найяскравіших представників етно-руху в Україні можна назвати такі рок-гурти як: «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», «Брати Карамазови», співачка Вікторія Врадій; поп-рок: «Океан Ельзи», «Одрі», «MadHeads», «Друга Ріка», «Димна суміш», «Зруйновані барикади», «Табула Раса»; український блюз: «Піккардійська терція», «Нічлава Блюз», «Чорні черешні», дует Кривових; український фольк-рок, етно-рок: співачки Руслана, Катя Чілі, Росава, пізніше KAZKA, гурти «Чумацький шлях», «Гайдамаки», «Мертвий півень», «Гуцул Каліпсо», «Тартак», «ВІЙ», «Мандри», KozakSistem і Тарас Чубай, «ДримбаДаДзига»; український брейк-данс, хіп-хоп, реп: «ТНМК», «ВуЗВ», «Кому вниз» та багато інших) [10, с. 140].

Так сталося, що сьогодні всесвітньовідома українська пісня «Ой у лузі червона калина» була написана на початку 1914 року у Галичині Степаном Чарнецьким за мотивами останнього куплету козацької пісні XVII століття «Розлилися круті бережечки», пізніше її виконували січові стрільці та бійці УПА. В 2022 в перші дні повномасштабного російського вторгнення ця пісня набула нової популярності після виконання лідером гурту «Бумбокс» Андрієм Хливноком та кавер-версії культового гурту «Пінк Флойд» під назвою «Hey, Hey, Rise Up!» [16].

Отже, український фольк-джаз та етно-рок – це не лише характерне поєднання давніх фольклорних мотивів з класичною імпровізаційністю джазу та роковим звучанням з іноді різкою зміною непритаманних для українського фольклору гармоній, а також нехарактерними для українського мелосу ритмів, це –



насамперед, якісний сплав та глибоке *взаємопроникнення*.

Таким чином, підсумовуючи усе вище сказане, хотілося б спрогнозувати майбутнє українського фольклору, який, як традиційне мистецтво, поступово відсувається, перетворюючись на «фольклорну спадщину», з іншого боку – викристалізовується, перетворюючись у новітні мистецькі форми.

Список використаних джерел:

1. Бартвіцький Т. Українські гурти другої половини ХХ століття як культурно-мистецький феномен : магістерська робота / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 56 с.
2. Дайджест-89. Київ : Театрально-концертний Київ. Фонограф. 1989. 80с.
3. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість : уавчальний посібник / Під ред. М. М. Поплавського. 2-е вид. допрацьоване. Київ : Музична Україна, 1999. 222 с.: нот.
4. Історія української радянської музики : Музична культура Радянської України. Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Київ : Музична Україна, 1990. 296 с.
5. Конен В. Дж. Третий пласт. Советская музыка, 1990. № 4. С. 75–83.
6. Раба І. Ю. Українські гурти другої половини ХХ століття як культурно-мистецький феномен : магістерська робота. Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. 56 с.
7. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України : соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ. 2001. 193 с.
8. Сапожник О.В. Антологія української популярної естрадної музики. Частина друга : навчальний посібник. Київ : ДАК-ККіМ, 2003. 165 с.
9. Сердюк О. Г. Проблеми розвитку української музичних естради: криза жанру. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира*



- Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. № 2 (9), 2002. С. 66.*
10. Солодовник В. Естрада. Нариси української популярної музики. Київ : УЦКД, 1998. С. 139 –160.
 11. Токарев Ю. Трампліни до «зірок». Київ : Музика, 1990. травень –червень №3. С. 8 –9.
 12. Український сучасний рок : проблеми тексту Слово і час 2000. № 12. С. 57.
 13. Шевченко О. Г. Концепт «ф'южн» в сучасній рок-музиці України. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ, 2018. Вип. 41. С. 102–107.
 14. Шевченко О. Г. Українська популярна музика : витоки та проблематика (1920 – 1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2010. 170 с.
 15. Це буде народна... *Сайт Platfor.ua*. URL: <https://platfor.ma/z-togo-bude-folk/> [дата звернення 15 лютого 2022р.]
 16. «Ой у лузі червона калина». *Vikinedія*. URL:
 17. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B9_%D1%83_%D0%BB%D1%83%D0%B7%D1%96_%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0 [дата звернення 29 листопада 2022р.].

Наукове видання

Матеріали

І Всеукраїнської науково-практичної конференції

**ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА**

Матеріали подані мовою оригіналу.

У збірнику максимально точно збережена орфографія і пунктуація, які
були запропоновані учасниками.

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за
підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних
даних, власних імен та інших відомостей

Упорядники:

Л.М. Андрусів, О.О. Мейгеш

Художнє оформлення:

І. В. Гребенюк

Видано за авторською редакцією



УНІВЕРСИТЕТ
Короля Данила

вул. Є. Коновальця, 35
м. Івано-Франківськ,
76018
university@ukd.edu.ua