

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГІГА СТЕПАН СТЕПАНОВИЧ**

УДК 78.02:78.03:784.6:792.73(477)

**МИСТЕЦТВО АРАНЖУВАННЯ В АСПЕКТІ СТИЛЬОВОЇ  
ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ**

025 Музичне мистецтво

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ С. С. Гіга

Науковий керівник – **Опарик Лариса Миколаївна**, кандидат  
мистецтвознавства, доцент

Івано-Франківськ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Гіга С.С. Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України. – Івано-Франківськ, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню мистецтва аранжування як чинника стильової еволюції українського естрадно-вокального мистецтва. Обґрунтовано теоретичні та методологічні підходи до комплексного вивчення феномена аранжування як особливого виду музичної творчості. Розроблено науково-методичний апарат дослідження творчого процесу аранжування та його універсальних функцій у різних сферах сучасної музичної діяльності. Розкрито взаємозв'язок креативного потенціалу творчого методу аранжування та динаміки жанрово-стильових трансформацій української естрадної пісні в її становленні як унікального індивідуалізованого концепту, актуального для сучасної слухацької аудиторії. Дисертація складається з трьох розділів. У *першому розділі* роботи визначено понятійний статус аранжування як особливого різновиду композиції та універсального творчого методу роботи з першоджерелом. Поняття аранжування розглянуто у контексті сучасного термінологічного дискурсу основних компонентів музичної транскрипційної системи, представлених категоріями перекладення, обробки і транскрипції. У результаті порівняльного етимологічного та лексико-семантичного аналізу ключових понять музичної транскрипційної сфери встановлено проміжну функцію аранжування як інтегративного поняття в системі похідних жанрів, здатного адаптуватися до сформованих в українському та зарубіжному музикознавстві традицій їх термінологічної інтерпретації. Виявлено генетично й історично зумовлені іманентні ознаки аранжування як пов'язаного з ранніми

формами мистецтва виконавської імпровізації родового поняття та універсального метаметоду трансформації запозиченого першоджерела в різних видах музичної діяльності.

Доведено, що залежно від форм роботи з вихідним музичним матеріалом, пов'язаних зі специфічними особливостями та характером функціонування у різних сферах музичної творчості – хоровому, народно-інструментальному мистецтві, джазі, естрадно-популярній музиці, аранжування може охоплювати широкий діапазон креативних функцій – від переважно технічних у жанрових формах бандурного аранжування чи хорової обробки адаптивного типу до ролі основного чинника формування художньо-цілісної композиції в джазі, де аранжування постає провідним методом творчості і носієм типових для джазу прийомів формотворення та інструментовки, що реалізуються крізь призму імпровізаційності. Обґрунтовано, що статусу повноцінного композиторського процесу сучасне аранжування набуває при використанні комп'ютерних технологій під час створення естрадно-пісенної композиції в інтерактивному режимі. Зазначено, що співвіднесення аранжування з драматургічно вибудованою естрадно-пісенною композицією як зразком глибокого переосмислення внутрішнього змісту вихідного музичного матеріалу є показником виникнення авторського аранжування як аналога автономної композиторської творчості. Результати проведеного дослідження підсумовує авторське визначення поняття аранжування.

Узагальнено стильову проблематику сучасної теорії естрадно-пісенних жанрів. Виявлено широкий контекст наукових звернень до питань стилю і жанру у сфері української естрадно-вокальної творчості, що дозволяє розглядати вокальну та інструментальну специфіку сучасної української естрадної пісні як багат шаровий стильовий феномен, а в якості її головних ознак виокремити пріоритетність куплетної форми з приспівом, тексто-музичну цільність з позицій її спрямованості на слухача, домінування особистісно-виконавського аспекту. Зроблено припущення, що аранжування в

жанровій структурі пісенного шлягеру виконує функцію інтонаційно-стильового контексту епохи, відображаючи актуальні соціокультурні запити масової слухацької аудиторії.

З позицій методології дослідження сучасної кавер-культури окреслені теоретичні підходи до вивчення інтерпретаційної природи пісенного каверу як синтезованого результату стильового переосмислення оригінального музичного матеріалу в процесі аранжування інструментального супроводу. З'ясовано, що один із шляхів вивчення особливостей жанрово-стильового функціонування пісенного каверу пролягає через дослідження творчих механізмів процесу аранжування оригінальних естрадно-вокальних творів. Доведено, що критерій особистісної детермінації стилю естрадної пісні з позиції технологічної специфіки сучасного аранжування не є абсолютним, хоча початкова ідея його створення зорієнтована на індивідуальність виконавця. Інструментальний стиль тут виступає як заданий проєкт, який здійснюється в рамках конкретного різновиду естрадно-вокального жанру – оригінального авторського твору, кавер-версії, реміксу чи синтезованої композиції в стилі *classical crossover*.

Конкретизовано термінологічні номінації основних структурних розділів куплетної форми естрадної пісні відповідно до прийнятих норм їх сучасного використання в зарубіжному музикознавстві та композиторській і виконавській практиці у сфері популярної музики. Здійснено порівняльно-термінологічний аналіз основних назв структурних компонентів пісенної форми в популярній музиці – Verse, Refrain, Chorus, Bridge, Solo, Introduction, Coda – та проаналізовано комунікативні функції цих розділів з позиції їх суттєвого впливу на слухацьку аудиторію.

Простежено стильову еволюцію української естрадно-пісенної творчості від періоду міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття – до сьогодення. Починаючи від галицького шлягеру в жанрі танго, фокстроту, повоєнних джазових та свінгових впливів, впливів латино-американських ритмів, рок-н-роллу, біг-біту, різних течій рок-музики, фанку, що спричинило появу

композицій з елементами стилів джаз-фанк, джаз-рок, фолк-рок, нью-вейв, психоделік-рок, прогресивний рок та ін., мистецтво естрадного аранжування набувало арсеналу щоразу новіших і багатших можливостей, зберігаючи свою самобутність завдяки яскраво вираженому фольклорному джерелу. У історичній ретроспективі українська естрадно-пісенна творчість постає як експериментальна сфера постійного стильового оновлення музично-виразових засобів аранжування, творчі результати якого, особливо періоду розквіту українського фанку 70-х років, зберігають свою мистецьку актуальність і в наш час як зразки художньо повноцінного включення у світовий стильовий контекст тогочасної популярної музики та водночас збереження унікального українського коду національного звукового ідеалу.

*У другому розділі* дисертації обґрунтовано теоретичні та методологічні підходи до вивчення мистецтва аранжування як чинника стилетворення естрадно-вокальної композиції. Проаналізовано специфіку творчого процесу аранжування у проєкції на категорії музичного стилю, музичного мислення, музичної інтерпретації та художнього перекладу в музиці. Розглянуто прийоми композиторської техніки аранжування у процесі формотворення, стильових модифікацій ритму, темброво-динамічного оформлення та моделювання звукового образу на фактурному, синтаксичному і композиційному рівнях структурно-семантичної організації інструментальної складової пісенного матеріалу. Доведено визначальну роль ритмічних патернів як розпізнавальних стильових знаків широкого діапазону традиційних і новітніх стилів популярної музики, а також провідну стильову функцію фактури та її фонічних характеристик у формуванні звукового простору інструментального супроводу вокальної партії як умови реалізації драматургічної ідеї розвитку цілісного музичного образу пісенного твору. Окреслено термінологічні, теоретичні, культурологічні та виконавські аспекти музичної природи груву як одного з ключових факторів стильової індивідуалізації інструментальної партії сучасної естрадно-пісенної композиції. Обґрунтовано творчу роль аранжувальника як сполучної ланки в

системі музичної комунікації композитор – виконавець – слухач і визначено пріоритети індивідуального виконавського стилю естрадного співака та актуальних слухацьких орієнтирів у процесі створення оригінального музичного продукту. Доведено культуротворчу функцію мистецтва аранжування як системотворної сфери сучасної професійної музичної діяльності, спрямованої на реалізацію нових ідей, концепцій, стильових рішень і принципів організації музичного матеріалу з метою популяризації класичного і сучасного українського естрадно-вокального мистецтва.

Розглянуто умови і методи використання музичних комп'ютерних технологій у практиці сучасного аранжування. З'ясовано, що реалізація музично-виконавського аспекту створення аранжування веде до появи нового різновиду технологічно синтезованої композиції, в якій поєднуються гра машини і музиканта. Обґрунтовано, що цифровізація творчого процесу аранжування відкриває нові грані в підході до роботи з першоджерелом та формує унікальне комунікативне середовище, в умовах якого постать аранжувальника об'єднує в собі ознаки діяльності композитора, виконавця, звукорежисера, саундпродюсера.

Проаналізовано програмні комп'ютерні засоби, які стали невід'ємною складовою багатьох технологічних процесів у сучасній музичній творчості та основою розвитку нових технологій моделювання стильового профілю естрадно-вокальної композиції в процесі аранжування. Розглянуто основні етапи авторського створення комп'ютерного аранжування естрадної пісні. Проаналізовано методи використання MIDI-інструментів та набору плагінів у програмі *Logic Pro X* для роботи з фактурою, ритмом, створення і редагування власних семплів, запису вокалу, підготовки проєкту до зведення та мастерингу музичної композиції.

У *третьому розділі* дисертації обґрунтовано креативний потенціал мистецтва аранжування як фактора стильової трансформації естрадно-вокального твору постмодерної доби. На основі застосування наукового апарату семіотичної методології та міждисциплінарного підходу здійснена

проекція творчих методів постмодернізму на тематичний, інтонаційний та фонічний рівні аранжування поп-рок-композиції «Rendez-Vous» з однойменного кліпу гурту «Океан Ельзи». У результаті виокремлено низку використаних в аранжуванні художніх технік подвійного кодування, серед яких – прийоми включення у звукову палітру сучасного інструментарію характерних тембрів-емблем інструментальних стилів популярної музики минулого; використання архетипових музично-риторичних фігур підвищеної експресії та інших інтонаційних патернів, що можуть функціонувати і як елементи музичної цитації, і як лейттеми індивідуального композиторського стилю; застосування стилізованих виконавських засобів виразності, типових для гітарного стилю поп-музики 60-х років. Важливим фактором нарощування музичних кодомовних образів у семантичному просторі аранжування естрадно-вокального твору є система культурних кодів, закладена у сценарному та візуальному рядах музичного відеокліпу, кінематографічний контекст котрого значно розширює можливості декодування як музичної мови аранжування, так і вокально-мовленнєвих засобів виразності індивідуального стилю автора-виконавця власного твору. Узагальнено стильові функції аранжування як оригінального музичного концепту, що забезпечує численні зв'язки з музичними явищами різноманітної історичної, стильової та жанрової приналежності шляхом використання художніх прийомів подвійного кодування, стильової алюзії, ремінісценції, відвертого чи прихованого цитування, переінакшення, інтертекстуальної іронії тощо, завдяки чому естрадно-вокальна композиція набуває типологічних рис яскравого мистецького феномена постмодерної доби.

Здійснено теоретичну розробку методів характеристики та стильової атрибуції аранжування естрадно-вокальної композиції. На основі порівняльного слухового аналізу звукозаписів пісні «Я піду в далекі гори» в авторському виконанні Володимира Івасюка та її кавер-версії у виконанні Квітки Цісик і аранжуванні Джека Кортнера диференційовано найбільш активні, придатні для визначення характерних ознак стилю виразові засоби

музики. Визначено алгоритм аналітичних дій у процесі слухової експертизи специфіки музичної мови аранжування, спрямованих на виявлення генезису стильового профілю естрадно-вокальної композиції. У зв'язку з цим виокремлено параметри темпоритму і фонізму як базові критерії розпізнавання стильової домінанти інструментальної складової твору пісенного жанру.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному вивченні творчої специфіки аранжування твору естрадно-пісенного жанру з використанням системного і типологічного підходів, індуктивного та структурно-функціонального методів аналізу музичних композицій, а також включає в себе 1) описовий слуховий метод, 2) метод порівняльної стильової характеристики аранжувань, здійснюваної за принципом контрастних зіставлень або зіставлень за подібністю творчих методів інструментування, формоутворення, темпоритмічної, мелодико-тематичної та ладотональної організації музичного матеріалу інструментальних супроводів, та 3) метод ідентифікації стильової домінанти (генези) твору пісенного жанру з тим чи іншим напрямком популярної, джазової, народної або академічної музики.

Результатом дослідження стала теоретична розробка методики стильової атрибуції аранжувань кавер-версій творів популярних пісенних жанрів. У науковий апарат методики стильового аналізу поряд із традиційними музикознавчими методами дослідження включені визначення понять константного та аконстантного типів звукового образу аранжування як оперативних критеріїв стильової диференціації повторно-циклічного та наскрізно-драматургічного принципів розвитку звукової ідеї естрадно-вокальної композиції. Обґрунтовано необхідність врахування критеріїв музичної новизни та естетичної вартості в оцінці результатів стильового переосмислення аранжувальником оригінального музичного тексту твору естрадно-пісенного жанру.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що в дисертації вперше обґрунтовано теоретичні та методологічні підходи до



комплексного вивчення феномена аранжування як особливого виду музичної творчості. Систематизовано стильові функції аранжування в побудові музичного цілого естрадно-вокальної композиції та доведено культуротворчу функцію мистецтва аранжування в сучасній системі музичної комунікації. Окреслено методологічні підходи до вивчення специфіки аранжування пісенного каверу як феномена авторської реінтерпретації. Адаптовано науковий апарат семіотичної методології для виявлення художніх технік подвійного кодування в музичній мові сучасних аранжувань естрадно-пісенних композицій. Створено методику стильової атрибуції аранжування кавер-версії популярного естрадно-вокального твору та висвітлено стильовий потенціал аранжування як чинника концептуалізації естрадно-пісенної творчості постмодерної доби.

*Ключові слова:* аранжування, творчість, музичний стиль, пісенний жанр, естрадне музичне мистецтво, естрадно-вокальна композиція, українська естрадна пісня, кавер-версія, інтерпретація, звукозаписи, стильова атрибуція, відеокліп, комп'ютерні технології, постмодернізм.

## ABSTRACT

**Giga S. S. The art of arrangement in the aspect of style evolution of Ukrainian pop-vocal creativity.** – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 Culture and art in the specialty 025 Musical ar. – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Ivano-Frankivsk, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the art of arrangement as a factor in the style evolution of Ukrainian pop and vocal art. The theoretical and methodological approaches to the comprehensive study of the phenomenon of arrangement as a special kind of musical creativity are substantiated. The scientific and methodological apparatus for studying the creative process of arrangement and its universal functions in various spheres of contemporary musical activity is

developed. The interrelation of the creative potential of the creative method of arrangement and the dynamics of genre and style transformations of the Ukrainian pop song in its formation as a unique individualised concept relevant to the modern audience is revealed. The dissertation consists of three chapters. *The first chapter* defines the conceptual status of arrangement as a special type of composition and a universal creative method of working with the original source. The notion of arrangement is considered in the context of the modern terminological discourse of the main components of the musical transcription system, represented by the categories of translation, processing and transcription. The comparative etymological and lexical-semantic analysis of the key concepts of the musical transcription sphere has revealed the intermediate role of arrangement as an integrative concept in the system of derivative genres, capable of adapting to the traditions of their terminological interpretation established in Ukrainian and foreign musicology. Genetically and historically conditioned immanent signs of arrangement as a generic concept related to the early forms of the art of performing improvisation and a universal metamethod of transformation of the borrowed primary source in various types of musical activity are revealed.

It is proved that, depending on the forms of work with the source musical material, associated with the specific features and nature of functioning in various areas of musical creativity – choral, folk instrumental art, jazz, and pop music, arrangement can cover a wide range of creative functions – from mainly technical ones in genre forms of bandura arrangement or adaptive choral arrangement to the role of the main factor in the formation of an artistic and integral composition in jazz, where arrangement is the leading method of creativity and the carrier of typical jazz techniques of forming and instrumentation, realised through the prism of improvisation. It is substantiated that the status of a full-fledged compositional process is acquired by modern arrangement when using computer technologies in the process of creating a pop song composition in an interactive mode. It is noted that the correlation of the arrangement with a dramaturgically constructed pop-song composition as a model of deep rethinking of the inner content of the source musical

material is an indicator of the emergence of the author's arrangement as an analogue of autonomous compositional creativity. The results of the study are summarised by the author's definition of the concept of arrangement.

The style issues of the modern theory of pop song genres are generalised. A wide context of scientific references to the issues of style and genre in the field of Ukrainian pop-vocal creativity is revealed, which allows us to consider the vocal and instrumental specificity of modern Ukrainian pop song as a multilayered stylistic phenomenon, and to single out the priority of the verse form with a chorus, textual and musical integrity from the standpoint of its orientation towards the listener, and the dominance of the personal and performing aspect as its main features. It is assumed that the arrangement in the genre structure of a song hit performs the function of the intonational and stylistic context of the era, reflecting the actual socio-cultural demands of the mass audience. It has been found that one of the ways to study the peculiarities of the genre-stylistic functioning of a song cover is through the study of the creative mechanisms of the process of arranging original pop-vocal works.

It is proved that the criterion of personal determination of the pop song style from the standpoint of the technological specificity of modern arrangement is not absolute, although the initial idea of its creation is focused on the individuality of the performer. Here, the instrumental style acts as a given project that is carried out within a specific type of pop vocal genre – an original author's work, cover version, remix, or synthesised composition in the style of classical crossover.

The terminological nominations of the main structural sections of the verse form of the pop song are specified in accordance with the accepted norms of their modern use in foreign musicology and the compositional and performing practice in the field of popular music. A comparative and terminological analysis of the main names of the structural components of the song form in popular music – Verse, Refrain, Chorus, Bridge, Solo, Introduction, Coda – is carried out and the communicative functions of these sections are analysed from the point of view of their suggestive influence on the listening audience.

The stylistic evolution of Ukrainian pop songwriting from the period of the interwar twenties of the twentieth century to the present day has been traced. Starting from the Galician tango, foxtrot, post-war jazz and swing influences, Latin American rhythms, rock and roll, big beat, various trends in rock music, funk, which led to the emergence of compositions with elements of jazz-funk, jazz-rock, folk-rock, new wave, psychedelic rock, progressive rock, etc, the art of pop arrangement acquired an arsenal of new and richer possibilities, while retaining its identity due to a pronounced folklore source. In historical retrospect, Ukrainian pop songwriting appears as an experimental sphere of constant stylistic renewal of musical and expressive means of arrangement, the creative results of which, especially in the period of the heyday of Ukrainian funk in the 70s, retain their artistic relevance in our time as examples of artistically complete inclusion in the world stylistic context of the popular music of that time and at the same time preservation of the unique Ukrainian code of the national sound ideal.

*In the second chapter* of the dissertation the theoretical and methodological approaches to the study of the art of arrangement as a factor in the style formation of pop-vocal composition are substantiated. The specifics of the creative process of arranging are analysed in terms of the categories of musical style, musical thinking, artistic translation in music and musical interpretation. The methods of the composer's technique of arranging in the process of forming, stylistic modifications of the rhythm, timbre-dynamic design and modelling of the sound image at the textural, syntactic and compositional levels of the structural and semantic organisation of the instrumental component of the song material are considered. The determining role of rhythmic patterns as distinctive style marks of a wide range of traditional and contemporary styles of popular music, as well as the leading stylistic function of texture and its phonic characteristics in shaping the sound space of instrumental accompaniment of the vocal part as a condition for the realisation of the dramatic idea of developing an integral musical image of a song composition is proved. The terminological, theoretical, cultural and performing aspects of the musical nature of groove as one of the key factors of stylistic individualisation of

the instrumental part of a modern pop song composition are outlined. The creative role of the arranger as a link in the system of musical communication composer – performer – listener is substantiated and the priorities of the individual performance style of the pop singer and the actual listening preferences in the process of creating an original musical product are determined. The culture-creating function of the art of arrangement as a system-forming sphere of modern professional musical activity, aimed at the implementation of new ideas, concepts, stylistic solutions and principles of organizing musical material with the aim of popularizing classical and modern Ukrainian pop and vocal art, has been proven.

The conditions and methods of using musical computer technologies in the practice of modern arrangement are analysed. It has been found that the implementation of the musical and performance aspect of creating an arrangement leads to the emergence of a new kind of technologically synthesised composition that combines the play of a machine and a musician. It is proved that the digitalisation of the creative process of arrangement opens up new facets in the approach to working with the original source and forms a unique communication environment in which the figure of an arranger combines the features of the activities of a composer, performer, sound engineer, sound producer. The computer software tools that have become an integral part of many technological processes in modern musical creativity and the basis for the development of new technologies for modelling the style profile of a pop-vocal composition in the process of arrangement have been analyzed. The main stages of the author's creation of a computer arrangement of a pop song are considered. Methods of using MIDI tools and a set of plug-ins in Logic Pro X to work with texture, rhythm, create and edit your own samples, record vocals, prepare a project for mixing and mastering a musical composition are analysed.

*In the third chapter* of the dissertation the creative potential of the art of arrangement as a factor in the stylistic transformation of a postmodern pop-vocal work is substantiated. Based on the use of the scientific apparatus of semiotic methodology and an interdisciplinary approach, the projection of the creative

methods of postmodernism on the thematic, intonation and phonic levels of the arrangement of the pop-rock composition «Rendez-Vous» from the same name clip of group «Ocean Elsa» was carried out. As a result, a number of artistic techniques of double coding used in the arrangement are singled out, among which are the techniques of including characteristic timbres-emblems of instrumental styles of popular music of the past into the sound palette of modern instruments; the use of archetypal musical and rhetorical figures of heightened expression and other intonation patterns that can function both as elements of musical citation and as leit-theme of an individual compositional style; the use of stylized performance means of expression, typical of the guitar style of pop music of the 60s. An important factor in the increase of musical code-language images in the semantic space of the arrangement of a pop-vocal work is the system of cultural codes embedded in the script and visual series of a music video clip, the cinematic context of which significantly expands the possibilities of decoding both the musical language of the arrangement and the vocal-speech means of expressing the individual style of the author-performer of his own work. The conclusions summarize the stylistic functions of the arrangement as an original musical concept, which provides numerous connections with musical phenomena of various historical, stylistic, and genre affiliations through the use of artistic techniques of double coding, stylistic allusion, reminiscence, overt or covert quoting, paraphrasing, intertextual irony, thanks to which the pop-vocal composition acquires typological features of a bright artistic phenomenon of the postmodern age.

The theoretical development of methods for characterising and attributing the style of arrangement of a pop-vocal composition is carried out. On the basis of a comparative auditory analysis of sound recordings of the original and cover versions of a pop song composition, the most active expressive means of music suitable for determining the characteristic features of the style are differentiated. The algorithm of analytical actions in the process of auditory examination of the specifics of the musical language of the arrangement aimed at identifying the genesis of the style profile of a pop-vocal composition is determined. In this regard, the parameters of

tempo rhythm and phonism are defined as the basic criteria for recognising the stylistic dominant of the instrumental component of a song genre composition. The research methodology is based on a comprehensive study of the creative specifics of pop-song arrangements using a systematic typological approaches, inductive and structural-functional methods of analysing musical compositions, and also includes a descriptive auditory method and a method of comparative stylistic characterisation of arrangements, carried out on the principle of contrasting comparisons or comparisons based on the similarity of creative methods of instrumentation, form formation, tempo rhythmic, melodic and thematic and harmonic organisation of the musical material of instrumental accompaniments, is a method of identifying the stylistic dominant (genesis) of a song genre work with a particular direction of popular, jazz, folk or academic music. The research resulted in the theoretical development of a methodology for style attribution of arrangements of cover versions of works of popular song genres. The scientific apparatus of the methodology of style analysis, along with traditional musicological research methods, includes definitions of the concepts of constant and aconstant types of the sound image of an arrangement as operational criteria for the style differentiation of the repeated-cyclic and through-dramatic principles of development of the sound idea of a pop-vocal composition. The necessity of taking into account the criteria of musical novelty and aesthetic value in assessing the results of the arranger's style reinterpretation of the original musical text of a pop-song work is substantiated.

**The scientific novelty of the results** obtained is that the thesis is the first to substantiate theoretical and methodological approaches to the comprehensive study of the phenomenon of arrangement as a special type of musical creativity. The stylistic functions of arrangement in the construction of the musical whole of a pop-vocal composition are systematised and the culture-creating function of the art of arrangement in the modern system of musical communication is proved. The methodological approaches to the study of the specifics of song cover arrangements as a phenomenon of authorial reinterpretation are outlined. The scientific apparatus of semiotic methodology has been adapted to identify artistic techniques of double

coding in the musical language of modern arrangements of pop songs. The methodology of style attribution of the arrangement of a cover version of a popular pop-vocal work is created and the stylistic potential of the arrangement as a factor in the conceptualisation of pop-song creativity of the postmodern era is highlighted.

*Key words:* arrangement, creativity, musical style, song genre, pop music art, pop vocal composition, Ukrainian pop song, cover version, interpretation, sound recordings, style attribution, video clip, computer technology, postmodernism.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Гіга С. С. Аранжування в аспекті стилетворення естрадно-вокальної композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 31. Том 1. С. 119–124.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213751>

URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/31\\_2020/part\\_1/17.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/31_2020/part_1/17.pdf)

2. Гіга С. С. Аранжування як фактор стильової динаміки естрадно-вокальної композиції постмодерної доби. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Том 1. С. 87–93.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-11>

URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/57\\_2022/part\\_1/11.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/57_2022/part_1/11.pdf)

3. Гіга С. С. Стильовий потенціал аранжування у дзеркалі кавр-версії естрадно-вокальної композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 1. С. 82–88.



DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-11>

URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/62\\_2023/part\\_1/11.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/62_2023/part_1/11.pdf)

4. Гіга С. С. Поняття аранжування в контексті сучасного термінологічного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 67. Том 1. С. 103–110.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-13>

URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/67\\_2023/part\\_1/13.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/67_2023/part_1/13.pdf)

***Статті, що індексується в міжнародних наукометричних базах:***

5. Giga, S., & Oparuk, L. (2023). Aspects of style attribution arrangement of cover version of pop-vocal composition. *Amazonia Investiga*, 12(68), 258–268.

DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.68.08.24> (Web of Science)

URL: <https://amazoniainvestiga.info/check/68/24-258-268.pdf>

***Статті в інших наукових виданнях та збірках наукових конференцій:***

6. Гіга С. Основи технічного забезпечення вокально-естрадного виконавства. *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи: зб. Статей*. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. С. 107–117. URL: <http://lib.pnu.edu.ua/files/zbirnyky/Zbirnyk%20Вокальне%20мистецтво.%20Історія.%20Сучасність.%20Перспективи.pdf>

7. Гіга С. С. Поняття аранжування крізь призму наукових концепцій музичного стилю. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 6–8 квітня 2020 р., м. Івано-Франківськ*. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т

ім. В. Стефаника, 2020. С. 328–330. URL: [https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2020/08/тези\\_допов\\_2020..pdf](https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2020/08/тези_допов_2020..pdf)

8. Гіга С. С. Сильові функції аранжування в побудові цілісного музичного образу естрадно-пісенної композиції. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2020 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 5–9 квітня 2021 р., м. Івано-Франківськ. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2021. С. 249–251. URL: <https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2021/08/тези-пну2021.pdf>*

9. Гіга С. С. Композитор-аранжувальник Левко Дутківський як зачинатель українського біг-біту. *Innovations and prospects in modern science. Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 2023. Pp. 296–299. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/10/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-IN-MODERN-SCIENCE-23-25.10.23.pdf>*

10. Гіга С. С. Аранжування як фактор стильової динаміки львівської естради міжвоєнного періоду ХХ століття. *European scientific congress. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. Barca Academy Publishing. Madrid. Spain. 2023. Pp. 399–404. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/10/EUROPEAN-SCIENTIFIC-CONGRESS-29-31.10.23.pdf>*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 1. АРАНЖУВАННЯ ЯК ВИД МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>34</b>
1.1 Поняття аранжування в контексті музикознавчого термінологічного дискурсу.....	34
1.2 Творча сфера естрадного аранжування: пісенний жанр і його стильові трансформації.....	56
1.3 Мистецтво аранжування в ретроспективі жанрово-стильового розвитку української пісенної естради.....	77
<b>РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ АРАНЖУВАННЯ...110</b>	
2.1 Аранжування як чинник стилетворення естрадно-вокальної композиції	110
2.2 Музичні комп'ютерні технології в практиці сучасного аранжування....	130
<b>РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА АРАНЖУВАННЯ ЯК ЧИННИКА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНО- ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ.....</b>	<b>146</b>
3.1 Аранжування як фактор стильової динаміки естрадно-пісенного твору постмодерної доби.....	146
3.2 Методичні аспекти стильової атрибуції аранжування (на прикладі кавер-версії естрадно-вокальної композиції).....	158
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>178</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>187</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>208</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Епоха глобальних викликів базовим гуманістичним цінностям людства з усією очевидністю виявила актуальність українського естрадно-вокального мистецтва як найбільш активної сфери сучасної музичної творчості, покликаної впотужнювати незламний дух нації в її героїчній боротьбі за свою ідентичність. На хвилі небувалої творчої активності представників різних стильових напрямів сучасної української популярної музики з'являється велика кількість новотворів та кавер-версій визнаних шедеврів української пісенної класики, оригінальне звучання котрих увиразнює креативний потенціал аранжування як результат експериментальних пошуків самобутнього стильового обличчя популярного твору пісенного жанру. Такі пошуки стимулюють безпосередні контакти зі слухачами та їх зворотна емоційна реакція, тому аранжування в силу своєї стильової багатомірності виступає водночас індикатором і чинником формування актуальних слухацьких пріоритетів, які загалом визначають шляхи розвитку популярної музичної культури України.

У виробництві нового музичного продукту, який у підсумку є результатом спільної праці композитора, виконавця, звукорежисера, саунд-продюсера та багатьох інших спеціалістів, одна з провідних ролей належить аранжувальнику як творцю оригінального музично-інструментального оформлення естрадно-вокальної композиції на різних етапах її підготовки. Мистецтво естрадного аранжування передбачає широкий спектр професійно-технічних функцій музиканта, що включає в себе досвід роботи з акустичними та електронними інструментами, а також різноманітним сучасним обладнанням із використанням комп'ютерних технологій та передового програмного забезпечення для виконання творчих завдань структурування, оркестрування, гармонізації, тембрового оформлення, темпово-ритмічної і просторово-динамічної організації музичного матеріалу та його стилізації з урахуванням особливостей стилю композитора, індивідуальної виконавської

манери співака та актуальних музичних тенденцій свого часу. Головною метою аранжувальника є надання естрадно-вокальному твору найбільш вигідної та найкращої форми показу, іноді якісно перевершуючи його композиторську версію. Це, у свою чергу, пояснює значне піднесення професійного статусу спеціальності аранжувальника у кваліфікованому середовищі світової музичної спільноти. Попри затребуваність в умовах сучасного музичного ринку професійної діяльності аранжувальника та визнання його універсальних креативних функцій у сучасній музичній практиці, мистецтво аранжування як особливий вид художньої творчості залишається в українському музикознавстві фактично не дослідженою мистецькою сферою.

Почасти це пояснюється тим, що поряд із визнанням аранжування як універсального творчого методу роботи з вихідною моделлю, що охоплює надзвичайно широкий спектр явищ у різних сферах музичної діяльності, поняття «аранжування» у вітчизняній теорії похідних жанрів інерційно носить радше технічний, допоміжний характер і не асоціюється зі сферою оригінальної авторської творчості. Таке трактування не відображає сучасного буттєвого статусу аранжування в контексті явищ масової музичної культури – джазу, поп- чи рок-музики, де цей вид музичної творчості передбачає функції глибоких змін змістовних та конструктивних аспектів запозиченого зразка, що в результаті аранжування набуває характеристик принципово нової авторської версії оригінального твору. Ця обставина зумовлює необхідність осмислення креативної ролі аранжування в системі споріднених явищ через зіставлення з перекладенням, обробкою і транскрипцією.

Українське музикознавство останніх років представлено широким колом досліджень, які відображають специфіку роботи з першоджерелом у різних сферах музичної діяльності. Розробці теоретичних засад дослідження жанру транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю присвячена дисертація М. Борисенко (2005) [13]; технологічні аспекти хорового аранжування висвітлені у статті С. Власової (2019) [18]; у дисертаційній

роботі А. Давітадзе представлено дослідження жанру обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена (2021) [42]; розбудові жанрової системи перекладу та його різновидів у сучасному бандурному мистецтві присвячені дослідження І. Дмитрук (2009) [44; 45]; автентичну стилістику аранжувань естрадно-популярних вокальних творів для бандуристів-виконавців у вимірах індивідуально-виконавських стилів проаналізовано у статті В. Дутчак і Г. Карась [50]; у статті О. Зосім висвітлено роль аранжування як чинника актуалізації українського пісенного фольклору (2023) [57]; у працях І. Коновалової запропоновано власну концепцію феномена музичної обробки (2020) [76]; дисертація А. Соловійова пропонує теоретичне обґрунтування жанру джазової обробки українських народних пісень (2022) [135]; завдання узагальнити теоретичну і методологічну базу художнього перекладення музичних творів для бандури здійснюється у дисертації Т. Яницького (2020) [177]. Проведений аналіз сучасних досліджень похідних жанрів актуалізує завдання узагальнення подібних форм перетворення запозиченого музичного матеріалу, які виявляють генетичні ознаки методів аранжування у різних сферах музичної діяльності. З цим пов'язано обрання вихідним пунктом нашого дослідження осмислення понятійного статусу аранжування як універсального творчого методу роботи з першоджерелом у контексті сучасного термінологічного дискурсу основних носіїв музичної транскрипційної сфери.

Дослідження стильових аспектів аранжування в контексті розвитку українського естрадно-вокального мистецтва, спонукає звернутись до праць, пов'язаних з розробкою стильової проблематики цієї сфери музичної творчості. Серед таких праць останніх років слід відзначити дисертацію І. Бобула (2018), в якій українська естрада ХХ – ХХІ століття розглядається як відкрита для взаємодії з іншими жанрами музичного мистецтва (оперетою, мюзиклом, рок-оперою) креативна жанрово-стильова сфера [7]; статтю А. Бондаренка (2011), присвячену розробці категоріального апарату сучасної популярної музики та обґрунтуванню терміна «музичний напрямок» [11]; у

дисертації М. Мозгового (2007) на прикладі творів шлягерного типу простежується генеза української естрадної пісні, що органічно поєднує традиції європейської (диско, рок-н-ролу, різноманітних танцювальних жанрів) та української популярної музики [94]; у дисертації Т. Самаї (2017) осмислюється синтетична природа української естради, що поєднує водночас приналежність до масової та елітарної культури, утверджує високий професіоналізм та естетичні критерії творчості [130]; у монографії В. Тормахової (2017) висвітлюються питання взаємопроникнення та синтезу української естрадної музики і фольклору [151]. Перелічені праці відрізняє передусім вокальна спрямованість наукової тематики, проте питання стильової трансформації естрадно-вокального твору з точки зору його інструментального оформлення, а також питання музичного цілого естрадно-вокальної композиції як феномена синтезу індивідуального виконавського стилю співака та інструментальної стилістики аранжування усе частіше потрапляють у поле зору дослідників [4].

Найбільш докладно стильову проблематику української естрадно-вокальної творчості та, зокрема, її інструментального компонента розроблено в сучасній теорії естрадно-пісенних жанрів. У статтях О. Зосім досліджуються вокальна та інструментальна специфіка української традиційної та сучасної естрадної пісні як багатшарового стильового феномена [58]; у дисертації О. Колубаєва (2014) простежено еволюцію та стильову динаміку популярної пісні Галичини другої половини ХХ ст. [71]; у дисертації В. Куц (2021) в контексті висвітлення пісенної творчості Івана Карабиця узагальнено масив теоретичних досліджень естрадної пісні [83]; дисертація А. Палійчук (2018) присвячена всебічному культурологічному осмисленню творчої постаті Володимира Івасюка [115]; у дисертації Т. Рябухи (2017) виявлено інтонаційні складові та жанрово-стилістичні витoki української пісенної естради [128]; у дисертації В. Тормахової (2007) розкрито основні риси сучасної української естрадної музики як стильовий синтез національних та інофольклорних традицій у руслі глобального стильового напрямку World Music [150]; приклади

понятійного, методико-педагогічного та стильового осмислення пісенного каверу містить стаття Н. Фоломєєвої [161]; дисертацію О. Шевченко (2010) присвячено висвітленню історичної ретроспективи української популярної музики [170]; у дисертації І Шнур (2018) розкрито природу пісенного шлягеру як феномена популярної музики рубежу століть [174].

Окремий блок досліджень у сучасній музикознавчій літературі, дотичній до проблематики аранжування, складають праці навчального та науково-методичного спрямування. У науковій статті Д. Кученюва «Аранжування для інструментальної групи народних колективів» виокремлено основний алгоритм при роботі над створенням в електронному варіанті партитури композиції, в основі якої закладено фольклорне першоджерело [80]. Спираючись на комплексний метод дослідження, автор статті обґрунтовує критерії кореляції понять «інструментування», «оркестрування» та «аранжування», визнаючи за останнім найвищий рівень переосмислення та переробки першоджерела. Аранжування, на думку Д. Кученюва, постає комплексним завданням, що передбачає конструювання композиції в обраному стилі на основі фольклорного джерела, а відтак потребує поєднання ґрунтовних теоретичних і практичних знань для розширення спектра творчих пошуків у цій сфері музичної діяльності. І хоча критерій стилю згадується як важливе творче завдання музиканта, теоретичні та практичні питання стилізації аранжування у статті не розглядаються.

У науковій публікації І. Гайденка «Досвід оркестрування в програмному комплексі Steinberg Dorico» систематизовано новітні методи створення й удосконалення оркестрової фактури за допомогою комп'ютерних засобів та розглянуто практику інструментування клавiру для голосу й фортепіано в програмному комплексі Steinberg Dorico [24]. Автор розглядає комп'ютерні технології як основу для нового типу креативного мислення, адже сучасний композитор використовує відповідні обладнання та програмне забезпечення на всіх етапах творчої діяльності, включаючи генерацію музичних ідей, запис матеріалу, його розроблення та графічну або звукову реалізацію. Додатковим



чинником, що впливає на кінцевий результат, є комп'ютерна модель виконавської інтерпретації, завдяки якій аранжований твір може бути виконаним у різній стильовий спосіб. Детальний розгляд стилів комп'ютерного аранжування та можливостей їх раціонального використання при створенні та розробці музичного твору містить стаття І. Гайденка «Застосування комп'ютерних методів при інструментуванні та аранжуванні музичних творів» (2008). Однак постійна модернізація різноманітних комп'ютерних програм у сучасній музичній практиці вимагає відповідного оперативного оновлення інформації технологічного характеру. Таке завдання вирішується в дисертації Г. Юферової «Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці» (2021), в якій суттєво оновлено систематизацію мультимедійного і спеціалізованого програмного забезпечення, поширеного в сучасній музичній практиці, та визначено п'ять основних напрямів музичних комп'ютерних технологій із закріпленням існуючих класів універсальних, мультимедійних та спеціалізованих музичних програмних засобів [175].

Висвітленню нових засобів та методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці присвячено цикл наукових публікацій «Band-in-a-Box-програма для створення композицій у жанрах популярної музики» та «Створення музичних творів у Guitar Pro 6» В. Козліна і В. Грищенко [69; 70]. Методологія цих досліджень спрямована на оптимізацію практичних методів роботи композиторів, аранжувальників, звукорежисерів і музикантів-початківців при створенні музики за допомогою сучасних музичних редакторів. Статті містять методично цінні рекомендації та докладний опис алгоритмів роботи з комп'ютерними програмами і пропонують вирішення ряду технологічних завдань, лише побіжно торкаючись стильової специфіки створення музичної композиції. Представлене цими дослідженнями розширення науково-методичної бази та знань про технологічні можливості в роботі сучасних аранжувальників підкреслює необхідність розробки у цій науковій сфері стильової

проблематики, яка поки що не стала предметом спеціального розгляду у сфері естрадного комп'ютерного аранжування.

Суттєво наближеними до мети нашого дослідження є основні положення дисертації Б. Люттрелл «Культурна семантика струнного аранжування записаної популярної музики: Модель для аналізу та практики» (2017), в якій розроблено методологічні, теоретичні та емпіричні підходи для створення авторської моделі міжвимірною слухового аналізу (Inter-Dimensional Aural Analysis (IDAA)) великого корпусу аранжувань популярних пісень для виявлення звукових, культурних та інтертекстуальних патернів як предикатів того чи іншого стилю. Отримані результати дослідження були практично використані авторкою для створення власних аранжувань з метою ілюстрації функціональності жанрово-стильового аналізу RPM (recorded popular music) як важливого теоретичного компонента творчого процесу аранжування та дієвого інструментарію практичної взаємодії у фаховому середовищі сучасної музичної індустрії [195].

Проведений аналіз музикознавчих досліджень демонструє широкий контекст музикознавчих зацікавлень проблематикою аранжування та водночас фрагментарність її наукового осмислення попри багатовекторність функціонування не тільки у сфері естрадно-вокальної творчості, але й в інших різноманітних видах сучасної музичної діяльності. Це зумовлює **актуальність** обраної теми дисертації, спрямованої на комплексне вивчення феномена аранжування як чинника стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника згідно з науково-дослідною темою кафедри «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» (2013–2018, 2019–2023, державний реєстраційний

№ 0113U0063890). Тему дисертації затверджено 05 листопада 2019 р. (протокол № 9) на засіданні Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Метою дисертації** є розробка теоретичних та методологічних підходів до комплексного вивчення мистецтва аранжування як чинника стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості.

Відповідно до визначеної мети в роботі вирішуються такі **завдання**:

- розглянути поняття аранжування в контексті музикознавчого термінологічного дискурсу;
- проаналізувати наукові інтерпретації пісенного жанру та його стильових трансформацій;
- висвітлити креативну роль аранжування в ретроспективі стильової еволюції української пісенної естради;
- деталізувати специфіку творчого процесу аранжування в системі музичного стилетворення;
- узагальнити функції музичних комп'ютерних технологій в практиці сучасного аранжування;
- дослідити феномен аранжування як фактор стильової динаміки естрадно-пісенного твору постмодерної доби;
- створити методику стильової атрибуції аранжування естрадно-пісенної композиції.

**Об'єкт дослідження** – стильова сфера української естрадно-вокальної творчості.

**Предмет дослідження** – аранжування як особливий вид музичної творчості та чинник стильової еволюції українського естрадно-вокального мистецтва.

**Методологія дослідження** базується на комплексному підході, що дозволяє осмислити феномен аранжування в історичному, культурологічному, семіотичному, комунікативному та музикознавчому аспектах із використанням системи методів, серед яких:

- *історико-генетичний* – у виявленні виконавської генези аранжування, у ретроспективному аналізі стильової еволюції українського естрадно-вокального мистецтва;
- *теоретичний* – у коригуванні термінологічного апарату дослідження;
- *системний* – у визначенні ролі аранжування в системі понять музичної транскрипційної сфери, у розкритті функцій аранжування в системі музичного стилетворення, в обґрунтуванні культуротворчої функції мистецтва аранжування в системі музичної комунікації;
- *індуктивний та структурно-функціональний методи* в аналізі музичних композицій;
- *семіотичний* – при декодуванні системи культурних кодів у музичній мові аранжування;
- *компаративний* – при порівнянні стильової характеристики музично-виразових засобів аранжувань оригіналу естрадно-пісенної композиції та її кавер-версії;
- *персоналістичний* – при вивченні творчих постатей відомих аранжувальників, композиторів та естрадних виконавців.

У рамках методики стильової атрибуції аранжування естрадно-вокальної композиції використано систему спеціальних методів, зокрема:

- поєднання описового слухового методу (послідовний опис музично-виразальних засобів) та методу слухової експертизи;
- типологічний підхід у визначенні типу звукового образу аранжування;
- поєднання лінійної послідовності стильового аналізу естрадного аранжування з більш гнучким алгоритмом, спрямованим на виявлення кореляційних зв'язків між музично-виразовими засобами.

**Матеріалом дослідження** є значний корпус аудіо- та відеоматеріалів, архіви звукозаписів популярних пісень різних років у виконанні В. Івасюка, В. Зінкевича, І. Білозіра, К. Цісик, ансамблів «Смерічка», «Кобза», «Арніка», відеокліпи та записи концертних виступів гуртів «Океан Ельзи», «Плач Єремії», інтерв'ю з відомими естрадними виконавцями (О. Горностай [36],

А. Григораш [37]), професійними аранжувальниками, актуальна періодика, інформація інтернет-сайтів українських співаків, композиторів і саунд-продюсерів. Критеріями відбору музичного матеріалу в дисертації слугували найбільш показові у стильовому відношенні зразки української естрадно-пісенної творчості, які демонструють яскраві риси індивідуального авторського почерку аранжувальника.

**Теоретичну базу дослідження** складають наукові праці з мистецтвознавства, культурології, семіотики, теоретичного та історичного музикознавства, естрадознавства, теорії пісенних і похідних жанрів, художнього перекладу в музиці, музичної композиції, музичних комп'ютерних технологій, музичного мислення, виконавської інтерпретації та персонології українського естрадно-вокального мистецтва, що охоплюють різноманітний спектр стильової проблематики аранжування в популярній музиці ХХ – ХХІ ст., а саме з:

- *теоретичних питань філософії, культурології, семіотики* (О. Афоніна [3], О. Берегова [6], У. Еко [51], О. Козаренко [68], Ф. Ніцше [101]);
- *теорії стилю, жанру, композиції, музичного мислення, інтерпретації і стильової атрибуції* (О. Войтович [19], В. Волкомор [20], Ю. Воскобойнікова [21], Е. Григорчук [38], W. Everett [187; 188], Г. Завгородня [53], О. Злотник [55], Т. Hughes [190], С. Кишакевич [64], К. Кікнавелідзе [67], О. Коменда [74], В. Luttrell [195], М. Михайлов [89; 90], В. Москаленко [95; 96], Є. Назайкінський [99], Т. Pease [196], Н. Рябуха [126; 127], В. Тормахова [149], Н. Фоломєєва [160], А. Харенко [161], С. Шип [172]);
- *проблематики аранжування і похідних жанрів* (Ch. Ammer [179], G. Blair [181], М. Борисенко [13], М. Булда [14], С. Власова [18], А. Гайденко [23], М. Давидов [39], А. Давітадзе [42], І. Дмитрук [44; 45], І. Коновалова [76; 77], V. Corozine [183], С. Костогриз [79], Д. Кученьов [81], О. Кушнірук [82], В. Luttrell [195], В. Олійник [108], Н. Пілатюк [118], М. Плющенко [121], А. Соловійов [135], Б. Сюта [142; 143], Б. Фільц [158; 159], М. Черепанин [166], О. Шевченко [170], Ю. Юцевич [176], Т. Яницький [177]);

– *теорії естрадно-пісенного жанру, стилю і форми* (С. Андрєєва [1], Ch. Ammer [179], Н. Дрожжина [47], В. Дутчак [50], О. Зосім [58], Г. Карась [50], О. Колубаєв [71], О. Коменда [73], В. Конончук [78], В. Куш [83], Х. Охїтва [114], Т. Рябуха [128], В. Тормахова [147; 148], І Шнур [174], Y. Young-Hwan [203].);

– *проблематики стилю в історичному та теоретичному естрадознавстві* (І. Бобул [7], О. Бойко [9], А. Бондаренко [11], Р. Гавалюк [22], Н. Дрожжина [47], М. Дружинець [49], О. Зосім [56; 57], О. Колубаєв [72], М. Мозговий [93; 94], С. Муравіцька [98], В. Овсянніков [104; 105], В. Рурак [125], Т. Рябуха [128], Т. Самая [130], О. Сапожник [131], В. Тормахова [151; 152], І. Федорова [156], О. Харчишин [162], С. Чернікова [167]);

– *питання музичних комп'ютерних технологій і відеомистецтва* (А. Бондаренко [12], І. Гайденок [24; 25; 26], В. Грищенко [69; 70], В. Козлін [69; 70], В. Луценко [86], С. Соколюк [134], К. Станіславська [138], С. Степанов [139], К. Фадєєва [155], Г. Юферова [175]);

– *естрадної персонології* (Є. Антонюк-Гаврищук [2], О. Горностай [36], А. Григораш [37], В. Кузик [80]).

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють період з 30-х років ХХ – до початку ХХІ століття, що обумовлено історичними рамками становлення та розвитку української естрадно-пісенної творчості та виконавства.

**Наукова новизна отриманих результатів.** Дисертація є першим в українському музикознавстві досвідом спеціального комплексного дослідження феномена аранжування як особливого виду музичної творчості.

**У роботі вперше:**

- обґрунтовано теоретичні та методологічні підходи до комплексного вивчення феномена аранжування як особливого виду музичної творчості;
- сформульовано визначення поняття аранжування як різновиду композиції та універсального методу творчості в різних видах музичної діяльності;

- систематизовано стильові функції аранжування в побудові музичного цілого естрадно-вокальної композиції;
- доведено культуротворчу функцію мистецтва аранжування в сучасній системі музичної комунікації;
- окреслено методологічні підходи до вивчення специфіки аранжування пісенного каверу як феномена авторської реінтерпретації;
- адаптовано науковий апарат семіотичної методології для виявлення художніх технік подвійного кодування в музичній мові сучасних аранжувань естрадно-пісенних композицій;
- створено методiku стильової атрибуції аранжування кавер-версії популярного естрадно-вокального твору.

У дисертації набули **уточнення** усталені наукові позиції щодо:

- розширення спектра змістовних номінацій у дефініції «аранжування»;
- визначення термінологічного статусу аранжування як інтегративного поняття в системі категорій похідних жанрів;
- виявлення генези творчого методу аранжування як носія ранніх форм виконавської імпровізації;
- креативних функцій аранжування в контексті актуальних явищ масової музичної культури.

**Подальшого розвитку** набули наукові положення про:

- стильові функції аранжування в процесі становлення пісенного каверу як феномена реінтерпретації;
- комплексні методи стильової атрибуції аранжування естрадно-вокального твору;
- стильовий потенціал аранжування як чинника концептуалізації естрадно-пісенної творчості постмодерної доби.

**Практичне значення** дисертації полягає в можливості використання матеріалів дослідження в подальших наукових розробках стильової проблематики естрадно-пісенної творчості, при підготовці підручників, методичних посібників, навчальних курсів з психології творчої діяльності,

історії і теорії музичних стилів і жанрів, композиції, комп'ютерних технологій в сучасній музичній творчості, теорії і практики музичної інтерпретації та музичної імпровізації, інструментознавства, інструментовки та аранжування.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Матеріали, основні положення та результати дослідження викладено у доповідях автора на шістьох міжнародних наукових та звітних науково-практичних конференціях: XI Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації та перспективи сучасної науки» (Стокгольм, 2023); X Міжнародній науково-практичній конференції «Європейський науковий конгрес» (Мадрид, 2023); Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 2020), Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2020 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 2021), Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2022); Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів за 2022 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2023).

Матеріали дослідження актуалізовані в практичній студійній та концертно-виконавській діяльності автора.

**Публікації.** Основні положення і результати дослідження висвітлено у 10 публікаціях – 9 одноосібних та 1 видана у співавторстві, 4 з них – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у виданні, що індексується у міжнародних наукометричних базах (Web of Science), 5 – в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій.



**Структура дисертації.** Робота складається з анотації двома мовами, вступу, трьох розділів та семи підрозділів, висновків, списку використаних джерел (203 позиції, з них 24 – англомовних) та додатків. Загальний обсяг роботи – 213 сторінок, основний зміст викладено на 168 сторінках, додатки – на 6 сторінках.

## РОЗДІЛ 1. АРАНЖУВАННЯ ЯК ВИД МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1 Поняття аранжування в контексті сучасного термінологічного дискурсу

Аранжування як особливий вид художньої творчості є одним із провідних методів роботи з першоджерелом у сучасній музичній практиці, що охоплює надзвичайно широкий спектр явищ у різних сферах музичної діяльності. Необхідною умовою наукового обґрунтування теоретичних та методологічних підходів до вивчення мистецтва аранжування є уточнення його понятійного статусу в контексті сучасного термінологічного дискурсу ключових носіїв музичної транскрипційної сфери на основі осмислення креативної ролі аранжування як універсального творчого методу роботи з першоджерелом у системі споріднених явищ, представлених жанрами перекладення, обробки і транскрипції.

Існуючі тлумачення терміна «аранжування», подані в українських музичних енциклопедіях та сучасних тлумачних словниках, в основному не містять принципових різночитань і доповнюють один одного, встановлюючи насамперед етимологію слова – «аранжування (від франц. *arranger*, нім. *arrangieren* – упорядковувати, улаштувати)» та окреслюючи змістовне поле цього поняття, що охоплює різні види творчої діяльності музиканта, а саме: «1. Перекладення (приспівування) музичного твору, написаного для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів), для виконання на інших інструментах або іншим складом інструментів чи голосів (розширеним або зменшеним): напр., аранжування оркестрового твору для фортепіано (клавір); сольного твору для хору або оркестру, мішаного хору – для однорідного жіночого, дитячого або чоловічого хорів (партитура); симфонічного твору – для духового оркестру тощо. Аранжуванням називається також полегшений виклад твору для виконання на тому самому

інструменті. <...> 2. У поп-музиці – гармонізація та інструментовка заданої мелодії. <...> 3. У джазі – імпровізація на джазові стандарти та композиції інших авторів» [158, с. 85-86].

Стаття у Великому тлумачному словнику сучасної української мови, частково дублюючи наведені формулювання, містить важливі в контексті досліджуваної теми роз'яснення стосовно інтерпретаційної природи та стильової специфіки аранжування, що трактується як 1) «перекладення музичного твору для виконання його іншим складом інструментів (голосів)»; 2) «обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу з супроводом»; 3) «полегшений виклад музичного твору для виконання на тому самому інструменті»; 4) «в естрадній музиці – гармонізація та інструментування нової або добре відомої мелодії»; 5) «у джазі – спосіб закріплення загального задуму ансамблевої і оркестрової інтерпретації і головний носій стильових якостей» [16, с. 38].

Перші три формулювання – перекладення музичного твору, його полегшений виклад та обробка мелодії – фактично збігаються з аналогічним переліком визначень аранжування у словнику-довіднику «Музика» Ю. Юцевича, в якому, однак, дещо інакше сформульовано положення про ключову функцію аранжування в джазі, пов'язану «з імпровізаційним стилем музикування» та гармонічними і фактурними змінами, «які музиканти вносять в твір під час виконання (в джазовій музиці)», а також перефразовано четвертий пункт – «створення інструментального супроводу до мелодії пісні для різного складу виконавців (в популярній музиці)» [176, с. 14].

До сказаного додамо, що положення стосовно імпровізаційного стилю джазового музикування є актуальним і для естрадно-вокальної творчості, в якій, на відміну від академічного мистецтва, пріоритетом виступає не точність відтворення авторського тексту, а безпосереднє спілкування з публікою за допомогою пісні, що в живому виконанні вносить свої корективи у взаємодію вокально-інструментальної імпровізації та фіксованої аранжованої композиції. Тому «в рок- та поп-музиці багато виконавців та співаків самі

роблять аранжування», – читаємо у довідковому виданні «Музична естрада» В. Откидача, згідно з яким аранжування – це «перекладання музичного твору для іншого порівняно з оригіналом складу виконавців. У джазі та рок-музиці, як правило, тембральне і фактурне рішення композиції формується музикантами в репетиційному процесі або під час звукозапису і не нотується» (*курсив наш.* – С. Г.) [97, с. 18].

У цьому визначенні аранжування привертає увагу використання поняття «перекладання», яке в мовознавстві витлумачується як «процес, під час якого текст або усне висловлювання, що виражені однією мовою (мовою оригіналу), відтворюються іншою мовою (мовою перекладу)» [123, с. 5]. Тоді як перекладення – це «музичний твір, який є результатом перероблення оригіналу для виконання його іншим складом інструментів (голосів), або літературний твір, виражений іншими мовними засобами чи спрощений для розуміння ширшими колами читачів» [136]. Відтак співвідношення понять «перекладання» та «перекладення», на нашу думку, слід розглядати як змістовні номінації певного процесу та результату цього процесу, що у проєкції на цікаві нам музичні явища, як-от – аранжування, перекладення, обробка, транскрипція – означає фіксацію співвідношення конкретного методу творчості та результату цієї творчості, викристалізованого у певній жанровій формі.

Повертаючись до розглянутих дефініцій аранжування, зауважимо, що перші три послідовно передають наявність двоїстості у визначенні цього поняття, розшифровуючи його зміст і як сукупність технічних та художніх методів, включених у процес авторського перетворення запозиченого музичного зразка, і як певний вид сформованої композиції, адаптованої відповідно до нових умов виконання і поставлених творчих завдань. В останньому ж із наведених визначень поняття аранжування зроблено акцент на процесуальній, зокрема, виконавській стороні цього виду авторської творчості, яка стимулювала становлення та розвиток інструментального джазового музикування. Оскільки в джазі аранжування виступає

репрезентативним носієм стильових якостей, «воно набуває не менш важливого значення, ніж композиція в академічній музиці» [97, с. 18].

У своїй сукупності наведені вище дефініції певною мірою віддзеркалюють еволюцію феномена аранжування, котрий, генетично виростаючи з надр музично-виконавської імпровізації, історично розвивався як осереддя інтегрування прогресивних композиторських прийомів і методів роботи з першоджерелом. Родові риси професійного коду виконавської генези мистецтва аранжування зберігає, зокрема, писемна традиція сучасної джазової та популярної музичної культури через використання генерал-басу, який ще від початку свого виникнення наприкінці 16 століття та періоду особливого поширення в клавірну епоху 17 – 18 століть виступає не лише як технічний засіб, але й як «особливий метод музичної творчості, пов'язаний у той час із мистецтвом імпровізації. Позначення генерал-басу дозволяло музикантам вільно імпровізувати на тлі вказаної гармонії, застосовуючи мелізматіку, орнаментіку, ритмічні малюнки в акомпанементі, доповнюючи середні голоси за регламентованими правилами голосоведення. Генерал-бас використовується і в сучасній естрадній музиці, скороченому записі супроводу пісень, джазових імпровізаціях вокальних та інструментальних ансамблів» [153, с. 568].

Інтенсивний розвиток мистецтва аранжування у сферах популярної музики та особливо джазу, де воно впродовж ХХ століття стає головним чинником формування джазової композиції та одним із джерел професіоналізації цього виду музичного мистецтва, позначився на розширенні змісту самого поняття аранжування, котре традиційно трактується як синонім простої гармонізації пісенної мелодії, переінструментовки оригіналу, а у навчально-методичній і науковій літературі хорового та народно-інструментального спрямування – здебільшого як синонім перекладення [122, с. 4; 18]. Про це свідчать не тільки праці 70-х – 80-х років, але й дослідження сучасних авторів: «Терміни «перекладення» та «аранжування», – читаємо в статті С. Власової, – (які є синонімами, незважаючи на те що є тенденція

іноземне поняття «аранжування» вважати чимось складним і значущим, ніж поняття «перекладення») завжди пов'язані з роботою над авторським твором. При цьому ступінь творчої участі аранжувальника може бути від найменшого до максимального» [18, с. 73].

Погоджуючись із резюмуючою частиною цього твердження, зауважимо, що в зарубіжній музичній науці не вироблено такої розгалуженої системи понять транскрипційної сфери музики, як в українському музикознавстві, де вона включає поряд з аранжуванням перекладення, обробку, транскрипцію, парафразу, фантазію на тему тощо. Звертаючись до зарубіжних джерел з метою вивчення питань історичних і термінологічних модифікацій поняття аранжування, слід виходити з того факту, що всі вищеназвані терміни, які охоплюють такий вид творчості, як «музика на музику», мають різне мовне походження і відповідні традиції мовного використання – французьке і німецьке (аранжування), українське (перекладення і перекладання, обробка), латинське (транскрипція), грецьке (парафраза, фантазія). Унаслідок цього смислові поля понять, що їх фіксують наведені терміни, характеризуються власним, зокрема, національно забарвленим спектром значень, які належать до різних жанрових сфер їхнього переважного функціонування в умовах використання спеціальних методів роботи з вихідним музичним матеріалом. Стосуючись різних сфер музичної діяльності, ці методи демонструють своєрідність форм реалізації принципів аранжування, надаючи їм власну термінологічну інтерпретацію.

Розшифровуючи поняття «аранжування», зарубіжні джерела, як правило, розглядають його в одному синонімічному ряді з транскрипцією (лат. *transcriptio* – переписування), оминаючи або спеціально коментуючи співвідношення цих двох термінів. Так, у Музичному словнику К. Аммер аранжування подано як синонім транскрипції і в цій своїй первісній функції означає «переписування композиції для носія (інструмента, голосу, групи), відмінного від того, для якого вона була написана. Такий різновид аранжування вимагає значної майстерності, щоб уникнути спотворення

основних якостей п'єси» [179, р. 14]. Натомість у Британській енциклопедії знаходимо приклад термінологічного розмежування понять аранжування і транскрипції, помилково змішаному вживанню яких надається спеціальне пояснення: «Аранжування – у музиці, традиційно, будь-яке пристосування композиції до відповідного носія, відмінного від того, для якого її було первісно написано, при цьому зберігаючи загальний характер оригіналу. Це слово часто використовувалося як взаємозамінне з транскрипцією, хоча остання несла в собі конотацію опрацювання оригіналу, як у віртуозних фортепіанних транскрипціях органних творів Й. С. Баха – Ференца Ліста, італійського композитора-піаніста Ферруччо Бузоні та інших. У пізніші часи дефініції майже помінялися місцями, і аранжування стало означати музичну свободу в розробці або спрощенні. У популярній музиці та джазі це слово часто використовується як синонім слова «партитура»» [180].

Остаточна термінологічна диференціація понять аранжування і транскрипції, згідно зі змістом спеціального розділу в статті «Інструментування», вміщеної в тій самій Британіці, була продиктована широким використанням практики написання аранжувань і транскрипцій у 20-му столітті. І хоча між ними не було особливої різниці, йдеться у статті, відмінності все ж існували: «транскрипція – це, по суті, адаптація твору для інструмента або інструментів, відмінних від тих, для яких він був написаний. Аранжування – це схожа процедура, хоча аранжувальник часто може дозволити собі музичні вольності з елементами оригінальної партитури. Особливо це стосується аранжувань для джазових або рок-гуртів, а також аранжувань популярних композицій або пісень із музичних комедій» [191].

Отже, виходячи з логіки міркувань авторів процитованих статей, взаємозамінність понять аранжування і транскрипції не містить особливих суперечностей, оскільки позначувані ними явища являють собою певний симбіоз методів творчої трансформації початкового музичного зразка, що у процесі переробки одночасно і транскрибується (переписується), і аранжується (впорядковується). Критерії диференціації аранжування і

транскрипції суттєво прояснюються, коли йдеться про співвіднесення методу творчості з її завершеним результатом – композицією, що має певні жанрово-стильові параметри, авторство і призначена для функціонування в конкретних сферах музичної діяльності, чи то фортепіанні транскрипції, пов'язані з іменами Ф. Ліста та Ф. Бузоні, чи то партитури джазових і поп-рок-композицій із їхнім колективним авторством.

Саме подвійне композиторське авторство, що фіксується у самій назві твору, на думку М. Борисенко, є головною рисою транскрипції як жанру, утвореного на засадах стильової взаємодії й глибинного зв'язку між цілісними художніми системами оригіналу та його концептуально нової інтерпретованої версії. Згідно з дисертаційною концепцією М. Борисенко, транскрипція як окремий синтетичний жанр реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. При цьому критерії визначення транскрипції як різновиду композиторської інтерпретації зорієнтовані на «характеристику «питомої ваги» оновлених та утриманих параметрів транскрипції у порівнянні з вихідною моделлю, що в кінцевому результаті закріплює за нею статус твору з подвійним авторством» [13, с. 2]. Таким чином, встановлення жанрових меж транскрипції та визначення її змісту і значення в естетичних параметрах взаємодії двох авторських концепцій – транскриптора та автора першоджерела, підносить транскрипційний жанр до рівня художньо повноцінного різновиду композиторської творчості, самостійного авторського мистецького акту.

Отже, наукове обґрунтування жанру транскрипції в сучасному українському музикознавстві багато в чому спростовує її попередні трактування як позбавленого оригінального авторського начала твору-адаптації, що, у свою чергу, спонукає до подальшого осмислення жанрових меж аранжування, яке, за версією авторитетних зарубіжних джерел, виявляє чимало спільного з транскрипцією. У цьому зв'язку ряд запитань залишає перелік творів академічного музичного репертуару, який на думку більшості



зарубіжних дослідників представляє жанровий різновид аранжування. Як показові приклади в зарубіжних словниках і довідниках фігурують зроблені Й. С. Бахом для органу і клавесина аранжування скрипкових концертів А. Вівальді (в УМЕ вони позначені як обробки [153, с. 158]), «переписані» Ф. Лістом пісні Ф. Шуберта (транскрипції), аранжуваннями вважаються також авторські фортепіанні версії Концерту для скрипки з оркестром D-dur Л. Бетховена і Варіацій на тему Гайдна (обидва твори є перекладеннями), створені А. Шенбергом оркестрові версії музики Баха, Г. М. Монна та Брамса, що, згідно з Британікою, «становлять фактичні рекомпозиції, зовсім на відміну від популярних аранжувань Баха Стоковського, Респігі та ін.» [180].

Звернімо увагу на використання терміна «рекомпозиція» (префікс *re...* (лат. *re...*) означає зворотну або повторну дію) як аналога нового твору, створеного на засадах тотального авторського переосмислення першоджерела та збереження з ним лише формального зв'язку, що, по суті, визнає за аранжуванням функції глибоких змін змістовних та конструктивних аспектів оригіналу твору і наділяє його характеристиками, які зрештою співпадають із тлумаченнями аранжування в українських довідниках у сенсі відображення його сучасного буттєвого статусу в контексті явищ масової музичної культури – джазу, поп- чи рок-музиці. З одного боку, широке коло творів академічної музики, віднесених зарубіжними музикознавцями до розряду аранжувань, свідчить про універсальність цього творчого методу, з іншого – породжує певну термінологічну невиразність, що, своєю чергою, диктує необхідність осмислення креативної ролі аранжування в системі споріднених явищ через зіставлення з інструментуванням, перекладенням та обробкою.

Одним із ключових критеріїв диференціації основних смислових носіїв транскрипційної сфери, що володіють пороговим значенням водночас методу і жанру, є, на думку С. Шипа, «ступінь оригінальності художнього твору і характер участі автора (або різних авторів) у його створенні» [172, с. 342]. Розглядаючи з цих позицій низку таких понять, як художня редакція, аранжування, обробка, фантазія на тему та порівнюючи між собою перші два,

вчений вказує на те, що аранжування «надає доволі великі можливості для втручання одного митця в текст твору, який належить іншому персональному чи колективному авторові», оскільки передбачає «можливі зміни тембрової і регістрової палітри звучання, фактури, у певних випадках – ритміки й мелодики первісного тексту» [Там само]. Як яскраві приклади наводяться фортепіанні аранжування оперних творів, так звані «клавіраусцуги», а також аранжування фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» М. Равелем для симфонічного оркестру й І. Томітою для електронного синтезатора.

До «Картинок» в оркестровому викладі М. Равеля як до наочного прикладу механічного ототожнення понять «інструментування» та «оркестрування» звертається А. Гайденко у своїй праці, що побічно ілюструє «мімікрічні» властивості аранжування як неодмінного компонента різних форм роботи з вихідним музичним матеріалом. Не випадково «перекладення твору з одного оркестрового складу на інший визначається як аранжування» [142, с. 240]. Зіставляючи поняття «інструментування», «оркестрування» та «аранжування», А. Гайденко вказує на зростання ступеня авторської ініціативи в цих видах творчої роботи при підготовці до виконання музичного тексту. І якщо «інструментування» і «оркестрування» – поняття майже ідентичні, хоча останнім часом під оркеструванням розуміють більш вільний підхід до викладення музичного матеріалу, тобто більш творче до нього ставлення, то «термін «аранжування» передбачає ще більший відхід від авторського задуму. Мелодичний матеріал зберігається, хоча з інтонаційного, ритмічного і навіть гармонічного боку може змінюватися, наприклад, «Серенада» Ф. Шуберта в аранжуванні Рея Коніффа» [23, с. 83].

Міру втручання в первинний авторський задум та рівень творчого переінакшення твору як критерії кореляції понять «інструментування», «оркестрування» та «аранжування» пропонує також Д. Кученьов у статті «Аранжування для інструментальної групи народних колективів». На думку автора статті, аранжування як метод обробки початкового музичного

матеріалу за обсягом і складністю поставлених завдань суттєво перевершує оркестровку твору чи його інструментовку, які передбачають лише зміну інструментального складу викладу твору та спрямовані переважно на зміну масштабу виконавського складу. При оркестровці найчастіше здійснюється адаптування вже наявних голосів фактури, наприклад фортепіанної, до іншої інструментальної подачі, а незначні втручання в первинний авторський задум пов'язані зі створенням певного фону чи підкресленням прихованих у фактурі голосів. Натомість поняття «аранжування» передбачає набагато більш високий рівень творчого переосмислення першоджерела, в тому числі, на рівні конструювання композиції та «можливість не лише призначати твір для виконання різними інструментами, а й додавати електронної обробки звуку, його перетворення і т. п.» [81, с. 20]. У контексті дослідження автор оперує поняттями аранжування та обробки, що безпосередньо відображає специфіку роботи з фольклорним першоджерелом, призначеним для виконання народним колективом, який включає, як правило, поряд із хоровим складом танцювальну та оркестрово-інструментальну групи. Отже, аранжування для інструментальної групи народних колективів, однією з основних функцій якої є супровід вокальної складової, постає, на думку Д. Кученьова, комплексним завданням, що передбачає «конструювання композиції» в обраному стилі на основі фольклорного джерела, а відтак потребує розширення спектра творчих пошуків у цій сфері музичної діяльності.

Критерії масштабу творчого привнесення, що додається новим автором у створення музичної композиції на основі вже наявного оригінального музичного матеріалу, а також ступеня відходу від початкового нотного тексту унаочнюють сформовані принципи побудови певної ієрархії в системі понять транскрипційної сфери музики, розташованих в порядку наростання ролі вторинного творчого внеску «перекладення», «обробку», «аранжування», «транскрипцію», «парафразу», «рапсодію», «фантазію». Зазначені вище приклади часто механічної взаємозамінності цих понять при визначенні жанрових рис перетвореного музичного першоджерела пов'язані, насамперед,

зі схожістю механізмів передачі оригіналу в інше звукове поле за допомогою зміни інструментального складу або адаптації до технічних властивостей іншого музичного інструмента, а також наявністю традиційних, але при цьому доволі умовних розмежувань сфер функціонування цих понять, прийнятих у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві. У силу цих та інших причин самим композиторам, аранжувальникам і різного роду музикантам нерідко важко визначити вид свого твору. Однак, незважаючи на те, що ці поняття виявляють багато спільного, вони насправді мають лише часткову збіжність, що викликає необхідність наукового уточнення їхнього змісту.

У термінологічному ряду вітчизняних музикознавчих дефініцій аранжування одним із перших фігурує поняття перекладення. Завдання узагальнити теоретичну і методологічну базу здійснення художнього перекладення музичних творів, зокрема для бандури, вирішується в дисертації Т. Яницького «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури», де перекладення в музиці визначається як жанр, «у якому композитор або виконавець (перекладач) користується наявним матеріалом – текстом уже існуючого музичного твору (авторського чи фольклорного зразка). Перекладення може характеризувати і процес роботи, якщо йдеться про конкретні інструментальні прийоми зміни фактури, штрихів, динаміки або тематичних структур» [177, с. 22].

Одним з основних критеріїв виконання творчих завдань художньо повноцінного перекладення в музиці Т. Яницький вважає адекватність перекладення, що передбачає створення в ньому цілісного музичного образу при збереженні авторського задуму, ідейно-емоційного змісту, структури, драматургії та художньої концепції в цілому, закладених в оригіналі. Ключовим чинником кінцевої кристалізації художнього перекладання в музиці дослідник вважає виконавський аспект. Крім того, провідну роль у творчому процесі перекладання відіграє стильовий аспект як вираження вибіркового уподобань перекладача, особливостей його музичного мислення та

розв'язання індивідуальних художньо-технічних завдань, орієнтованих на конкретні виконавські дані.

Обґрунтовуючи методологічні аспекти вивчення художнього перекладення в музиці, Т. Яницький звертається до теорії літературного перекладу, у світлі якої осмислює феномен адекватності музичного перекладення та міру творчої свободи перекладача. «Якщо в редакціях та аранжуваннях адекватність – одна з головних вимог, – робить висновок автор, – то в транскрипціях, вільних обробках на перший план виходять інші чинники» [там само, с. 55]. Про визнання за транскрипціями та вільними обробками значнішої міри творчого начала свідчить відображений у дисертації особливий дослідницький інтерес до понятійної пари переклад – транскрипція, осмисленої в різноманітних аспектах музикознавчої компаративістики. Окрім теорії літературного перекладу, в теоретичне підґрунтя дослідження Т. Яницького закладено деякі положення дисертації О. Жаркова «Художній переклад у музиці: проблеми та рішення», згідно з якими «поняття художнього перекладу в музиці постає як інтегративне для численних музичних явищ» [52, с. 5].

Це положення стає вихідним у процесі розбудови жанрової системи бандурного перекладу, розробленої в працях І. Дмитрук. Проектуючи музикознавчі дефініції жанру перекладу на специфіку бандурно-виконавської практики, дослідниця пропонує класифікувати бандурні переклади у систему його жанрових різновидів. Центральне місце в жанровій системі бандурного перекладу займає перекладення, яке має два різновиди: бандурне аранжування і бандурна редакція. Для них характерні жанрові ознаки перекладення (мінімальні текстові зміни), проте вони більше скеровані в напрямку бандурно-виконавської інтерпретації оригіналу [45].

Порівняно з аранжуваннями та перекладеннями, вважає І. Дмитрук, бандурні обробки і транскрипції передбачають глибші текстові зміни, які потребують розгорнутої творчої реорганізації музичного матеріалу першоджерела бандурними засобами, зокрема фактури, за умови збереження

константного ядра та релятивних елементів оригіналу, що включають стиль, жанр, форму, структуру, метроритм, гармонію. Ще більший відхід від композиційної системи оригіналу демонструють вільні обробки та твори на тему, які, на думку І. Дмитрук, є перехідними жанрами між перекладами та оригінальною творчістю, адже в них константним ядром залишається лише тематичне зерно (мелодія), а всі інші музичні елементи переосмислюються засобами бандурно-виконавської інтерпретації.

Слід зазначити, що превалювання технічного підходу у створенні перекладень, який вирішує завдання перекладу твору в звучання інших інструментів із мінімальними змінами музичної тканини, а також з імітацією звучання першого інструмента за незначних змін у фактурі, пов'язаних із ресурсами іншого інструмента, його технічними й виразовими можливостями, зумовило дослідницьку тенденцію виведення перекладень в окрему групу жанрів транскрипційної сфери, що виконують здебільшого методично-прикладні та дидактичні завдання [79, с. 67].

На протилежному полюсі креативного діапазону перекладення перебуває авторський варіант вихідного тексту як зразок нового прочитання музичного твору, переосмислення його тембрових характеристик, гармонічного наповнення, а також включення існуючого музичного матеріалу в інший жанрово-композиційний контекст, що тягне за собою зміну ідейно-емоційного змісту першоджерела. Результатом творчих перетворень в авторських або автоперекладеннях, на думку І. Дмитрук, є поява нової художньої концепції музичного твору [44].

У репертуарному доробку баяно-акордеонного мистецтва впродовж тривалої історії побутування жанру сформувалося кілька видів перекладень, які М. Давидов класифікує, спираючись на принцип поступового ускладнення залежно від включення в композиторський процес та виокремлюючи баянні редакції, перекладення, транскрипції та транскрипції-обробки, «що мають самостійне художнє значення, і в них має місце вільний розвиток тематичного матеріалу» [39, с. 15].

Таким чином, поняття аранжування присутнє не в усіх наукових класифікаціях похідних жанрів у сфері народно-інструментального виконавського мистецтва і переважно не входить до переліку термінів, які передбачають створення нового тексту на основі мелодії або мелодії та гармонії, хоча й вживається як синонім обробки, перекладення чи інструментування. Водночас аранжування як жанровий різновид і ключовий метод творчої роботи з музичним першоджерелом у практиці народно-інструментального виконавства фігурує в значній кількості публікацій наукового й педагогічного характеру та доволі широко представлене в навчально-методичних посібниках, що є особливо популярними сьогодні завдяки своїй орієнтації на сферу естрадно-джазового виконавства [14; 165; 166; 140].

Проблему синкретизму жанру і методу в наукових тлумаченнях основних носіїв музичної транскрипційної сфери порушено в дисертаційній роботі А. Давітадзе, присвяченій дослідженню жанру обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена [42]. Обґрунтовуючи універсальність обробки як методу опрацювання моделі (обраної теми чи тематичного комплексу, стильової, жанрової, композиційної, мовної музичної структури), авторка підкреслює, що кінцевий результат не обов'язково належить до обробки як жанру. Такий твір набуває жанрових ознак лише в тому випадку, «коли метод обробки стає визначальним, має системний, наскрізний, концентрований характер на різних рівнях музичного змісту», стаючи окремим типом музичних творів і зразком авторської творчості. Якщо ж метод обробки втілюється епізодично у загальному музичному процесі, не маючи закінченого, системного прояву, «то твір набуває окремих ознак жанрового методу обробки» [42, с. 29].

Виходячи з ідеї відносної схожості механізмів трансформації першоджерела і художніх завдань його «перевисловлення» (О. Жарков) мовою іншої творчої індивідуальності або звукової сфери, властивих усім похідним жанрам, вважаємо запропонований А. Давітадзе принцип

диференціації власне жанру і жанрового методу обробки застосовним і щодо аранжування. Подальше зіставлення понять аранжування й обробки порушує питання творчої свободи в роботі з першоджерелом і сфери застосування того чи іншого методу.

Процес обробки, на думку С. Шипа, тягне за собою суттєві перетворення вихідного зразка, оскільки «передбачає вільні дії митця з текстом певного твору, зокрема його докомпонування й перекомпонування. Таке втручання може заторкувати будь-які сторони музичної тканини й форми» [172, с. 342]. Це твердження кореспондується з одним із провідних положень дисертації О. Жаркова, в якій креативний статус вільної обробки визначається як найвищий порівняно з іншими жанрами вибудованої дослідником ієрархічної системи художнього перекладу – перекладення, обробка, редакція, транскрипція, вільна обробка. Остання визначається як самостійний твір композитора, створений на засадах іншого твору, проте генетично не пов'язаний з оригіналом, оскільки містить авторський матеріал перекладача і є «виходом від перекладу до вільної оригінальної творчості» [52, с. 17].

Відсутність аранжування в жанровій системі художнього перекладу, запропонованій О. Жарковим, пояснюється спрямованістю дослідження на сферу академічної музики та вибором класичних фортепіанних і оркестрових творів для аналізу, жанрова приналежність котрих наперед визначена специфікою музичної сфери функціонування та сформованими традиціями термінологічного тлумачення. Усе це не заперечує факту присутності аранжування як методу в самому процесі написання творів похідних жанрів, включно з наділеною особливим статусом обробкою.

Так, у Великому тлумачному словнику сучасної української мови обробка визначається як пов'язане, передусім, з народною мелодією «видозмінення музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції» [16, с. 817]. Більш повно термін представлений в УМЕ, де він трактується як «вторинний жанр музичної творчості, що синтезує текст першоджерела (народна пісня, твір іншого композитора) та оригінальне його



інтерпретування, внаслідок чого утворюється нова художня цілісність – композиторський твір із авторським статусом (І. Коновалова)» [82, с. 335]. Широкий спектр значень поняття «музична обробка», на думку І. Коновалової, «зумовлено амбівалентністю його функціонування на процесуально-діяльному (як метод), результативному (жанровий) та мовному (фактурний) рівнях [76, с. 226]. Вибудовуючи власну концепцію феномена музичної обробки, дослідниця вводить поняття «метаобробка», через яке обґрунтовано та визначено специфіку системи вторинних жанрів, а також запропоновано класифікацію жанрових явищ у системі музичної обробки. Таким чином, метаобробка осмислюється як узагальнююче поняття, що вбирає в себе аранжування, перекладення, транскрипцію, редакцію, «щодо яких обробка постає вищим узагальнюючим явищем і усвідомлюється як метажанр» [Там само, с. 230]. Перелічені жанрові різновиди, включаючи фантазію, пародію, парафразу, фокусують, у свою чергу, різні композиційно-семантичні рівні специфічного переломлення обробки як жанру і як методу музичного розвитку, що базуються на принципах інтерпретації. А підставою для диференціації цих жанрів стає принцип регламентації креативних дій у діапазоні від незначного пристосування моделі до нових фактурно-виконавських умов до кардинального образно-семантичного та структурно-композиційного перетворення першоджерела.

У рамках концепції метаобробки аранжування розглядається як жанр обробки адаптивного типу, ознаками якого є «а) опора на авторський твір як композиційну цілісність; б) значний рівень наближеності до оригіналу та обмеженість композиційного втручання (збереження й об'єктивна інтерпретація його мовно-змістовних та структурних параметрів); в) перекладацький характер музичного опрацювання (стильове пристосування темброво-фактурного комплексу оригіналу до нового виконавського контексту); г) співавторський статус» [82, с. 335]. Таким чином, аранжування як обробка адаптивного типу виконує переважно технічні функції

пристосування моделі (насамперед фольклорного зразка) до нових виконавських умов.

Значне підвищення креативного статусу аранжування спостерігається у царині джазової обробки, де творчий метод аранжування активно задіюється для реалізації формотворчих і стилістичних завдань створення етноджазових вокально-інструментальних композицій. Про це свідчить ґрунтовний аналіз цілої низки джазових обробок народнопісенного фольклору сучасних українських авторів, представлений у дисертації А. Соловйова, присвяченій теоретичному обґрунтуванню жанру джазової обробки народних пісень «з позицій розгляду імпровізаційних норм прочитання численних канонічних моделей українського фольклорного мелосу у джазі» [135, с. 2]. Стилістика такого прочитання, згідно з висновками дисертації, формується за допомогою творчого методу поєднання джазової обробки з аранжуванням у процесі тематичного розвитку фольклорного першоджерела, використання прийомів інструментального аранжування на основі джазової гармонізації народної мелодії тощо. Через аранжування реалізуються типові формотворчі принципи багатьох джазових обробок, у яких, зокрема, «експозиційне викладення презентує мелодії прототипів у джазовому аранжуванні. Між повторенням пісні у джазовому аранжуванні звучать імпровізаційні побудови (брейки та рифи), які складаються з мотивів, похідних від теми, розробкового характеру» [Там само, с. 131-132].

Отже, в композиційному оформленні джазової обробки аранжування постає як один із провідних формотворчих принципів організації тематичного матеріалу і закономірний для цього жанру метод творчості, що реалізується крізь призму імпровізаційності в контексті повноцінного композиторського процесу. Інакше кажучи, джазове аранжування, в тому числі пов'язане з роботою над зразками народної музики, вже не вкладається в рамки визначення як обробки адаптивного типу з функцією переінструментовки оригіналу, а реалізується на рівні конструювання композиції.

Канонізуючись у практиці музично-виконавської імпровізації у своїх ранніх усних формах періоду становлення традиційного джазу, аранжування як метод творчості проходить стрімкий шлях еволюції від спонтанного варіювання на основі заданої теми в режимі реального часу до утвердження принципів організації звукового матеріалу в процесі створення джазової композиції як завершеного художнього цілого. Показовим є те, що «одним із ранніх типів джазового аранжування було усне аранжування, яке поширилось в архаїчному та новоорлеанському джазі. Оскільки переважна більшість музикантів не знала нотної грамоти, практикувалось виконання без запису. При цьому виконавці заздалегідь домовлялися між собою про вступ кожного інструмента, що солірує» [97, с. 18].

Віднаходячи нові усні форми подачі джазової музики в різних ансамблевих комбінаціях і формуючи власні традиції інтерпретації написаної музики, виконавці самостійно освоювали й удосконалювали мистецтво аранжування як вид творчої діяльності, стаючи віртуозами в цій царині. Найвідомішими музикантами-аранжувальниками, які свого часу суттєво вплинули на становлення джазової композиції як закінченої музичної форми, є Д. Еллінгтон, К. Бейсі, Г. Міллер, С. Кентон, М. Девіс, Дж. Льюїс, Дж. Малліген та інші. У царину творчої реалізації сучасного мистецтва джазового аранжування залучені відомі українські джазмени – Д. Аду, О. Боголюбов, О. Петухов, Є. Чупахін, Т. Шабанова та інші музиканти.

Відтак в основу джазової композиції закладено взаємодію імпровізації та аранжування як вираження композиційного начала і носія типових для джазу прийомів формотворення та інструментовки, яка визначає характерне інтонаційно-звукове втілення (sound) у тісному взаємозв'язку з фактурними способами викладу музичної думки та широкого спектра іманентних засобів виразності у сфері використання штрихів, фразування, артикуляції, гармонії, ритму. «Джазова композиція, – роз'яснює Т. Піз, – передбачає запис певних комбінацій мелодійних, гармонійних і ритмічних елементів, які, в свою чергу, створюють ідіоматично впізнавані джазові форми (такі як блюз та інші пісенні

форми) або довші твори, в яких розвиток мотиву може відігравати важливу роль. Джазова композиція еволюціонувала разом із джазовим виконанням у дисципліноване мистецтво, яке часто свідчить про велику емоційну глибину та широту вишуканості» [196, р. 8].

Зауважимо, що основу джазової імпровізації складають стійкі гармонічні комбінації, особливо властиві блюзу, що надають можливості виконавського використання різних типів руху – по акордових звуках, по ступенях діатонічного звукоряду або комбінованого з елементами хроматики, а також передбачають використання типових гармонічних формул, які в якості стабільного компонента стійких кадансових зворотів призначені для з'єднання граней музичної форми. Таким чином, формульність як один із принципів вищезгаданої барокової методики читання цифровки знаходить своєрідне втілення в мистецтві джазової імпровізації, де наявність типових фактурно-гармонічних комплексів дозволяє імпровізатору зосередити увагу на втіленні інтонаційно-змістовного задуму, а не просто на розшифровці окремих позначень.

Творчому переосмисленню в процесі джазового аранжування підлягає різномасштабний музичний матеріал – починаючи від оригінальної теми або мелодичного голосу з позначеними акордовими символами для подальшого варіювання різними складами виконавців, фортепіанного ескізу, усного фольклорного зразка і закінчуючи будь-яким твором, зафіксованим в аудіозаписі або письмово у вигляді клавіру, перекладення, партитури чи дирекціону (франц. *direction*, букв. – керівництво), тобто скороченої 3–4-голосної партитури невеликих творів, що застосовується у джазі ще з часів зародження джазової композиції в лоні популярної танцювальної музики початку минулого століття. Безпосередньо пов'язане з практикою використання дирекціонів слово аранжування на межі XIX – XX століть закріплюється у сфері розважальної музики як спеціальний термін, що початково означав полегшене перекладення, адаптацію оригінальних оркестрових п'єс (маршів, танців, окремих номерів з оперет і водевілів) для

салонних, бальних, духових і садових оркестрів. Розмірковуючи про роль масових розважальних заходів з пісенно-танцювальною основою і видовищних європейських та американських ігрових шоу 1900-х років як спільне підґрунтя формування класичного джазу і пісенної естради, Т. Рябуха зазначає, що джаз, зародившись на основі інструментальних форм регтайму, диксиленду та вокального блюзу, «досить швидко перейшов на суто інструментальні рейки (зі стилю бі-боп, джаз стає елітарним мистецтвом, доступним професійним музикантам і слухачам-знавцям)», тоді як пісенно-вокальна складова переміщується в сферу естрадного мистецтва комерційного типу [128, с. 35].

Разом із тим, спільний соціально-історичний контекст поступового «ієрархічного ускладнення жанрової конструкції» (С. Шип) музичної культури ХХ століття зумовив подальший процес взаємного стимулювання джазової та популярної естрадної музики на шляху розвитку системи виражальних засобів, використання накопиченого в інструментовці досвіду, що спирається на здобутки професійної композиторської практики європейської традиції, а також становлення принципів композиційного формотворення. Наприклад, такі танцювальні п'єси, як фокстрот і слоу-фокс, на зорі свого виникнення містили в собі *verse* (строфу, заспів) та *chorus* (приспів, рефрен), які в мелодичному й гармонічному відношенні були зручними для оркестрової джазової імпровізації, а тому нерідко ставали джазовими шлягерами. І хоча мелодії в численних композиціях сучасного джазу відступають від періодичного, пісенного членування, здебільшого являючи собою нотну фіксацію раніше виконаної імпровізації, спільність характеристик аранжувань у джазі та естрадно-популярній музиці виявляється у прагненні до реалізації одного з головних принципів композиційного формотворення – драматургічного розвитку звукового образу, адже не випадково «термін композиція вживається як синонім до терміну драматургія» [143, с. 520].

Підпорядкування інструментально-виразових засобів ідеї наскрізного драматургічного розвитку музичного образу в найкращих зразках сучасних пісенних аранжувань стає конструктивною основою та знаковою прикметою загальних тенденцій до концептуалізації естрадно-популярних жанрів, зокрема, у просторі української музичної культури останніх років. Переконливим підтвердженням цих тенденцій є здійснений у статті О. Зосім ґрунтовний аналіз пісенних взірців вітчизняного естрадного мистецтва, відзначених оригінальним втіленням ідеї актуалізації українського автентичного фольклору в поєднанні з сучасним саундом, наближеним до актуальних музичних трендів. Розмірковуючи про шляхи успішної реалізації подібних творчих завдань як важливий чинник світової презентації українського «національно маркованого мистецтва», орієнтованого як на зарубіжного, так і передовсім на власного споживача, О. Зосім зазначає, «що пісня – жанр багатогранний: з одного боку, вона через базову повторність куплетної форми зберігає архаїчні риси і тяжіє до сакральності, з іншого – завдяки музичній обробці або аранжуванню проста куплетна форма може стати драматургічно вивіреною композицією з наскрізним розвитком відповідно до традицій європейської академічної музики або побудови комерційної пісні-шлягеру» [57, с. 224].

Таким чином, співвіднесення аранжування з драматургічно вибудованою естрадно-пісенною композицією є показником глибокого художнього переосмислення вихідного музичного матеріалу, його докорінного перетворення за звуковою організацією, формою, стилем, а, отже, і за внутрішнім змістом, що в підсумку свідчить про виникнення авторського аранжування як аналога автономної композиторської творчості. До цього слід додати найважливіший компонент у роботі сучасного аранжувальника – тотальне використання комп'ютерних технологій під час створення аранжувань у сфері естрадно-популярної музики. Введення в творчий процес комп'ютера, семплерів, цифрових синтезаторів дало можливість створення композиції в інтерактивному режимі в результаті контакту аранжувальника з

комп'ютерною програмою, здатною брати на себе функції звуковисотної, ритмічної, ладової, тембрової, фактурної організації музичної тканини, що належать до компетенції професійного композитора, а також забезпечило музично-виконавський аспект створення аранжування, що відповідає за динаміку, артикуляцію, темп та агогіку.

Таким чином, залежно від форм роботи з вихідним музичним матеріалом, пов'язаних зі специфічними особливостями та характером функціонування у різних сферах музичної творчості – хоровому, народно-інструментальному мистецтві, джазі, естрадно-популярній музиці, аранжування може охоплювати широкий діапазон креативних функцій – від переважно технічних, як, наприклад, у жанрових формах бандурного аранжування чи хорової обробки адаптивного типу, до ролі основного чинника формування художньо-цілісної композиції в джазі та статусу повноцінного композиторського процесу створення комп'ютерного аранжування у сфері сучасної естрадно-пісенної творчості.

Підсумки проведеного термінологічного аналізу специфіки ключових носіїв сучасної музичної транскрипційної сфери дозволяють суттєво розширити смислове поле поняття аранжування та запропонувати таке його визначення:

*мистецтво аранжування* в музиці репрезентує особливий різновид композиції як специфічну форму модифікації музичного першоджерела, а з погляду творчого процесу – особливий вид мистецької творчості з розгорнутою системою універсальних методів роботи з вихідною моделлю, які охоплюють широкий спектр трансформації запозиченого зразка в різних царинах музичної діяльності та містять креативний потенціал включення в повноцінний композиторський процес створення принципово нового твору у сферах джазової та естрадно-популярної музики.

## 1.2 Творча сфера естрадного аранжування: пісенний жанр і його стильові трансформації

Потужним стимулом професійного становлення мистецтва аранжування як універсального методу роботи з музичним першоджерелом став стрімкий розвиток естрадно-пісенної творчості ХХ – початку ХХІ століть як в Україні, так і за її межами. Це спонукає звернутися до сучасних вітчизняних і зарубіжних досліджень особливостей пісенного жанру та його стильової динаміки у річищі популярної музичної культури останніх десятиліть.

Панорамний огляд музикознавчих досліджень української естрадної пісні, здійснений у статті Х. Охитви [114], засвідчує, що ряд питань, таких як загальна картина і тенденції розвитку естрадної пісні у ХХ – на початку ХХІ століття, її витoki, періодизація і жанровий огляд є достатньо опрацьованими. Авторка виділяє хронологічно перше у даній науковій царині дисертаційне дослідження М. Мозгового «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» (2007), в якому автор висвітлює зміст головних категорій у сфері естради, з'ясовує особливості становлення української радянської естрадної пісні у 50 – 60-х роках ХХ ст., аналізує провідні здобутки 70 – 80-х років, коли українська естрадна пісня «індивідуалізувалася», аналізує стан справ у першому десятилітті в пострадянській Україні і визначає тенденції розвитку естрадної пісні.

Серед питань, що потребують подальшого дослідження Х. Охитва виділяє: «роль персоналій у процесі творення української естрадної пісні, стилістика на різних етапах, регіональні центри розвитку музичної естради тощо» [114, с. 224]. Зазначимо, що одну із визначних ролей у процесі творення естрадної пісні відіграє мистецтво аранжування, котре значною мірою зумовлює її жанрово-стилістичне оновлення як на персональному креативному рівні, так і на рівні загальних соціокультурних процесів розвитку української музичної естради.



Грунтовний аналіз особливостей естрадно-пісенного жанру здійснено в дисертації В. Куц «Пісенна творчість Івана Карабиця» (2021). Авторка виділяє головні ознаки естрадної пісні:

- «пріоритетність куплетної форми з приспівом» (підкреслюється роль приспіву як елемента, який допомагає співакові у комунікації із публікою, як особливий (без приспіву) жанр згадується балада з її розповідністю, що зустрічається в бардівській пісні);

- «текстово-музична цільність з позицій її спрямованості на слухача» (зазначається близькість у цьому контексті естрадної пісні як до масової радянської пісні, так і до шлягеру, наголошується на важливості професіоналізму автора тексту та музики);

- «виконавський аспект, а саме особистість виконавця, який стає «обличчям пісні». Віддаючи належну роль продюсерів, звукорежисеру та аранжувальникові пісні у творенні іміджевого образу співака, авторка наголошує на провідній ролі персоналізованості, індивідуалізованості творчого почерку її виконавців. І «якщо говорити про класичну естраду, то саме її представники були тими інтерпретаторами пісенних творів, які не лише внесли в пісенний твір свою індивідуальність, а й доповнили тими деталями, які її автори не передбачали, але які стали невід'ємною частиною художнього образу пісенного твору» [83, С. 55-56].

У статті О. Зосім «Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття» (2022) здійснено осмислення місця традиційної естрадної пісні в українському культурному просторі, виділено три параметри, на основі яких розкрито специфіку поняття «традиційна естрадна пісня»:

- «соціокультурний аспект функціонування естради, а саме значення та місце в суспільстві, у тому числі взаємодія естрадного мистецтва з державою» ;

- вікова категорія споживачів традиційної естрадної пісні, авторка робить висновок, що «що традиційна естрада – це не музика для людей

старшого покоління і не рудимент мистецтва часів СРСР, а повноцінний напрям, який приваблює й молодь – як виконавців, так і слухачів;

- музичний стиль української традиційної естрадної пісні, яка «є багат шаровим стильовим феноменом, оскільки розвиток класичної естрадної пісні тривав більш ніж 30 років. Вона сполучає і традиції народного та професійного українського музичного мистецтва, і здобутки актуальних стилів світової популярної музики 1950–1980-х рр. (джаз, фанк, рок-н-рол, рок, диско)». Крім того, авторка зазначає, що «українська естрадна класична пісня відповідала світовим тенденціям і була конкурентоспроможною і в художньому відношенні, і навіть в комерційному, якщо б у СРСР були ринкові відносини» [58, с. 155-156].

Як компонент масової культури, що існує трохи більше століття, естрадна пісня вміщає чимало напрямів, стилів і жанрів творчості та манер виконавства. Відзначена О. Зосім стильова багат шаровість і розмаїття класичної естрадної пісні проявилася видатними художніми здобутками її творців та виконавців.

Узагальнюючи напрями розвитку естрадної пісні у 2000-х роках Н. Дрожжина зазначає, що цей період «ознаменувався тим, що вперше українську естраду можна назвати шоу-бізнесом, бо її ознаками у цей час стали комерціалізація, поява яскравих образів, дорогих шоу і нестандартних підходів для завоювання серця слухача» [47, с. 73]. Поряд із цим, змістовність і художня цінність власне музичного тексту (точніше музичної думки) сьогодні нерідко підміняється винахідливістю, що спирається на додатково залучені немuzичні засоби виразності, у зв'язку з чим пісенна естрада функціонує як елемент культури шоу-бізнесу та діє за законами комерційного мистецтва, спираючись на феномен шлягерності.

Теорію музичного шлягеру презентує дисертаційна робота І. Шнур «Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради)» (2018). Залучення до аналізу новітніх розробок американських дослідників

популярної музики Г. Бернса, Д. Рашкоффа та Р. Броуді, дозволяє авторці подолати аксіологічно-негативістський погляд на шлягер, притаманний традиціям радянського музикознавства, та перейти до об'єктивного висвітлення його властивостей.

Дослідниця перелічує відзначені попередніми дослідниками шлягеру «сутнісні властивості феномену пісенний шлягер: 1. пісенність танцювального типу; 2. любовно-ліричний текст; 3. цілеспрямований відбір усталених елементів музичної мови відповідно до естетичних запитів широкого споживача; 4. жанрово-інтонаційний мікст; 5. існування у межах популярної музичної культури» [174, с. 29], та подає власну дефініцію поняття, у якій виділяє такі компоненти:

- «соціокультурний музичний продукт»;
- «естрадна пісня переважно любовно-ліричного змісту»;
- «легкість запам'ятовування»;
- «опора на жанрово-інтонаційний словник епохи»;
- «націленість на емоційний відгук»;
- «наявність неординарного виконавського іміджу»;
- «збалансоване співвідношення стандартизованого і унікального музичного матеріалу»;
- «упізнаваність великою слухацькою аудиторією» [там само, с. 34-37].

Більшу частину із цих компонент можемо віднести до таких, що безпосередньо пов'язані з майстерністю аранжування, ба навіть значною мірою обумовлені нею. Зокрема, такі компоненти як «легкість запам'ятовування», «опора на жанрово-інтонаційний словник епохи», «націленість на емоційний відгук», «збалансоване співвідношення стандартизованого і унікального музичного матеріалу», «упізнаваність великою слухацькою аудиторією» постають в результаті цілеспрямованого відбору стійких інтонаційних елементів, які «значною мірою спираються на так званий «інтонаційний фонд епохи» (Б. Асаф'єв) і актуальний часу

вербальний лексикон» [там само, с. 35], обрання відповідної жанрової стилістики, використання незвичайного тембру або прийому звуковидобування, надання звучанню неординарних властивостей, які б западали в пам'ять слухацької аудиторії.

Зазначимо, що поняття «інтонаційний словник епохи» наводиться І. Шнур як один із компонентів жанрово-інтонаційної специфіки пісенного шлягеру (інший компонент – «вербальний словник епохи» з огляду на предмет нашого дослідження ми не розглядаємо) [там само, с. 79]. Компонент «інтонаційний словник епохи» виступає у творі (поряд із піснею як жанром першого плану) так званим жанром другого плану (другорядний жанр, наявний у творі), який вступає у взаємодію з основним.

Серед найбільш типових для пісенного шлягеру жанрів другого плану І. Шнур виділяє побутові жанри, які відбивають «актуальні соціокультурні запити епохи: затребуваність романсу у ХІХ ст., маршу – за радянської доби, танцю – у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.» [там само, с. 125]. Таким чином, надання пісні специфічних жанрових рис, тобто відображення слухацьких запитів епохи забезпечується значною мірою музично-виразовим інструментарієм аранжування. Відтак аранжування в жанрово-інтонаційній структурі пісенного твору виконує функцію інтонаційно-стильового контексту епохи, адже масові слухацькі запити є нічим іншим, як стилем її мислення.

Для дослідження специфіки створення пісенної композиції шлягерного типу І. Шнур спирається на типологію Дж. Сібрука, де вчений виділяє два типи пісенного шлягеру, в основі яких лежать принципово різні методи створення композиції: «мелодія-і-текст» – співпраця композитора і поета та «трек-і-хук» – колективна праця «значної кількості авторів, основне завдання яких полягає у максимальній насиченості композиції компонентами, здатними привернути та втримати слухацьку увагу» [там само, с. 62].

Саме поняття хуку, (з англ. hook – упіймати, зачепити), залучене зі сфери соціології та психології і широко вживане в закордонних музикознавчих

працях [там само, с. 64], на думку І. Шнур, «збагачує аналітичний інструментарій та дає уявлення про іманентні складові ПШ (пісенного шлягеру – С. Г.), які збуджують слухацьку увагу. Цей феномен має значення певного інтонаційно-контрастного елемента, який сприяє активації уваги аудиторії та призводить до оновлення відчуттів слухача» [там само, с. 16].

Аналізуючи працю Г. Бернса «Типологія «хуків» у записах популярної музики», І. Шнур наводить типи хуків, виділені автором: ритмічний, динамічний, мелодичний, гармонічний, вербальний, темповий, інструментальний, виконавський, технічно-редакторський. Тобто, хук може бути реалізований «на будь-якому рівні композиції: від мелодико-ритмічного до технічно-редакторського, а найчастіше – як поєднання складових кількох рівнів при домінуванні одного з них» [там само, с. 124].

Ритмічний хук виникає при несподіваній зміні ритму, перериванні ритму, відновленні домінантного ритму або введенні ритмічної цитати-алюзії. Динамічним хуком може бути тихий початок, введення яскравого динамічного контрасту, швидке наростання *crescendo*, *diminuendo*, а також *sforzando*. Мелодичний хук – зміна мелодії після багатьох повторів, неординарний вокальний діапазон, несподіваний спів початку фрази *acapella*, цитати-посилання на інші композиції тощо. Гармонічний хук виникає при модуляції в іншу тональність, введенні незвичного акорду, дуже «мудрової» або гранично простої гармонії. Вербальний хук – все, що стосується виражальних засобів словесного тексту. Темповий хук привертає увагу за рахунок несподіваної темпової зміни. Інструментальний тип хуку виникає при використанні особливих інструментів і появи алюзії: волинка – Швейцарія, акордеон – Париж, а ми додаємо: цимбали чи трембіта – Карпати. Технічно-редакторський хук створюється через різноманітні звукові ефекти, звуконаслідування, шуми, трансформації природного звуку тощо.

Підсумовуючи концепцію Г. Бернса, І. Шнур виділено три основні способи створення хуку: «1) введення хуку як несподіваного прийому шляхом раптової активної зміни одного або декількох засобів виразності; 2)

впровадження хуку як повтору на відстані; ... 3) введення цитати-алюзії, яка в контексті конкретної композиції справляє враження «оновлення відчуттів», бо сприймається як певне очуднення» ... (тобто відсторонення – С. Г.)..., під час перебування поза звичним контекстом знайомий об'єкт стає «стороннім» [там само, с. 180].

На сучасному етапі поп-композиції, як правило, насичуються кількома хуками: «хук для вступу, хук для переходів і хук для бриджу» [там само, с. 102]. Отже, хук являє собою «піднесений до найвищого ступеню принцип «зачеплення», «впіймання на гачок», націлений на закріплення пісні у пам'яті навіть поза бажанням аудиторії» [там само, с. 163].

На межі ХХ – ХХІ століть пісенний шлягер являє собою специфічний музичний продукт, який характеризується постмодерною «всеїдністю» – поєднанням раніше не поєднуваного, переспівуванням, грою із давніше створеним. Зазначимо, однак, що практика повторного виконання «чужих» пісенних шлягерів існувала впродовж усього ХХ століття. Особливо вона поширилась після Другої світової війни в США, коли музика чорношкірих музикантів наперекір расовій сегрегації пробивалась на широку сцену у виконанні білих виконавців. Тоді ж у музичному лексиконі з'являється й закріплюється дотепер термін кавер (від англ. cover – охоплення, захист, прикриття, схованка, конверт), позначаючи будь-яку нову інтерпретацію відомої п'єси або пісні, що може суттєво відрізнитись від оригіналу стильовими змінами, назвою, текстом.

У середині 1970-х відбулася своєрідна девальвація кавер-версій (cover version), «коли диско-виконавці переповнили ринок малоцікавими танцювальними версіями чи не всіх «класичних» пісень поп-і рок-музики» [97, с. 170]. На межі ХХ – ХХІ ст. відбувається черговий злет уваги до переспівування давніших шлягерів. З'являються варіанти повторного виконання, на специфіку яких, окрім жанрово-інтонаційних пріоритетів доби, також значною мірою впливає індивідуально-артистична манера поп-виконавців.

Незважаючи на очевидність широкої присутності пісенних каверів у репертуарі сучасних естрадних виконавців, музикознавче коло досліджень цієї проблематики у сфері української естрадно-вокальної творчості загалом не містить спроб системного осмислення цього феномена. Один із шляхів вивчення особливостей жанрово-стильового функціонування пісенного каверу пролягає, на наш погляд, через дослідження творчих механізмів процесу аранжування оригінальних естрадно-вокальних творів.

Методологія дослідження сучасної кавер-культури передбачає поєднання кількох наукових підходів, а саме: культурологічного, в рамках якого пісенний кавер досліджується в аспекті діалогу академічної та масової, традиційної та інноваційної сфер музичної творчості, соціологічного, що виявляє специфіку актуальних слухацьких орієнтирів, представлених у музичному матеріалі у вигляді популярних стильових тенденцій та, власне, музикознавчого, спрямованого на виявлення художньої сутності досліджуваних зразків творчості з позицій аксіологічних критеріїв оцінювання ступеня музичної новизни та естетичної вартості результатів переосмислення оригінального тексту, адже «художня якість кавера визначається саме мірою того, в якому співвідношенні новий продукт містить те цінне, що притаманно оригіналові і те нове, що може запропонувати кавер-виконавець» [67, с. 7].

У дисертації К. Кікнавелідзе (2021) на прикладі сучасного скрипкового виконавства осмислюється діалогічна природа музичної структури каверу як стилю і як жанру, пропонується вивчення термінологічних, історико-естетичних, художньо-семантичних аспектів скрипкового каверу та окреслюються новітні шляхи теоретичного осмислення цього феномена як важливої складової сучасної музичної культури. Отже, здійснюється спроба охопити максимум можливих ракурсів наукового дослідження каверу, який «розглядається як інтерпретативний стиль, що є відповідним новому жанровому напрямку виконавської творчості» [там само, с. 3].

Синтетична природа каверу, що постає на перетині культурологічних, соціологічних і жанрово-стильових характеристик, у свою чергу, визначає

позицію наукового бачення цього явища, зафіксовану у низці його дефініцій, а саме: «слово «кавер» позначає музичну композицію, яка була опрацьована та оновлена іншим виконавцем або колективом. Виконання кавер-версії може містити елементи оригінальної музичної композиції, на які накладаються елементи нового музичного аранжування» [Там само, с. 32].

На думку І. Шнур, «кавер-версія – відома композиція у виконанні іншого музиканта або колективу, яка містить елементи оригінального твору, але має нове музичне аранжування; нерідко кавер-версія може дати нове життя застарілій або непопулярній пісні». [174, с. 194].

Н. Фоломєєва у своїй праці здійснює конкретизацію понять «римейк» та «кавер» у контексті інтерпретації сучасних естрадно-вокальних творів. У статті Н. Фоломєєвої запропоноване таке визначення каверу: «Кавер-версія (або кавер) (англ. cover version) розуміється як авторська музична композиція у виконанні іншого музиканта чи колективу, яка є переосмисленням оригінального музичного матеріалу» та, фактично, різновидом «виконавської інтерпретації з поглибленням авторського імпровізаційного внеску виконавця-інтерпретатора» [160, с. 128-129]. Наведене визначення фіксує декілька принципово важливих характеристик пісенного каверу як синтезованого результату різних видів виконавської інтерпретації з помітно вираженими рисами авторства. Показово, що до різновидів цього виду музичної діяльності дослідниця відносить творчість професійного виконавця-аранжувальника, завдання котрого включають адаптацію твору до різноманітних виконавських колективів, «внаслідок чого зміни стосуються не лише манери виконання, чи ритмічної сторони, але й призводять до зміни стильового напрямку – на classical crossover чи навіть джаз» [Там само, с. 130].

Поєднання пісенної, інструментальної та стильової характеристик містить також визначення каверу в Музичному словнику К. Аммер: «У популярній музиці – друга або наступна версія композиції, яка може бути майже такою ж, як оригінальна, або зовсім іншою. Наприклад, та сама пісня, записана іншим виконавцем, може лише незначно відрізнитися від оригіналу,



або твір, спочатку зіграний як кантрі, може бути перетворений у рок [179, р. 97]. У цьому ж виданні окремо подається визначення кросоверу, де підкреслюються жанрові особливості явища: «представлення композиції або виконавця в жанрі, відмінному від того, який зазвичай асоціюється з ним або нею. Це стосується, наприклад, оперного співака, який виконує сольний концерт популярних пісень, або блюзової пісні, виконаної як рок-твір» [там само, р. 98].

Звернемо увагу на притаманне зарубіжному музикознавству змішання понять жанру і стилю та наведемо визначення класичного кросовера, по-перше, для уникнення його поширеного трактування як буквального синоніма кавера і, по-друге, для подальшого розрізнення характерних особливостей цього вокально-інструментального феномена. Отже, «класичний кросовер – це музичний стиль, що являє собою своєрідний синтез, гармонічне поєднання елементів класичної, поп-, рок- та електронної музики. Стосовно вокальної музики інколи використовують назву *operatic pop* чи *popera*. Рок і класику поєднували «Emerson, Lake & Palmer», «Queen» застосовували класичні прийоми композиції та звучання. Більшість рок-груп виступали з симфонічними оркестрами. В свою чергу класичні співаки додають до своїх виступів різноманітні поп-елементи» [97, с. 104].

Таким чином, під класичним кросовером (*classical crossover*) в естрадно-вокальній творчості надалі будемо розуміти стильовий напрям, заснований на художньому синтезі елементів академічної та популярної музики, що може проявлятися як на рівні вокальної складової, так і на рівні інструментального супроводу. При розпізнаванні в музичному матеріалі аранжування рис цього стилю маркерами можуть слугувати включення симфонічних інструментів в інструментальний супровід, поєднання симфонічного звучання з характерним для жанрів популярної музики саундом, а також акцентування ролі ритмічного компонента, використання електронних тембрів та немuzичних шумових включень в аранжуванні. Супутніми чинниками ідентифікації класичного кросовера як жанрово-стильового явища можуть слугувати технологічна

опосередкованість, масовість та комерційна спрямованість музичного проєкту.

Вирішуючи проблему місця каверу в жанрово-стильовій системі музичного мистецтва, К. Кікнавелідзе розглядає кавер крізь призму опозиції типового та індивідуального, на основі чого робить висновок про його двоїсту природу, яка дає змогу бути водночас автономною жанровою сферою та рухатись від «прийому-способу-методу до нового цілісного образу» – тобто, індивідуального стильового рішення завдяки цікавим виконавцям, які «бажали власними мовними засобами привертати увагу слухачької та глядацької аудиторії» [66, с. 174].

У сфері естрадно-пісенної творчості виконавські ініціативи породжують цілу низку можливих модифікацій популярної в минулому пісні, таких, як римейк, триб'ют, ремікс, і всі вони відбуваються за участю творчого методу аранжування.

«Римейк (англ. remake – перевидання) – нова версія відомого твору мистецтва; в музиці – нова редакція, аранжування, інструментовка відомого твору» [66, с. 115]. Отже, римейк – це виправлений, відновлений або перероблений, в тому числі засобами аранжування, варіант музичного твору.

«Триб'ют-альбом (англ. tribute – данина, колективний дар) – музичний альбом, повністю складений із кавер-версій. Часто такий альбом являє собою збірку творів одного автора, виконавця або групи, записаний різними музикантами» [97, с. 222].

«Ремікс» (від англ. – заново змішати) – переробка оригінального твору, що має на увазі інше аранжування, деяку зміну музичного тексту (перестановку, повторення і / або додавання нових фрагментів) (У такій транскрипції, як ремікс нова версія твору може мати помітні відмінності від оригіналу)» [66, с. 115]. Більш наближеним до сфери естрадно-пісенної творчості є визначення терміну у словнику-довіднику В. Откидача, а саме «Ремікс – перемікшована версія музичного твору. Після появи оригінальної пісні може бути зроблена версія іншими виконавцями, а також самим

оригінальним виконавцем через деякий час після виходу пісні. За допомогою сучасного студійного обладнання можна усунути партії окремих інструментів і додати інші, змінити аранжування з використанням комп'ютерних семплів» [97, с. 184].

З наведених визначень випливає, що чинником стильових перетворень жанрових різновидів пісенного каверу виступає насамперед аранжування, що спонукає до переосмислення твердження стосовно тяжіння каверу «саме до виконавського розуміння жанрового стилю» та загалом його трактування як суто виконавського жанру, «який передбачає власні автономні способи (засоби) композиції» [66, с. 174].

Звернемося до ще однієї наукової інтерпретації жанрового стилю, викладеної в роботі Т. Рябухи, та її висновків про те, що «в кожній національно-пісенній культурі в ХХ столітті складається, формується і різноманітно оновлюється свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль, в якому виявляються і загальні тенденції. Їх необхідно враховувати при класифікації естрадно-пісенної лірики за розрядами поп-музика, джаз, рок-музика, що в даний час є загальноприйнятим. Усередині кожного з цих жанрів виникають найрізноманітніші варіанти, які визначаються зазвичай як «стилі» (...), хоча основні відмінності тут концентруються найчастіше в образах-портретах конкретних виконавців» [128, с. 175].

Погодимось з останнім твердженням лише частково, оскільки, на нашу думку, образ-портрет конкретного виконавця скоріше завершує, персоніфікує цілісний музичний образ пісні, проте її стильове підґрунтя закладається відтоді, як студійний аранжувальник обирає з бібліотеки комп'ютерної програми або створює самостійно характерний ритм майбутньої композиції, тобто від самого початку формує її впізнаваний стильовий профіль. Інакше кажучи, критерій особистісної детермінації стилю з точки зору технологічної специфіки сучасного аранжування не є абсолютним, хоча початкова ідея його створення зорієнтована на індивідуальність виконавця. Інструментальний стиль тут виступає як заданий проєкт, який здійснюється в рамках конкретного

різновиду естрадно-вокального жанру – оригінального авторського твору, кавер-версії, реміксу чи синтезованої композиції в стилі classical crossover.

За твердженням Є. Назайкінського, для теорії стилю важливими є три моменти: указання на єдиний генезис, вимога музичної, тобто вловлюваної безпосередньо на слух, вираженості стилю та указання на залучення до цього процесу всієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему. Отже, «одним із центральних і специфічних для категорії стилю є поняття генетичного цілого», яким можна назвати «музичні явища, що мають будь-яке єдине джерело, хоч би яким широким, об'ємним або, навпаки, вузьким, локальним воно було» [99, с. 20-21].

Розкриття стильової генези сучасної української естрадної музики найпоспідовніше представлено в дисертації В. Тормахової, де простежуються витоки популярності масової поп-пісні та становлення пісенних стандартів, що вплинули на формування сучасної американської поп- і рок-музики, а згодом (починаючи з рок-н-ролу) на формування світової та, зокрема, української естрадної музики, що еволюціонувала шляхом наслідування західних традицій і створення власних стильових напрямків на національному фольклорному ґрунті [150]. Основними рисами сучасної української музики дослідницею виокремлено тяжіння до стильового синтезу національних (насамперед архаїчних пластів) та інофольклорних традицій у річищі глобального стильового напрямку World Music, який містить у собі джазову, рок- і поп-музику та використовує синтез фольклору різних народів світу – африканського, азійського, шотландського, ірландського тощо.

Прямуючи подібним дослідницьким шляхом і виявляючи витоки та інтонаційні складові української естрадної пісні, Т. Рябуха доходить висновку, що на сучасному етапі істотною ознакою української пісенної естради «є її універсалізація, виражена через розширення стилістичних і ментально-етнічних рамок» [128, с. 165], та звертає увагу на присутність у творчості сучасних гуртів стилістики фанку, панк-року, психоделік-року, хіп-хопу і репу, данс-поп стилю, вокального джазу, а також виділяє п'ять стилістичних

ліній сучасного українського сольного естрадного виконавства: естрадно-романсову, поп-шлягерну, естрадно-джазову, фолк-естрадну, шансонну [там само, с. 166].

Узагальнюючи стильові особливості музичної мови українського поп-року, В. Овсянніков відзначає в ньому поєднання рокового саунду та опори на мелодизм, що поєднує в собі музичні лексеми західної класичної поп-музики та елементи національної музичної мови «української класичної естрадної пісні, коріння якої сягає народного мелосу й традицій українського солоспіву XIX століття» [104, с. 94].

У монографії Л. Васильєвої на основі узагальнення низки багаторічних досліджень західної рок-музики наводяться її основні витoki, якими вважаються афро-американський, англо-кельтський фольклор, джаз (в галузі фактури, ритміки, закономірностей організації інтонаційного процесу) та європейська академічна музика (у сфері музичної драматургії, композиційних принципів) [15, с. 94].

Спроба звести до спільного стильового підґрунтя численні пісенні зразки західної популярної музики здійснюється в дисертації Б. Люттрелл «Культурна семантика струнного аранжування записаної популярної музики: модель для аналізу та практики» [195], в якій авторка на основі слухового аналізу студійних записів кількох сотень естрадних аранжувань пропонує класифікувати їх у межах певних жанрів і стилів RPM (recorded popular music). Виявляючи, по суті, генезис струнних аранжувань популярних пісень, Б. Люттрелл доходить висновку, що досліджені нею аранжування доцільно класифікувати в межах семи стилів, які можуть брати участь у будь-якому жанрі RPM (recorded popular music). Це – західний класичний стиль, який ототожнюється з епохою бароко та класицизму (1600-1820); стиль Broadcast – з романтичною епохою (1780-1910), а також із ранньою, так званою «традиційною», популярною музикою (середини 1940-х – початку 1960-х) та оркестровою кінематографічною музикою (від 1927 – дотепер); експериментальний стиль – пов'язаний з практиками та течіями XX століття;

світовий стиль (World) – зі стандартизованими формами та структурними принципами західної музики; англофолк – ототожнюється з кельтським фолком та американськими скрипковими традиціями; єврофолк – зі східноєвропейськими фольклорними традиціями; східний класичний – з традиціями індійської класичної музики [195, р. 12-13]. Усі ці стилі, на думку дослідниці, входять до двох широких стильових груп – письмової (перші чотири) та усної (всі решта) традиції з відповідною різницею у способах передачі інформації через письмову нотацію та усний/слуховий способи навчання і викладання.

До проблеми жанрово-стильової класифікації різних напрямків популярної музики звертається А. Бондаренко у своїх працях, зазначаючи, що «опис як самої електронної музики (в сучасній масовій культурі – С. Г.), так і її окремих напрямків, як правило, не обтяжений точністю. ...Багатоманіття електронної музики відображається у розгалуженій класифікації її напрямків, які в різних джерелах можуть іменуватися як стилями (*styles*), так і жанрами (*genres*). Наприклад, англійська Вікіпедія у списку «жанрів» електронної музики виділяє 169 різновидів 22 основних напрямків, тоді як широко цитований в масовій культурі *Ishkur's Guide to Electronic Music* – лише 7 основних напрямків і близько 100 їх різновидів» [12, с. 115–116].

Відмічаючи полістилістичний і мозаїчний характер масової музичної культури ХХ століття, яка в більшості сучасних досліджень постає «якимось конгломератом незв'язаних стилів і жанрів, що виникли нібито штучно як явище комерціалізації суспільного життя, як свого роду пожива масових комунікацій» [5, с. 6], О. Бельтюков порушує проблему цілісного наукового осмислення цієї музичної сфери, присвятивши дисертацію виявленню стильового генезису масової музичної культури ХХ століття (на прикладі США та Великої Британії) [5]. Результатом дослідження стало виокремлення головних стильових підвалин масової музики минулого століття, що проявилися в її різних напрямках як повторення певних музично-мовних комплексів. На думку автора, такими підвалинами є: пласт афро-

американського фольклору, елементи англо-кельтського фольклору, елементи традиційної музики латиноамериканського регіону, європейська побутова та академічна музична традиція XIX-XX ст. У результаті синтезу і розвитку цих стильових домінант в умовах динамічного соціокультурного середовища Великої Британії та США сформувалася переважна більшість напрямів масової музичної культури XX століття.

Вплив афро-американського фольклору позначився в усіх блюзових напрямках – автентичному блюзі, ритм-енд-блюзі, соулі, фанку, ска, рок-стеді, реггей, а також у деяких джазових – нью-орлеанському, бі-бопі, хард-бопі. Елементи англо-кельтської музики є головним підґрунтям для напрямів біг-біт, арт-рок, фолк-рок, рокабілі, хард-рок. Вплив латиноамериканської традиційної музики, утвореної зі змішання індіанської, креольської та афро-американської культур, позначився на використанні в різноманітних масових стилях поліметричних моделей румби, хабанери, самбо, мамбо, каліпсо, бегіна, ча-ча-ча, які виконуються із застосуванням кубинських і бразильських ударно-шумових інструментів. Латиноамериканська музика є компонентом багатьох масових стилів – ска, рок-стеді, реггей, у рок-музиці – латин-рок, нова хвиля, у музиці диско – латин-диско, латин-хаус тощо. Вплив європейської академічної традиції позначився практично на всіх напрямках масової музичної культури XX століття, яка адаптувала в процесі свого розвитку різноманітні жанрові моделі, стилістичні елементи, форми і композиційні техніки (контрапункт, *basso ostinato*) академічної музики. Впорядковувальна природа європейської музичної класики особливо показово позначилась на різновидах стилю диско – євродиско, трансі, хаусі, техно.

У процесі становлення та розвитку масових стилів відбувається їх постійна взаємодія, а також переродження в певні жанри, які, у свою чергу, стають основою для формування нових стилів, що є доволі частим явищем в музичній культурі XX століття. При цьому дослідження і «розподіл стилів за жанровими сферами не суперечить їх генезису, оскільки враховує не системні

мовні особливості, а загальний характер, умови побутування і призначення музики» [5, с. 21].

Проблемною лакуною у вітчизняних дослідженнях естрадно-пісенних жанрів є питання термінологічних номінацій основних структурних розділів куплетної форми та їхньої відповідності прийнятим в англо-американській мистецтвознавчій літературі нормам використання, які давно та міцно закріпилися в практиці музикантів, включаючи українських, зі сфери популярної естрадної музики. Суттєві кроки з метою усунення цієї проблеми зроблено у статті В. Тормахової «Еволюція куплетної форми в рок- і поп-музиці», де дослідницею було представлено детальний порівняльний аналіз україномовних та англійських термінів, які використовуються для позначення основних компонентів, що становлять структуру сучасного пісенного жанру.

Досліджуючи закономірності історичної трансформації куплетної форми у галузі естрадної музики, В. Тормахова доходить висновку, що на зміни тривалості і форми пісенного твору вплинули не лише причини індивідуально-творчого характеру, а й специфіка технологічних процесів, пов'язаних із низкою різноманітних чинників, починаючи від зміни стандартів звукозапису, розширення технічних можливостей носіїв музичної інформації до суто комерційних міркувань стосовно колишньої вартості ефірного часу на радіо та спрощення процедури ротації нових творів на спеціальних медіа-ресурсах у сучасному Інтернет-просторі [147, с. 230].

Зосереджуючись на структурних компонентах пісенної форми, дослідниця, слідом за Н. Холоповою, визначає її вихідний, пов'язаний зі стародавнім колективним співом, зразок як заспівно-приспівну вокальну форму зі схемою АВ, в основі якої лежить принцип чергування двох контрастних розділів як послідовних ланок комунікації між солістом у розділі А та відповідями гурту в розділі В. Такий принцип комунікації актуалізується в сучасних композиціях рок-гуртів і поп-виконавців.



У сучасній естрадній музиці найчастіше «використовується форма АВАВСВ, де А – заспів, В – приспів, С – бридж. У сучасній літературі зустрічається й інші назви, які застосовуються по відношенню до розділів вокальних форм – це приспів, куплет, бридж, пре-хорус» [там само, с. 228-229]. Отже, розглянемо докладніше ці компоненти та їх загальноприйняті у світовій практиці назви і норми написання творів в естрадній музиці, орієнтуючись на термінологічно-структурний аналіз, здійснений В. Тормаховою. Насамперед наведемо перелік базових термінів для позначення структурних розділів пісенної форми, які використовуються в англійській літературі і подаються, зокрема, в праці Волтера Еверетта «The Beatles як музиканти». Це: Verse, Refrain, Chorus, Bridge, Solo, Introduction, Coda [188, р. 15].

Термін Verse, за В. Тормаховою, можна перекласти як «заспів», що відповідає першій частині пісні, в якій не повторюється вербальний текст. Verse часто відповідає поетичній строфі і використовується у піснях зі схемою ААВВ або АВАВ у якості початкового розділу [149, с. 229]. Наведемо також визначення Verse та інших термінів, викладених у глосарії «The Beatles як музиканти» В. Еверетта:

Verse – куплет: частина пісні, еквівалентна строфі, зазвичай розміщена безпосередньо після будь-якого вступу, який майже завжди з'являється з двома або трьома (або, рідше – більше) різними наборами текстів, але в рідкісних раних випадках («Love Me Do», «Not a Second Time») має лише один набір.

Chorus – приспів: частина пісні, що майже завжди підтверджує тоніку, зазвичай з'являється в середині пісні, з текстом, який залишається незмінним з кожним прослуховуванням. Якщо немає рефрену, приспів є вмістилищем назви пісні.

Refrain – приспів: необов'язковий заключний рядок куплету пісні, що складається з тексту, зазвичай містить назву, яка не змінюється від куплету до куплету.

Bridge – бридж: контрастна середня частина пісні (іноді її називають «середня вісімка», незалежно від кількості фактичних тактів), часто починається в області, відмінній від тоніки, і зазвичай веде до домінанти [188, р. 315-319].

Диференціюючи значення термінів хорус і рефрен, В. Тормахова зазначає, що «хорус має більш розгорнутий характер, в той час як рефрен може бути представлений однією фразою чи словом» [149, с. 229]. Додамо, що хорус виконує функцію розділу пісні, який запам'ятовується найбільше, тому він містить хуки, відрізняється найщільнішою фактурою інструментального супроводу та високою інтенсивністю подачі музичної інформації.

Якщо з визначенням сутності заспіву та приспіву немає проблем, пише В. Тормахова, то поняття «бридж» та «прехорус» потребують спеціального розгляду. Бридж (у перекладі з англійської – міст) – «це розділ пісні, який відрізняється за своєю музичною конструкцією від заспіву та приспіву, характеризується зміною ритму, розміру і є своєрідним відступом. Його основна функція пов'язана з відмежуванням слухача від основної теми задля того, щоб її повторне звучання, яке може припадати на кульмінацію усього твору, було більш вражаючим та ефектним» [Там само]. Для досягнення максимальної контрастності значні зміни у бриджі можуть торкатися не тільки музичної частини (мелодії, гармонії, ритму і метру), а й вербального тексту відносно його попереднього смислового ряду.

Підсумовуючи проведений аналіз еволюції пісенної форми в популярній музиці періоду 1990 – 2009 років, Джефрі Енсін зауважує, що впродовж цих двох десятиліть відбувається зменшення зразків бриджів з контрастною гармонією, натомість спостерігається «збільшення кількості бриджів, побудованих на однаковій гармонічній прогресії, як у куплеті, так і в приспіві», що підтверджує висновок автора про переважання «простих» пісень у всіх куплетно-приспівних формах цього досліджуваного періоду» [186, р. 165]. Поряд із цим, в анотації до своєї дисертації автор відмічає тенденцію до зміни і варіювання усталених пісенних форм в популярній музиці рубежу

століть, де співіснують поряд строфічна форма ААА, ААВА форма, форма куплет-приспів (Verse-Chorus), куплет-приспів із частинами прехорусу та/або постхорусу (Verse-Chorus with Prechorus and/or Postchorus sections), куплет-приспів-бридж-форма (Verse-Chorus-Bridge) та інші форми з приспівом або без приспіву [186].

Функції прехорусу з точки зору його комунікативного значення у сприйнятті пісенного твору слухачами докладно описує у своїй статті В. Тормахова. Насамперед цей розділ пісенної форми виконує функцію тематичного контрасту і своєрідного тла по відношенню до заспіву, додає інтенсивності музичного розвитку та створює за допомогою динамічного крещендо поступовий підхід до приспіву, завдяки чому той буде сприйматися як кульмінаційний розділ. Отже, комунікативна функція прехорусу полягає в посиленні слухачької уваги і зацікавлення через нагнітання емоційної напруги в очікуванні відомого матеріалу приспіву, тобто певного довершення музичної думки.

Інструментальною емблемою прехорусу в поп-музиці стають соло саксофону, гітари чи синтезатору. Відповідно, пише В. Тормахова, можна виділити певні характерні риси, притаманні даному розділу композиції вокального естрадного твору. Так, в мелодії найчастіше використовується новий матеріал, відмінний від тем заспіву і приспіву, в гармонії – переважання акордів домінантової групи задля підготовки приспіву, пов'язаного із тонікою. «Контрастність прехорусу досягається також і тим, що в ньому може міститись новий вербальний текст, який буде доповнювати куплет або підводити до приспіву. За своєю тривалістю прехорус, коротший ніж заспів і може складатися з декількох тактів» [147, с. 229].

Отже, принцип повторення і контрасту, змінного і незмінного є основними маркерами у визначенні розділів пісенної форми, хоча ритм, гармонія, фактура і тембр так само відіграють свою важливу роль як детермінанти структури популярної пісні. Таким чином, стверджує Д. Енсін, «багато елементів можуть відігравати роль у визначенні форми. Саме через

повторення, варіації або зміни цих елементів, розділи та модулі можуть бути ідентифіковані як унікальні компоненти форми конкретної пісні». При цьому «маркування розділів з такими ідентифікаторами, як куплет, приспів, бридж тощо, є окремим кроком в аналітичному процесі, і ці загальноприйняті ярлики часто визначають функцію розділу» [186, р. 20-21].

Окремо слід зупинитися на інструментальних розділах куплетної форми, які у дослідженнях музикознавців, зокрема зарубіжних, часто функціонують на другорядних або допоміжних ролях у загальній ієрархії структурних компонентів пісенних композицій. Інструментальні розділи, за Енсіном, можуть функціонувати як інтро (intros – від introduction – вступ), аутро (outros – решта або вихід за межі), інтерлюдії (inter – між, ludus – гра), зв'язки (links) або соло (solos). Ці розділи можуть базуватися на тому ж музичному матеріалі, що й інші розділи (наприклад, куплет або приспів) або можуть містити абсолютно нову музику. Інструментальні частини, які починають або закінчують пісню (тобто вступ або аутро), вважаються найменш важливими з формальної точки зору, тому їм приділяється відносно мало уваги в спеціальній літературі. Інструментальні розділи у пісні (наприклад, між приспівом і куплетом) привертають більше уваги дослідників, проте, зазначає Д. Енсін, теоретики розходяться у своєму маркуванні цих розділів – одні називають їх «інтермедіями», тоді як інші – «зв'язками». Функція інструментальних розділів полягає у створенні контрасту, наприклад, за допомогою соло гітари, клавішних чи саксофону, і «багато теоретиків допускають, що таку контрастну інструментальну частину можна вважати бриджем» [186, р. 32].

### 1.3 Мистецтво аранжування в ретроспективі жанрово-стильового розвою української пісенної естради

Мистецтво музичної естради, що виокремилася у західній музичній культурі першої половини ХХ століття, поставши оригінальним напрямком між європейським народним та академічним мистецтвом як «реабілітуючий розважальний різновид музичної культури масового суспільства» [47, с. 28], впевнено завойовувало широкі кола слухачів, залучаючи до свого арсеналу та синтезуючи яскраві засоби виразності, притаманні легкій музиці початку ХХ століття.

З одного боку, естрадний жанр спирався на актуальні європейські тенденції розважального мистецтва Парижу, Відня, Берліна (кабаре, ревю, казино, мюзикл, музичний кінематограф), з іншого, значний вплив на естраду в повоєнні роки Першої світової війни мало поширення джазу з американського континенту. Його підвищена експресія та провокативність сприймалися як протиставлення манірній кокетливості європейської легкої музики. Саме множинність жанрово-стильових компонентів, стилістичний плюралізм стає основою розвитку музичної естради. Крім того, свою «родзинку» вносить національна специфіка фольклорних впливів різних країн. «Фактично в кожній національно-пісенній культурі у ХХ столітті складається, формується і різноманітно оновлюється свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль» [128, с. 26].

Оскільки в українських регіонах, що увійшли до СРСР, вплив нових віянь із Європи з відомих політичних причин був значно обмежений, тяглість розвитку української музичної естради в 20-х – 30-х роках ХХ століття забезпечує Галичина. Головну роль тут відіграв Львів як мультикультурний європейський центр із багатовіковою історією. В добу міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття мистецький простір міста позначився низкою знакових явищ популярного, зокрема естрадно-джазового напрямку. Тут «була сформована культура аристократичних розваг (міські бали, фестини,

карнавали), важливою складовою яких була багатонаціональна танцювально-пісенна сфера» [22]. Саме в мистецьких кабаре при казино, ресторанах, малих естрадних театрах уперше з'являється новий україномовний естрадний репертуар у модних ритмах фокстроту, танго, вальсу. Прагнення українських музикантів-професіоналів відстояти (поряд із активністю польських та єврейських естрадних колективів) національну ідентичність проявлялося в культурі Львова і у сфері легкої музики. «Дедалі гостріше поставала проблема створення нових українських пісень, зокрема, у стилі модних танцювальних ритмів для озвучення міських розваг» [163, с. 192].

Серед найяскравіших музикантів були Леонід Яблонський – засновник джаз-капели «Ябцьо-джаз» з інструментальним складом, що включав фортепіано, акордеон, банджо, скрипка, ударні, саксофон; Богдан Весоловський – легендарний Бонді, автор близько 150 відомих шлягерів, серед яких «Усміх», «Прийде ще час», «Я знов тобі» та ін., написаних в жанрі фокстроту, танго, аргентинського танго; Ярослав Барнич – диригент Львівського оперного театру, автор відомих оперет «Шаріка» та «Гуцулка Ксеня», в яких позначився синтез стилістики оперети та «традицій європейського розважального музично-театрального мистецтва» [71, с. 76]; Євген Козак – керівник чоловічого вокального квартету «Ревелерси Євгена», репертуар якого «складали фольклорні обробки, аранжування стрілецьких пісень та оригінальні композиції в жанрі танцювального солоспіву (танго, слоу-фокса, чарльстона, румби» [там само, с. 83]; скрипаль і диригент Володимир Цісик (в майбутньому – батько Квітки Цісик); Степан Гумінілович – автор численних пісень у жанрі румба, танго, фокстрот; славетна співачка та акторка Ірина Яросевич – Ірена Андерс – Рената Богданська; блискучий піаніст і композитор Анатоль Кос-Анатольський та інші.

Подібно до Львова естрадні колективи виникали і в інших містах Галичини. Так, «А. Кос-Анатольський аранжував зразки зарубіжної естради для «Квартету ревелерсів» при трупі М. Тобілевича у Станіславові у співпраці з Я. Барничем та І. Недільським...» [там само, с. 98]. Їхня діяльність

вирізнялася високим професіоналізмом, підкріпленим доброю музичною освітою та активною практичною діяльністю.

Багато хто з авторів львівської «батярської» музики 30-х у час Другої світової війни опинилися за кордоном. У Європі та Америці вони продовжували музичну творчість, розвиваючи в тому числі і український естрадний музичний жанр. Розглядаючи євроінтеграційний потенціал естрадного мистецтва, М. Дружинець зазначає, що «українська естрада в Галичині мала цілком європейський вигляд, вона органічно поєднала національні пісенні традиції та сучасні стилі популярної музики» [49, с. 106].

Творчість згаданих авторів, «окрім національної окресленості мелодики та вільного володіння поширеними у естрадній музиці Європи структурами й виразовими засобами» [71, с. 97], характеризувалася експериментами з використанням жанрів танго, фокстроту, румби, віденського вальсу, чарльстона. В аранжуванні творів, як правило, використовувалися фортепіано, акордеон, скрипка, банджо, ударні, саксофон, іноді – контрабас, гітара, труба. Як зазначає А. Соловійов, «визначні виконавці Західної України першої третини ХХ століття започаткували процес музичної інкрустації джазу справжнім фольклорним мелосом», їхня музика «являла собою органічний синтез карпатського фольклору з джазом» [135, с. 71]. Часто гуцульського колориту додавали типові коломийкові звороти, при чому «гнучке та ритмічно-вибагливе аранжування» дуже «органічно поєднувалося з метро-ритмічною вільністю та джазовою риторикою галицького танго» [65, с. 55]

Зазначимо, що в радянській Україні деякі відголоски європейського легкого жанру проявилися в кафешантанах періоду НЕПу, «коли знову актуальними стали виступи в кабаре та інших майданчиках такого типу», однак ця естрада «була російськомовною, оскільки орієнтувалася на дореволюційний театральний та музичний репертуар» [49, с.105–106].

Закінчення першого етапу розвитку естради Західної України (1920 – 1930 рр.), спричинене початком Другої світової війни, не стало цілковитим занепадом естрадного жанру у Галичині, адже частина видатних майстрів

театрального ревію не емігрували і наперекір обставинам працювали в період німецької окупації та в повоєнний час.

У перші роки радянської влади ще були здійснені гастрольні подорожі по великих містах Радянського Союзу відомого у Львові польського оркестру «Теа-джаз» під проводом Г. Варса, солісткою якого була Рената Богданська (Яросевич). Знайомство публіки із європейською естрадною традицією і запис грамплатівок, очевидно, мали свій вплив на розвиток естрадно-джазового мистецтва столичних міст.

Під час німецької окупації у Львові в 1942-44 рр. з успіхом йшли постановки театру «Веселий Львів» під орудою Є. Козака та А. Кос-Анатольського, вони демонстрували творчу еволюцію «репертуарної спрямованості від калейдоскопічних різножанрових програм ... до цілісних за тематично-сюжетною лінією вистав, до створення яких були залучені високопрофесійні співаки та композитори зі значним практичним досвідом саме у розважальній сфері» [71, с. 99–100]. Зірковий склад авторів, учасників оркестру та солістів забезпечував високу мистецьку якість виконання. Аранжування характеризуються поглибленням ролі «тембральної драматургії і жанрової знаковості інструментального начала, яке вступає з вокалом у збалансовану взаємодію у дуетному викладі чи почерговій домінантності функцій» [там само].

Після війни ідеологія радянської України поступово заганяє львівську естраду у «катакомбне» (за виразом О. Козаренка) становище, що особливо посилюється із заборонаю у 1948 році джазу і всієї західної музики.

Справжній ренесанс міжвоєнної львівської естрадної музики розпочався з 1989 р. із створення Олександром Зелінським ансамблю «Львівське ретро», який поставив за мету популяризацію майже забутої львівської естрадно-побутової пісні минулих літ. Наступним значним явищем став вихід двох альбомів Олега Скрипки «Серце у мене вразливе...» (2009) та «Жоржина» (2011), що народилися на основі знайдених в Торонто музичних матеріалів Б. Веселовського. У наш час музику львівського ретро з успіхом виконують



львівські гурти «Wszystko», «Ladies Trio», «Vesolovsky project» та інші, аранжування яких, незважаючи на деякі інновації, зберігає функціональні ролі інструментів та джазову манеру, а також занурення у ритміку танго, румби, самби тощо. Таким чином, розважальний пласт музичної культури міжвоєнного Львова став визначним явищем історії української пісенної естради. Стилїстика аранжування, заснована на поєднанні джазу та танцювальної ритміки, притаманна творам львівської міжвоєнної естради, виявилася життєздатною та зберегла актуальність у творчості наступних авторів. Вишукана естетика «львівського ретро» майже через століття знаходить своє місце у творчості сучасних виконавців.

Поступове насування радянської ідеологічної цензури в кінці 40-х років призвело до переходу естрадно-розважальної музики на становище андеграунду, вона перемістилася в ресторани та в ансамблі й оркестри при будинках культури та кінотеатрах, де частково відстоювала себе, продираючись крізь «ідейний» репертуар.

Подібною була ситуація і в інших містах Галичини та на Буковині, де так само існували численні ансамблі популярної музики, в репертуарі яких були як патріотичні пісні, так і пісні естрадно-розважального жанру «з інструментальним супроводом, який в основному складався з баяна/акордеона, кларнета/ саксофона, труби, однієї гітари та контрабаса» [71, с. 108].

Містком, що поєднав розважальний пласт культури передвоєнного Львова з українською естрадною піснею «золотої доби» 60-70-х років, стала творчість Анатолія Кос-Анатольського. З одного боку, він був успішним автором і аранжувальником численних творів естрадно-пісенного жанру, які ще «новоспеченими» випробовувались на публіці у численних концертних програмах, що давало змогу авторові протягом багатьох років «вигострювати» своє перо. Його камерно-вокальна лірика та оперета «Весняні грози» – зразок блискучого, на думку дослідника пісенної творчості А. Кос-Анатольського В. Конончука, «використання ритмів модерних (на ті часи) естрадних танців,

а також органічне поєднання «шлягерної» мелодико-ритмічної та гармонічної простоти, ліризму української пісні з характерними для «поважної музики» принципами розвитку музичного матеріалу» [78, с. 12]. З іншого боку, академічна освіта дозволила йому гармонійно поєднати елементи розважальної музики із творами «серйозних» жанрів (в опері «Заграва», балетах «Хустка» та «Сойчине крило» яскраво звучать мотиви танго, фокстроту, канкану, румби).

Синтезом цих двох тенденцій стала повоєнна музика А. Кос-Анатольського до спектаклів Львівського музично-драматичного театру ім. М. Заньковецької, він насичував театральне дійство «численними інструментальними та вокальними мелодіями, несподіваними музичними пародіями на відомі класичні твори та народні пісні, а також вдалою стилізацією музики народів інших континентів» [там само]. При цьому етнокультурна адаптація мовно-стильових елементів розважальної музики Заходу у творчості А. Кос-Анатольського породила оригінальне обрамлення етнохарактерних інтонацій пружними латиноамериканськими ритмами та блюзовими гармонізаціями.

Така «відсутність герметизму між «високими» та «низькими» жанрами» стала «характерною ознакою української музики 60-их років ХХ ст. у творчості В. Сільвестрова, М. Скорика, Г. Гаврилець як прояв нової естетики постмодернізму» [78, с. 12].

Гідним наступником А. Кос-Анатольського у поєднанні рис естради та можливостей класичного мистецтва став Мирослав Скорик. Створення ним у 1963 році у Львові вокально-інструментального ансамблю «Веселі скрипки», для якого він пише і з яким успішно виконує низку пісень в естрадному жанрі, започаткувало, на думку О. Коменди, «новий напрямок української естрадної пісні, де (М. Скорик, – С. Г.) поєднав українські інтонації та слово з ритмами джазу, танго, блюзу, халі-галі, босанови, що панували тоді у світі...» [73, с. 67].

В аранжуванні пісень автор використовував 4 скрипки, альт, контрабас, фортепіано, часом духові і ударні – нетиповий для естради темброво-однорідний склад, відтінений фортепіано. Як правило, солуючу роль відіграє фортепіано, поливаючи орнаментальним джазовим мереживом приглушені ритмічні акорди струнних (напр., «Намалюй мені ніч»), що надає звучанню ансамблю особливого м'якого характеру. Натомість у супроводі пісні «Львівський вечір» використання саксофонів і свінгуючий ритм фортепіано з блукаючим басом у приспіві занурює в атмосферу ритм-н-блюзу, а твістові швидкі «вісімки» з імітацією банджо в першому куплеті пісні «Не топчуть конвалій» та свінг фортепіано у другому – яскраві ілюстрації блискучого різножанрового аранжування композитора, збагаченого різноманітністю акордики, композиційних форм і тембрового мислення, привнесених багажем академічної освіти. Отже, як зазначає О. Колубаєв, «Мирослав Скорик одним з перших залучив жанровість, ритміку та виразові засоби джазу та блюзу у естрадно-популярний солоспів, чим докорінно змінив тогочасні уявлення про його стилістичний потенціал» [71, с. 112].

Джазові елементи й танцювальна ритміка в повоєнній творчості як і А. Кос-Анатольського з колегами, так і Мирослава Скорика були відголоском активних недавніх впливів європейської естрадно-джазової культури, які живили творчість митців протягом 40-50 рр., їхні творчі здобутки мали значний вплив на подальший процес формування «традиційної естрадної пісні» (О. Зосім).

Крім того, на розвиток світової естради потужно впливала латиноамериканська музика з її особливою ритмічною розмаїтістю, багатством ударних інструментів та перкусії. Завдяки появі комуністичного режиму на Кубі в СРСР латину вже не таврували як буржуазну культуру, тому ритми босса нови органічно вплітаються в пісні про кохання. Такою є, наприклад, «Червона троянда» (1965) А. Горчинського та Л. Татаренка, в якій у вишуканому плетиві поєднуються ритм босса нови на тлі коливання

маракасів, джазові вставки фортепіано та «космічний» тембр соло синтезатора.

Однак американська та європейська популярна музика на той час вже була поглинута новими напрямками – ритм-н-блюз та рок-н-ролл, які, спираючись на гармонічну та інтонаційну основу блюзу, вносять новий активний ритмічний компонент і цим спричиняють «вибуховий» ефект у сприйнятті нового напрямку молоддю.

Закладені «королем рок-н-роллу» Елвісом Преслі основи нової вокальної виконавської техніки разом із рваними ритмами супроводу, використанням експресивних звучань електрогітар, створенням на сцені видовищного музично-театрального «драйву» стали тим шляхом нової музики, яким далі пішли Чак Беррі, Літл Річард, Бадді Голлі, а за ними вже не одна зірка, а «відразу ціле сузір'я – група група «The Beatles» («Бітлз»), яка сама по собі була новим музичним напрямком, новим жанром і новим стилем виконання. «Бітлз» – це перший в історії естрадної музики гурт, який став колективним творцем, що об'єднав у рамках одного квартету виконавців, композиторів, поетів і аранжувальників» [47, с. 44]. Своєю творчістю група започаткувала нові стилі, підхоплені іншими виконавцями і групами (Джимом Моррісоном, Джимі Гендріксом, групою «Пінк Флойд» та ін.), серед яких, крім рок-н-роллу, з'явилися біг-біт, фолк-рок, психоделічний рок, блюз-рок, хард-рок та інші.

Велику роль в становленні нових напрямків популярної музики відіграла поява електроінструментів (електрогітара, синтезатор, а також звукопідсилююча апаратура та мікрофон). «Це сприяло пошуку особливих колористичних барв і специфічних ефектів, які можна отримати за допомогою електронних музичних інструментів і звукопідсилювального приладдя. Одним з таких ефектів є змішування тембрів акустичних та електронних музичних інструментів, або змінення їх тембру за допомогою мікрофонів» [167, с. 7]. Типовим складом інструментів біт-груп 50-х – 60-х років були: три електрогітари (ритм, соло, бас) та ударні інструменти, пізніше – синтезатор.

Падіння «залізної завіси» по смерті Й. Сталіна позначило собою початок деякої «реабілітації» естрадно-пісенного жанру в СРСР. «Починаючи з 1957 року, який був роком проведення в Москві Міжнародного фестивалю молоді і студентів, на периферії радянської офіційної культури, а саме – в середовищі молоді, що захоплюється всім закордонним, іменованої «стилягами», став відомий популярний у цей час на Заході рок-н-рол» [47, с. 56], який згодом змінили твіст та біг-біт. Якраз твіст прижився у багатьох популярних на той час піснях, і в тому числі, в творчості М. Скорика («Не топчуть конвалій»).

Безпосереднім відгуком на ранню біг-бітову творчість «Бітлз» в українській естраді стала діяльність буковинського композитора-аранжувальника Левка Дутківського. Він вже у 1966 році «по свіжих слідах» («Бітлз» заснований у 1960 р., а початок світової популярності – 1963 р.) підхопив європейську хвилю біг-біту, створивши в невеличкому буковинському районному містечку Вижниці вокально-інструментальний ансамбль, який копіював західні хіти Елвіса Преслі, «Бітлз», «Роллінг стоунз», Луї Армстронга, Адріано Челентано та ін.

Аранжування Левка Дутківського створювалися на такий склад: соло-гітара, ритм-гітара, бас-гітара (перші гітари були саморобними, «зробив з телефонних навушників звукознімач для гітари» [88]), фортепіано (пізніше електропіано), саксофон, труба, ударні. Маючи за спиною освіту в Мукачівському музично-педагогічному училищі і деякий досвід організації естрадного ансамблю під час служби в лавах збройних сил, «доводилося брати на себе все, – згадував Левко Дутківський, – бо в кого у маленькій Вижниці чи навіть у Чернівцях можна було проконсультуватись щодо нових напрямків у сучасній світовій музиці, аранжуванні, дізнатись про новини у галузі електроніки, електроінструментів чи щось інше...» [там само]. Незважаючи на обмежені виконавські можливості музикантів-початківців, яких Левко Дутківський сам же навчав гри на інструментах, зусиллями і талантом керівника і аранжувальника колектив звучав дуже яскраво і «по-західному».

Незабаром Л. Дутківський написав першу українську пісню в стилі біг-біт «Сніжинки падають» (прем'єра 1 січня 1967 р.) і, власне, «перший почав поєднувати тогочасні ритми, гармонію поп- та рок-музики з народним гуцульським, буковинським, загальноукраїнським мелосом і фольклором, виробляючи таким чином свій власний стиль, створивши високопрофесійний колектив, на який рівнялися, в якого вчилися» [107]. З тексту пісні «І смерічки осяйні, І Карпати в даліні...» визріла назва колективу – «Смерічка».

Поступове долучення до ансамблю Василя Зінкевича, а згодом Назарія Яремчука збагачує виконавські можливості колективу (обидвох навчав вокалу Левко Дутківський). А з приходом Володимира Івасюка до репертуару «Смерічки» додалась його пісня «Мила моя» в аранжуванні Левка Дутківського. За словами В. Івасюка, своєрідний стиль виконання і талановите трактування фольклору полонили його, коли він вперше почув ансамбль на сцені. Тому саме «в «Смерічку» я приніс свої перші пісні...» [3]).

Диск-мінйон ВІА «Смерічка», що вийшов у 1970 р. [додаток А: 1], вміщав чотири пісні: «Ти прийди в синю ніч», «Бажання», «Незрівнянний світ краси» (Л. Дутківський – А. Фартушняк), «Мила моя» (В. Івасюк). В аранжуваннях Левка Дутківського ліричні мелодії, виконувані солістами Василем Зінкевичем, Марією Ісак, Назарієм Яремчуком, поєднуються із ритмічним бітом ритм-гітари та ударних, партія бас-гітар має виражено сольючий мелодичний та ритмічний рисунок, витримані звучання електропіано часто створюють колорит своєрідного високогірного космічного відлуння. Триголосний бек-вокал жіночої вокальної групи (як правило, витримані акорди без тексту або короткі репліки) колористично збагачує палітру звучання, додає грайливого ліричного забарвлення або підсилює ефект відлуння.

Протягом 70-х – 80-х рр. ансамбль «Смерічка», а згодом ансамбль «Червона рута», де солісткою була Софія Ротару, виконали в аранжуванні Левка Дутківського десятки пісень як його авторства («У Карпатах ходить осінь», «Незрівнянний світ краси», «Жива вода», «Горянка», «Якщо любиш,

кохай» та інші), так і Володимира Івасюка («Червона рута», «Два перстені», «Водограй», «Золотоволоска», «Я піду в далекі гори», «Пісня буде поміж нас» та інші), Степана Сабадаша «Марічка» та «Пісня з полонини», Павла Дворського та інших композиторів. Творча манера аранжування Левка Дутківського, що поєднала фольклорні мотиви із новими ритмами, роковою манерою виконання і електронними тембрами, стала основою, на якій зростали наступні покоління творців української естради.

Роки хрущовської «відлиги», які породили покоління українських шістдесятників в літературі, сприяли також масовому руху в естрадній музиці – виникненню вокально-інструментальних ансамблів (ВІА). «Заборона і контроль «чистого» року в СРСР спрямували пошуки українських музикантів у тих напрямках, де можна було поєднати національне музичне коріння з актуальним музичним стилем. Фольклорні ВІА ідеально для цього підходили, що й стало причиною їх шаленої популярності» [49, с. 114 ].

Вокально-інструментальні ансамблі створювалися в різних регіонах, при чому так звані самодіяльні колективи у найменших містечках України мали «кістяк» саме з професіоналів, які за власним бажанням та дружнім запрошенням колег вирушали у скромну провінцію творити амбіційні проекти. Концерти музикантів як всередині областей, так і в межах України (не кажучи про регулярні гастролі) тоді були досить частими, що було дуже поживним для розвитку української музики. У цьому криються секрети феномена та «епідемічного» поширення модних ВІА аж до найменших населених пунктів радянської республіки. Професіонали, зі свого боку, демонстрували рівень, давали напрям і стимул для місцевих уродженців-аматорів, які приходили музикувати для задоволення – і, зрештою, вросли у справу і ставали такими ж майстрами, присвячували музиці життя, навіть змінювали професію (як це зробили Назар Яремчук, Василь Зінкевич та інші). У неповному переліку можна назвати ВІА «Червона рута» (керівник А. Євдокименко), ВІА «Ватра» (керівник М. Мануляк), ВІА «Опришки» (керівник Р. Іщук), ВІА «Арніка» (керівник В. Морозов), ВІА «Мрія»

(керівник І. Поклад), ВІА «Світязь» (керівник В. Громцев) та ін. «Основою їхньої творчості було детальне опрацювання принципів сучасного формотворення і джазової імпровізації. Тому провідною рисою музичного життя того часу стало широке запозичення західних стилів та ритмів і пристосування їх до національної музичної стилістики» [94, с. 10]. З іншого боку, нова звукова інтерпретація українського фольклору «наближала його до загальноєвропейського музичного стилю, однак при цьому не втрачаючи свою національну індивідуальність» [49, с. 114].

З 1950 років відбувається активний розквіт української пісенної естради. За висновком О. Зосім, протягом 1950-1970 рр. формувалась «класична естрадна пісня», яка «була єдиним і при цьому багатостильовим напрямом...». Характерною особливістю її авторка виділяє «потужний ліричний струмінь, який базується на українському фольклорі та професійній музичній традиції» [58, с. 157].

Починаючи з середин 50-х років «набули популярності пісенні твори українських композиторів П. та Г. Майбород, Я. Цегляра, І. Шамо, А. Кос-Анатольського, С. Сабадаша, В. Михайлюка. Їхні пісні позначені високою мелодійністю, простотою побудови, але одночасно глибоким ліризмом, що сприяло еволююванню до рівня народності» [94, с. 10]. Пісні цих та інших авторів, зазначає М. Мозговий, «характеризуються новаторськими підходами до традиційних засобів пісенної виразності. Назавжди залишаться естрадною класикою «Києве мій» І. Шамо, «Червона троянда» А. Горчинського, ліричні пісні І. Поклада, зокрема, його пісня на слова І. Барака «Кохана». Роль цих «візитних карток» української ліричної пісні в розвитку національної пісенної естради є надзвичайно важливою. Саме завдяки їм вона не тільки стала надзвичайно популярною в Україні, а й набула міжнародного визнання» [94, с. 11].

Більшій популяризації естрадної пісні сприяло створення у 1959 році наказом Міністерства культури УРСР гастрольно-концертного об'єднання «Укрконцерт», до складу якого, крім таких академічних колективів як



Ансамбль класичного балету, Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського, входили естрадні колективи та ансамблі «Кобза», «Мрія», «Кияни», «Явір», «Два кольори». Протягом 1961 – 1963 рр. музичним відділом «Укрконцерту» завідував композитор Володимир Верменич, автор пісень «На калині мене мати колихала» (сл. А. М'ястківського, М. Сингаївського), «Чорнобривці» (сл. М. Сингаївського) та ін., який активно сприяв розвиткові української естрадної пісні, творчому становленню виконавців Д. Гнатюка, М. Кондратюка, Д. Петриненко, А. Мокренка та інших.

Стиль аранжування пісень, що з'являються у той час, поступово змінюється, набуваючи естрадного забарвлення. Якщо «Рідна мати моя» (1958 р., муз. П. Майбороди сл. А. Малишка»), виконана О. Таранцем у фільмі «Літа молодії», звучить як романс у супроводі гітари з доповненням струнних, що дублюють мелодію або доповнюють її імітуючими мотивами, то «Чорнобривці» (1960 р., муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського) у виконанні К. Огнєвого та ансамблю солістів оркестру Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка (диригент З. Кожарський) [додаток А: 2] вже виглядає більш «по-естрадному» завдяки введенню, крім скрипок, солюючого фортепіано, яке переважно імітує арпеджіо арфи, однак в третьому куплеті акордові фортепіанні каскади все ж вносять неакадемічний колорит. Від традиційного симфонічного оркестру дещо в манері американського мюзиклу у пісні «Києве мій» (1962 р., муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка у виконанні Ю. Гуляєва та ансамблю солістів оркестру Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка) [додаток А: 3] аранжування еволюціонує до залучення в оркестрі ударної установки, бас- та ритм- гітари як ритмічних інструментів та виразно солюючого на рівні зі скрипками фортепіано з терпкими септакордовими співзвуччями в пісні «Кохана» (муз. І. Поклада, сл. І. Бараха) у виконанні К. Огнєвого, де симфонічний оркестр доповнено естрадним ансамблем під кер. Л. Зайдермана (запис 1967 р.) [додаток А: 4]. Таким чином, завдяки введенню в академічні оркестровки електрогітари, ударної установки, фортепіано, поступово змінюється характер симфонічного оркестру,

з'являються інші підходи до аранжування з урахуванням нових можливостей, звучання оркестру набуває естрадного колориту.

Цілою епохою у популяризації і розвитку естрадно-пісенного жанру стала діяльність диригента, композитора, аранжувальника Ростислава Бабича, випускника факультету оперно-симфонічного диригування Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського. Протягом 1966-1988 рр. Р. Бабич – головний диригент Українського національного «Балету на льоду», пізніше – естрадно-симфонічного оркестру Київського мюзик-холу і Київського естрадно-симфонічного оркестру Національного радіо України.

З оркестрами під керівництвом Р. Бабича в різні роки співпрацювали Софія Ротару, Іван Попович, Микола Гнатюк, Микола Мозговий, Віктор Шпортько, Лілія Сандулеса та інші [43].

Особлива сторінка творчості Ростислава Бабича – запис у 1974 р. студійного альбому композитора Володимира Івасюка у виконанні Софії Ротару [додаток А: ] (через бюрократичні перепони платівка вийшла на фірмі грамзапису «Мелодія» лише в 1977 р.). У тісній співпраці з композитором, уважно прислухаючись до побажань та ідей Володимира Івасюка [100], Р. Бабич створив аранжування до дев'яти пісень: «Я – твоє крило» (сл. Р. Кудлика), «Пісня буде поміж нас» (сл. В. Івасюка), «Колиска вітру» (сл. Б. Стельмаха), «Лиш раз цвіте любов» (сл. Б. Стельмаха), «Кленовий вогонь» (сл. Ю. Рибчинського, М. Воньо), «Запроси у сни» (сл. Б. Стельмаха), «Два перстені» (сл. В. Івасюка), «Далина» (сл. Д. Павличка), «Пісня про тебе» (сл. Р. Братуня) [додаток А: 5].

За особливостями підходів до аранжування ці пісні можна умовно розділити на 3 групи.

Група виражено «бітових» аранжувань («Я – твоє крило», «Пісня буде поміж нас», «Кленовий вогонь», «Лиш раз цвіте любов») характерна інтенсивним використанням ритм-секції, потужних педальних акордів і пасажів груп духових та струнних, часом джазових мотивів у виконанні фортепіано. Такою є, наприклад, композиція «Пісня буде поміж нас» –

схвильований характер у вступі задають перекличка тривожних струнних в низькому регістрі та валторни на фоні частих (восьмими нотами) акордів фортепіано у високому регістрі. «Пролягла дорога від твоїх воріт до моїх воріт, як струна»: яскраві мерехтіння в ламаних арпеджіо низхідних пасажів флейти, що переходять у такі ж каскади арпеджіо на низах струнних під акомпанемент фортепіанних акордів четвертними підсилюють неспокій і піднесення, яке зростає із вступом ритм-секції у третій строфі в ритмі бек-біт (Back beat) – ударними виділяється 2-га та 4-та долі в розмірі 4/4. Фактуру збагачує віртуозна партія бас-гітари та джазові фігурації фортепіано. Пунктирний ритм акордових послідовностей духових при переході до приспіву робить ще більш насиченою фактуру оркестрового звучання, яке забезпечується перекличками труб і струнних, що залітають у найвищі регістри. На тлі вокалізу солістки в фіналі пісні пробиваються елементи джазових зворотів у соло фортепіано, що на певний момент заспокоює і розріджує динамічний натиск аранжування, який у повній силі вибухає tutti оркестру у фінальній фразі.

У першій групі пісень аранжування не демонструє виражено фольклорних елементів чи прийомів (хоча пісня «Кленовий вогонь» все ж починається із тремоло соло цимбалів, яке переходить у схвильовані низхідні каскади, перейняті струнними). В чотирьох інших піснях альбому гуцульська стилістика проявляється хоча й різною мірою, але дуже виразно. Якщо у пісні «Запроси у сні» соло цимбалів (лише на початку) задає високогірний і водночас космічний, підхоплений мерехтінням скрипок і «сюрчанням» флейти колорит, то «Два перстені» також починаються цимбальним соло, а подальші наповнені синкопами та зворотними пунктирами ритмічні фігурації в партіях бас-гітари, груп духових та скрипок ще більш виразно передають гуцульський колорит. А вже пісня «Колиска вітру» – розгул Гуцулії у всій красі: суворі, немов притупування гуцулів в танці аркан, короткі під'їзди тромбонів з 7-го натурального ступеня на тоніку, що перегукуються із синкопованим соло цимбалів, стають основним виражальним елементом аранжування, а разом із накладанням інтенсивного біту гітари з ударними та потужних акордові

побудови груп духових та струнних створюють потужний, напористий і яскраво фольклорний образ.

Аранжування пісні «Далина», яка виконується в супроводі соло цимбалів, несе в собі виражено гуцульський інтонаційний та ритмічний колорит. Оскільки за жанром пісня тяжіє скоріше до ліричної думи (цимбали тут частково імітують кобзу), її можна віднести до третьої групи – ліричних балад разом із «Піснею про тебе», в якій лаконічний акомпанемент рівномірними акордами у заспіві цілком відповідає речитативно-розповідному характеру вокального соло. Однак вже у приспіві аранжування Ростислава Бабича «вибухає» всіма барвами оркестрового багатства: інтенсивний біт, багата партія бас-гітари, захмарні скрипкові злети, потужні крещендуючі вибухи педальних акордів мідних духових, флейтові та фортепіанні джазові вставки – все зливається у вакханалії торжества життя і краси.

Випущена у 1977 році платівка «Пісні Володимира Івасюка співає Софія Ротару» мала величезний успіх, вона стала найціліснішою в дискографії співачки, за неї вона отримала премію ЦК комсомолу.

Роки праці Ростислава Бабича головним диригентом на українському радіо (1966 – 1988 рр.) стали епохою розквіту української естради, він аранжував, виконав у концертах та записав у фонд радіо понад п'ять тисяч музичних творів видатних українських і світових композиторів, записав музику до 15-ти художніх кінофільмів та телефільмів. Оркестр під керівництвом Бабича активно проводив концертну діяльність як в Україні, так і в межах СРСР, пропагуючи найкращі твори сучасності. Він допоміг багатьом талановитим українським виконавцям багатогранно і успішно реалізуватись у творчості. Серед них були молоді співаки Алла Кудлай, Віктор Шпортко, Василь Бокоч та інші.

Ростислав Бабич – метр української естрадно-симфонічної музики. «У 2007 році Міжнародний Біографічний Центр у Кембриджі присвоїв йому як диригенту і композитору титул «Один зі 100 кращих музикантів світу». А для пересічного слухача композитор запам'ятався такими популярними піснями,

як «Паморозь», «Білі мости», «Люблю тебе», «Хлопці кучеряві», які виконувало чимало українських естрадних виконавців.

До «оркестрової естради» слід віднести також «більшу частину творчості таких композиторів, як Ігор Поклад, Іван Карабиць, Богдан Янівський, Вадим Ільїн, Олександр Зуєв, Борис Монастирський, Олександр Осадчий. Характерним є те, що кожен із українських композиторів мав свої, притаманні лише йому, характерні особливості пісенної спадщини» [47, с. 63].

У 70-х – на початку 80-х років все ще величезною популярністю користувались вокально-інструментальні ансамблі «Смерічка», «Кобза», «Ватра», «Водограй», «Світязь», «Арніка», «Чарівні гітари», «Краяни», «Опришки». Загальною тенденцією в розвитку згаданих колективів була поступова професіоналізація складу учасників, що уможливило значне збагачення аранжувань, наповнення їх як складними біг-бітовими та джазовими елементами, так і залученням «народних інструментів та прийомів фольклорного мелосу до звучання рок-композицій. Особливого колориту їм додавала участь так званих троїстих рок-музик у складі: скрипки, сопілки, барабанів; бас-гітари і гітари. Характерним для зазначеного стильового колориту є ладово-ритмічні барви переінтонованої коломийки та використання фольклорних прийомів гри на скрипці, внаслідок чого виникає інструментальний драйв обробок танцювальних українських мелодій» [135, с. 72].

До середини 70-х років своєрідне музичне «шістдесятництво» сформувалось у яскравий і багатогранний стиль українського фанку. А. Соловйов зазначає, що у стилі фанк (funky), який з'явився в 1965-1970 рр. у США як енергійна танцювальна музика, «інтегровано наступні музично-структурні канони: використання принципів фразування за типом бі-боп; диктат ритмоформул, а в їх складі – культ синкоп; трактування різноманітних інструментів та вокалу як аналогів ударних – домінування принципів голосного ритмічно впорядкованого звучання та скандування при метричній незалежності кожного шару композиції» [там само, с. 50]. Фанкова швидка,

рвана ритміка органічно прижилася на ґрунті гуцульських синкоп, які були рідними для більшості авторів – вихідців із Буковини чи Прикарпаття. «Автентичності тій музиці додавала українська мелодика вокальних партій – наше багатоголосся та хоровий ефект, створений завдяки одночасному співу всіх учасників вокально-інструментального ансамблю (а до ВІА входило зазвичай 8–10 виконавців)» [164]. Таким чином, західний стиль фанк став самобутнім явищем української музики.

Розглянемо стилістику аранжувань деяких із зазначених українських гуртів на прикладі декількох альбомів цього періоду.

Основним стильовим напрямком перших композицій ВІА «Ватра» під проводом Михайла Мануляка були джаз-рок та фольк-джаз-рок (композиції «Танець жаги», «Ватровий дим», «Ой чий то кінь»). Цю тенденцію продовжено і у диску-гіганті ВІА «Ватра» (1975 р., керівник Б. Кудла) [додаток А: 6], де в ансамблі звучать дві труби, тромбон, бас- та соло-гітари, фортепіано та ударні. Диск вміщає 12 пісень, серед них – відомі пісні В. Івасюка «Пісня буде поміж нас» та «Балада про дві скрипки» (В. Івасюк – В. Марсюк), в яких вибухова джаз-фанкова стилістика поєднується із гуцульським колоритом соло сопілки або цимбалів.

Дуже цікавими є аранжування народних пісень в обробці Богдана Кудли: «Як я спала на сені», «Бодай ся когут знудив», «Гей ви, хлопці молодії», «Чорні очка як терен» – яскраві і різноманітні джаз-фанкові композиції з елементами фольклору.

Пісня «Верховинська колискова» (Б. Янівський – Б. Стельмах) – лірична балада-колискова в гуцульському обрамленні інтонацій солюючої флейти, що імітує сопілкові награвання. Пісні «Івана-Купала» (В. Громцев – М. Бучко) та «Жовте листя» (В. Громцев – В. Івасюк) – інтенсивний фанковий біт з багатою партією фортепіано та облігатною роллю духової групи створюють об'ємне, майже оркестрове звучання.

Альбом дотепно пронизаний лейтмотивом із знаменитого ритму Дейва Брубeka на 5/4 «Take Five», який вперше ескізно звучить у першій пісні «Вам

даруємо» (Р. Хабаль – Р. Бревко). У пісні «Відлуння в горах» (В. Ільїн – В. Канащ) вокальне соло виконується під рівномірний біт ударних і фортепіано у високому регістрі, які перебиваються ритмізованими облігатними контрапунктами духових, а раптова вставка ритму Дейва Брубєка, на тлі якої звучить вокально-інструментальна синкопована інтонаційно ламана тема, вносить цілком європейський джаз-роковий колорит. Фінальна пісня «Ой, чий то кінь стоїть» (наприклад, обр. Б. Кудли) цілком базується на ритмі із «Take Five», перетвореному на розмір 6/4, на тлі якого розгортаються яскраві джаз-фанкові варіації із віртуозним соло джазового фортепіано.

Пісня гурту «Ватра» 1981 року «Вівці мої вівці» на слова і музику М. Гринишина (5:50 хв) звучить як меланхолійна туга пастуха, однак своєю «беззмістовністю» навіває натяки на тихий протест. Завдяки аранжуванню в дусі пінкфлоридівської композиції «Echoes», що переплітається з фольклорними мотивами, композиція набуває складної форми, що разом зі збагаченим мелодизмом та електронним саундом тяжіє до прогресивного року [додаток А: 7.].

У записах 1974 року гурту «Арніка» [додаток А: 8] зустрічаємо зрілі зразки фанку у великих інструментальних вступах у піснях «Вперта дівчина», «Кличу тебе», у цілому розлогому програші пісні «Весна», в якому всі музиканти по черзі розвивають свої фантазії, демонструючи віртуозне володіння різними прийомами гри на інструментах, зокрема, гітарний слеп, характерний саме для цього стилю, пульсуючий ритм, багаторазове повторення ламаних мелодичних фраз мідних духових, експресивний акцентований ансамблевий вокал, часті гуцульські ладо-ритмічні вкраплення. «Серед усіх колективів тієї доби «Арніка» звучить найбільш по-розбишацьки і хуліганськи. Натуральний сьорф-рок. Каліфорнійське багатоголосся на українські мотиви. Тут маємо навіть психоделічну вставку й гітарне соло» [85].

Гурт «Кобза», заснований професійними музикантами, активно використовуючи фанкові засоби виразності, все ж значно більше тяжіє до фольклору, часто вводить цитати характерних прийомів гри на народних інструментах (торбан, бандура, сопілка, бубен), а також бандуру в електронному виготовленні замість електрогітари («У суботу молотив я» – аранжування Олега Ледньова), більш наспівно трактує вокальні партії, активно залучає вокальне багатоголосся («Де ти, любов моя», «Люби мене», «Дума»), хоча також вклинює суто фанкові інструментальні програші, нерідко позначені деяким психоделічним звучанням («Зачекай»). Блюзова стилістика проступає у пісні «Ой, з-за гори кам'яної», у пісні «Біля річки, біля озера» інтенсивне залучення імпровізацій на синтезаторах робить натяк на стиль нью-вейв [додаток А: 9].

Аранжування пісень ВІА «Смерічка» диску-гіганта 1976 року під керівництвом Левка Дутківського [додаток А: 10] відрізняється від ранніх записів зростанням професіоналізму учасників, а значить, розширення виконавських можливостей колективу. Левко Дутківський використовує в ансамблі дві труби, тромбон, бас-, ритм- та соло-гітари, фортепіано, синтезатор та ударні, велику роль віддає також триголосному жіночому бек-вокалу, в окремих піснях з'являються цимбали, скрипка, флюяра. Переливи цимбалів, джазового фортепіано та експресивне поєднання контрапунктів у партії духових та жіночого багатоголосого бек-вокалу на тлі складного біту ритм-секції чуємо у піснях «Два перстені» (В. Івасюк), «Незрівнянний світ краси» (Л. Дутковський – А. Фартушняк). У пісні «Ой чия ж то крайня хатка» (Г. Скупинський – сл. народні) етно-фанковий колорит створюють флюяра, синкопована ламана партія бас-гітари, експресивне соло труби. Пісні «Горянка» (Л. Дутківський – М. Леонтюк, С. Борисенко), «Водограй» (В. Івасюк) немов би поділені на біг-бітовий заспів та танцювальний приспів з переходом на ритм восьмими, який в майбутньому стане широко використовуватись у стилі диско.



«Шовкова косиця» (І. Голяк – В. Кудрявцев) – соло скрипки в типово гуцульській манері у вступі, імітація звучання цимбалів, джазовий контрапункт фортепіано, симпатична диксиленд-вставка *tutti*, на тлі танцювального ритму, що сповільнює темп, а згодом набирає карколомних обертів.

«Ми йдемо далі» (Л. Дутківський – О. Жуков) – поєднання фанкових ритмів духових із дисковим бітом рівного фортепіанного ритму восьмими. У пісні прихована цікава музична провокація: після тексту «Ми корчагінців загони вперто шлях продовжим» мажорна гармонія раптом змінюється джазроковою вставкою з мінорним блюзовим ладом, глісандовими під'їздами духових в стилі біг-бендів, яка сприймається як прихована іронія чи розвінчання міфу «великого будівництва».

«Я – твоє крило» (В. Івасюк – Р. Кудлик) – поєднання стилістик фанку з джазовими вставками фортепіано, потужними програшем духових і ритміки диско в ритм-секції, майже оркестрове звучання ансамблю в *tutti*.

Лебедина пісня аранжувань Левка Дутківського – диск 1977 року «Пісні Л. Дутківського виконує ВІА «Смерічка», до якого увійшли три пісні: «Жива вода» (сл. А. Драгомирецького), «Посміхнулась ти» (сл. А. Драгомирецького) «Якщо мине любов» (сл. В. Григорака), це – яскравий фольк-фанк, де виділяється чітка синкопованість *tutti* духової групи з ритм-секцією в ламаних мелодичних побудовах, що контрапунктують з основною темою, чергування педалей і контрапунктів до мелодії, експресія двоголосного викладу мелодій. Вся партитура доповнена і збагачена електронними тембрами синтезатора, який додає космічного колориту, створює об'ємне оркестрове звучання.

В анотації до диску читаємо про Л. Дутківського: його таланти – «синтез старовини і сучасності, що спирається на тонкий смак та високий професіоналізм. Він творчо переосмислив джерела народної пісні, яка кінець-кінцем і стала його головним учителем» [додаток А: 11].

Стилістична тенденція українського пісенного року та фанку, що виник первинно як наслідування європейських зразків, збагатившись національною

лексикою, зберігалася ще приблизно до середини 80-х років. У наш час традицію справді гуцульського фанку відновили своїми яскравими вокально-інструментальними композиціями Синтез-фольк оркестр «Брацарі» з м. Івано-Франківськ («Аркан», «Парубоцька», «Великодня») [додаток А: 12], а також київські гурти «МОВА» і «Циферблат», львівський ВІА «Квартирник», уманський «Our Atlantic», які додають елементи й естетику «українського фанку» у власні композиції або переосмислюють естрадні хіти 1960 – 1980-х.

З кінця 70-х років естрадні майданчики Європи впевнено завойовує стиль диско, який в українській пісенній естраді знаменував собою появу нових, спрямованих переважно на молодіжну аудиторію, тенденцій у галузі розважальної музики. «Його головними «розпізнавальними» знаками були: 1) прикладна функція пісенної складової, покликаної супроводжувати і організовувати танцювальні рухи; 2) виділення на перший план, у зв'язку з цим, інструментального початку, в якому акцентувались два моменти: а) динаміка електронних (в основному) саундів; б) ритмічна «сітка», яка відповідає певній танцювальній формулі, яка постійно повторювалася (танцювальні «коліна»)» [128, с. 135].

Орієнтація на диско докорінно змінила співвідношення пісенного і моторно-танцювального в стилістиці аранжувань, «переакцентування на моторику, а разом з нею на електронний інструментарій, вплинуло на лексику і стилістику пісенного жанру в цілому» [там само]. Однак українське диско має виражений національний колорит, у передмові до альбому «Хіти української естради 80-х років. Золота колекція» даний стиль означено як «етно-диско».

Розглядаючи аранжування як чинник стилетворення, відзначимо саме стильову різноманітність пісенної естради цього періоду.

Усе ще зберігається стилістична лінія фанку на українському фольклорному матеріалі, яку представляє гурт «Кобза» з аранжуваннями Євгена Коваленка. Так, в аранжуванні пісні «Запитай у серця» зберігається складний ламаний фанковий ритм з елементами джазу та кантрі в партії

фортепіано та типовим для українського фанку набором народних інструментів (бубен, сопілка) [додаток А: 13]. У пісні «Ой, у полі рута, рута» фанкові ритми з фірмовим «кобзівським» вступом народних інструментів поєднуються вже з характерним для диско бітом ударних: великий барабан – 4 долі (в розмірі 4/4), акценти на 2 та 4 долі по малому барабану та заповнення такту восьмими чи шістнадцятками хета (закритого і відкритого), що надає аранжуванню виражено танцювальний характеру [додаток А: 14]. «Сам пісенно-танцювальний зразок при відповідній ритмо-інструментальній обробці дає підстави для розгляду його в якості зразка українського фанку як предтечі диско-стилю» [128, с. 140].

Деякі риси етно-фанку ще зберігає гурт «Світязь». Так, в пісні «Горянка» у вступі звучить сопілка та щебет пищика, а духовна група і скрипки виконують синкоповані вставки в стилі фанк, і все це поєднується із типовим для диско бітом ритм-секції. В пісні «Скрипка грає» на рівні фігурації струнних та біт ритм-групи в стилі диско накладаються фанкові ритмізовані вставки духових та синкопованим соло гітари, тобто аранжування таким чином демонструє перехідний етап від фанку до диско.

Особливо цікавою є зміна стилістики аранжування ансамблю «Смерічка», яку ми прослідкуємо на основі аналізу дисків, що вийшли у 1979 та 1986 році.

Диск-мінйон 1979 р., записаний під художнім керівництвом Володимира Таперичкіна, вміщає чотири композиції, одна з них – соло труби в супроводі ансамблю (Романс із к/ф «Овод» (Д. Шостакович). Аранжування вже спирається лише на ритм-секцію та синтезатори, труб і тромбона немає. Пісні «Я бачу тебе» (І. Якушенко – Л. Ошанін, пер. Г. Тарасюк), «Посмотри, как цветут луга» (Ať láska má kde kvést) (Л. Штайдл – И. Штайдл) та «Не odpalay, моя любове» (В. Івасюк – Р. Кудлик) ще частково зберігають складну партію бас-гітари та ударних, притаманну фанку, а також вставки в тембрі духових, які виконуються синтезатором і звучать доволі невиразно, синтезатор також створює електронний тембровий фон. У приспіві «Я бачу тебе» ритм

вже вирішено в танцювальній манері диско – рівні восьмі бас-гітари та восьмі або шістнадцяті хета. По суті, в аранжуванні проявляється зменшення частки фанку, згладження ритміки і гостроти звучання інструментів, насичення електронними тембрами [додаток А: 16].

Диск-гігант 1987 р. (музичний керівник Олександр Соколов) [додаток А: 17] вміщає 10 пісень, які виконуються у супроводі соло-, ритм-, та бас-гітари, ударних та двох синтезаторів. Основна роль тембрового наповнення лежить на синтезаторах, які, крім «педальних» звучань, виконують велику частину партій в тембрах духових, струнних, або синтезованих електронних звуків. Ритм-секція побудована виключно на диско з незначними вставками соло-гітари, бас-гітари або збивок ударних (досить традиційних). Загальна риса стилістики аранжувань – виражено танцювальний характер ритміки, особливо виражений у приспівих (навіть у мінорних піснях).

Деякі пісні «Зачекай» (О. Пушкаренко – М. Ткач), «Ой у лісі під ялинов» (укр. нар. пісня), «Полісяночка» (Г. Татарченко – В. Крищенко) містять фольклорні вставки, що виконуються на синтезаторі в тембрах скрипки, сопілки, флюяри, домбри.

Особливий варіант аранжування зустрічаємо у пісні «Ти на землі – людина» (В. Морозов – В. Симоненко), яка за змістом не вписується в танцювальне диско, тому традиційний ритм диско у двох найбільш концептуальних за змістом куплетах («Більше тебе не буде...», «Сьогодні усе для тебе...») змінюється на більш експресивний фанковий ритмічний рисунок.

Пісня «Спитай» (В. Морозов – В. Коротич) виконується як романс в супроводі акустичних гітар та синтезатора (в другій половині пісні), який створює об'ємний пульсуючий звуковий простір, розцвічений іскорками окремих високих нот.

Таким чином, українське диско («точніше фанк-диско» [128, с. 142]) при всіх наявних рисах нового напрямку в пісенній творчості носить виразно національний характер завдяки переінтонуванию музично-фольклорного матеріалу, багатому мелодизму вокальних партій і багатоголосних бек-

вокальних побудов, запозиченню в електронні звучання манери виконання і тембрових особливостей народних інструментів.

Як зазначає О. Зосім, у 80-х роках настає етап «стабілізації та консервації» стильових рис класичної естрадної пісні, «усі тогочасні стилі естрадної музики у подальшому стали ознаками традиційної естрадної пісні» [58, с. 156]. Їй притаманні: «складна взаємодія традиції та новаторства, опори на національне коріння та відкритість на західні впливи, зокрема базування на традиційному (пісенний фольклор) й професійному мистецтві (академічний солоспів) та оновлення відповідно до тенденцій світового популярного музичного мистецтва, наскільки це було можливо в тоталітарному суспільстві, де традиційному завжди надавався пріоритет, а західним впливам йшов шалений опір аж до повної заборони» [там само].

Більшість виконавців цього періоду працюють із філармоніями з їх опорою на професіоналізм і певне академічне трактування естради, серед них популярні виконавці Василь Зінкевич, Назарій Яремчук, Софія Ротару, Оксана Білозір, Іво Бобул, Павло Зібров, Алла Кудлай, Лілія Сандулеса, Віталій Білоножко, Анатолій Матвійчук, Іван Попович, Тарас Петриненко, Микола Гнатюк, а також багато інших видатних українських естрадних вокалістів, які прагнуть до виявлення індивідуально-особистісних рис, виробляють свою неповторну інтонацію і манеру подання пісень. Дуже часто їхні пісні звучать у супроводі естрадно-симфонічних оркестрів, зразком для яких були аранжування Ростислава Бабича, здійснені протягом 1966-1988 рр.

У цей період розгортається творча діяльність аранжувальника, звукорежисера, музичного продюсера Володимира Бебешка, який здійснював аранжування та звукозапис пісень для Левка Дурка, Віки, Руслани, Еї Кравчука та ін., а також співпрацював з естрадними співаками С. Ротару, А. Кудлай, В. Хурсенком, Ірчиком зі Львова, композитором К. Меладзе та ін. [153, с. 162].

Перша половина 80-х років в СРСР позначена посиленням партійного контролю за діяльністю музичної естради в Україні. Це призводило до того,

що «українські популярні артисти, аби знайти більш широку аудиторію, повинні були робити кар'єру в Москві, де їхня творчість втрачала національне коріння і розвивала не українську, а російську естраду» [49, с. 115]. Українське молодіжне середовище поступово втрачає інтерес до традиційної естради. Як зазначає О. Шевченко, в цей період українська популярна музика характеризується такими «особливостями: 1. Репертуар українських виконавців 1980-х років складається здебільшого з англомовних пісень, пізніше йде розмежування на україномовних та російськомовних виконавців. 2. Музиканти здебільшого центральних та західних регіонів, які працюють в невідомих для пересічного українського слухача стилях і виконують пісні виключно українською мовою, уособлюють нову генерацію української популярної музики. 3. Агресивна російська культурна експансія та нерозвиненість комерційних відносин в Україні в сфері сучасної популярної музики призводять до того, що ряд вітчизняних виконавців переходять на російськомовний репертуар» [170, с. 18].

Однак з початком перебудови у 1985 р. означився рух української естради «у бік незалежності, а саме формування естрадної музики, яка б за змістом була цілком самостійною і незалежною від диктату Москви, і налагоджувала свої контакти з Заходом безпосередньо» [49, с. 115]. З'являються нові молодіжні напрями, визначальною рисою яких є яскрава національна ідентифікація. Втіленням нових тенденцій став фестиваль «Червона рута» 1989 р. У полеміці щодо шляху нової української естради було запропоновано «підхід, який передбачав опору естрадної музики на національний фольклор з подальшим його творчим переосмисленням через залучення музичних досягнень Заходу» [там само, с. 117]. Фестиваль «Червона рута», який відбувався раз на два роки, поступово відкрив багато нових імен, які стали гордістю української популярної музики: «Брати Гадюкіни», «Сестричка Віка», Марія Бурмака, сестри Галина і Леся Тельнюк, Жанна Боднарук, В'ячеслав Хурсенко, Марина Одольська, Іларія, Катя Chilly, а також «А. Кузьменко (гурт «Скрябін», «Червона рута – 1991»,

м. Запоріжжя); О. Пономарьов і Р. Лижичко («Червона рута – 1993», м. Донецьк); А. Лорак і Н. Могилевська («Червона рута – 1995», м. Ялта); гурти «Танок на Майдані Конго» та «Тартак» («Червона рута – 1997», м. Харків)» [128, с. 148]. Нових естрадних виконавців виявили також телепередача «Територія А» (ведуча Анжеліка Рудницька), фестивалі «Таврійські ігри», «На хвилях Світязя» та ін.

Наприкінці 1980-х років розгортає свою діяльність композитор, аранжувальник, звукорежисер Олександр Мельник, автор пісні «Пролетіло літо», яка стала переможцем конкурсу на найкращу пісню фестивалю «Червона рута» (Чернівці, 1989). Як аранжувальник і звукорежисер О. Мельник активно працює з О. Пономарьовим, А. Поповою, сестрами Тельнюк, поп-співаками М. Бурмакою, Т. Повалій, рок-гуртами «ВВ», «Кому вниз» та ін.

З 1990-х років, «коли, – за визначенням О. Зосім, – було остаточно сформовано і закріплено українську естрадну традицію» [58, с. 157], нова генерація виконавців продовжила розвиток традиційної естрадної пісні на багатшаровому стильовому ґрунті, що сформувався протягом більш ніж 30 років. У цей період відходить у минуле практика філармонійних солістів та ВІА, на перший план виступають оригінальні творчі колективи та солісти, які покладаються лише на власну привабливість для публіки.

У дисертації Т. Рябухи виділяються «три основні стилістичні лінії української пісенної естради», які співіснують у медіапросторі того періоду. Перша лінія – «фолк-рок з елементами пісенно-романсового початку; друга – ... власне лірична естрадна пісня з елементами танцювальних ритмів, а також джазового саунду у вокальній та інструментальній сферах; третя лінія – це, в основному, різноманітні прояви стилістики R&B – «ритмічна музика» у вигляді репу, хіп-хопу, їхніх комбінацій із «вкрапленнями» рок-стилістики, пісенності в поп-стилі і навіть романсовості в естрадному дусі» [128, с. 147].

Поступово з'являються колективи, що представляють нові напрямки європейської маскультури. Провідним напрямком у стилістиці естрадно-

пісенного жанру стає рок-музика. Наслідуючи європейську протестну традицію, український рок виражає її в першу чергу через підкреслення національної самоідентифікації («Брати Гадюкіни», «Плач Єремії», «Мертвий півень», «Кому вниз»). Стилістика аранжувань, що відображає типову тенденцію, характерну для рок-груп, які виростили на базовій основі The Beatles, опирається на фронтмена-соліста, бек-вокал в особі самих же музикантів-інструменталістів, використання різноманітного змішаного (акустичного та електронного інструментарію), що дозволяє об'єднувати фолк-рок з елементами фанку і диско, а також вносити вкраплення романсової стилістики («Скрябін», «Океан Ельзи», «Бумбокс»).

У другій половині 1990-х рр. на стику електронної та поп-музики в Україні виникає стиль євроденс, який став відголоском цього напрямку, що існував в європейській популярній музиці протягом 1992 – 1995 рр. У статті О. Зосім стильовою рисою євроденсу визначено «електронне звучання з використанням синтезаторів та драм-машини», швидкий темп 110 до 150 ударів на хвилину, який разом із безперервною ритмічною пульсацією задають тонус композиціям, які наповнені енергією, що несе слухачам заряд позитиву. Вагому роль у формуванні саунду євроденс-пісень відіграють електронні рифи, в яких часто використовуються арпеджовані акорди» [56, с. 38]. Яскравими представниками стилю в Україні стали гурти «Турбо-Техно-Саунд» та «Фантом-2» (Івано-Франківськ), тексти яких відзначалися інтелектуалізмом, що «негативно позначилося на музичній драматургії пісень» та «стало перешкодою у створенні повноцінних євроденс-хітів» [Зосім Євроденс, с. 33], а також гурт «Аква Віта» з Кропивницького (у 1990-х рр. – Кіровоград), чий три альбоми «Технотронутий» (1996 р.), «А тепер усе інакше» (1997 р.) та «Тільки ти» (1999 р.) завдяки стрункій музичній будові і зменшенню інформаційного навантаження в текстах набули легкості, притаманної цьому стилеві, а окремі пісні («Женьмінг Жібао», «А тепер усе інакше») мали всі риси шлягеру. Хоча український євроденс не до кінця розкрив свій потенціал, він «розпочав символічний рух України в



європейський культурний простір, а, отже, став підґрунтям її майбутньої культурної євроінтеграції» [там само, с. 33].

Яскравим явищем української поп-музики 2000-х років стала творчість Руслани Лижичко, зокрема її альбом «Дикі танці» (2003), за який співачка отримала «Платиновий» диск, вручений незалежною асоціацією рекордингових компаній. Над аранжуванням та саундом разом із самою Русланою працювали спеціалісти з Києва, Лондона та Нью-Йорка. У запису взяли участь гітарист гурту «Cool Before», екс-трубач «Zdob Si Zdub», а надзвичайно експресивну за ритмом партію ударних виконала сама Руслана. «Дикі танці» – це ефектна компіляція музичного матеріалу на основі давніх етнічних гуцульських мотивів (ритмів і танців) та сучасних течій поп- і рок-музики.

Починаючи з 2002 р. у Києві плідно працює український музикант, композитор, аранжувальник, продюсер Євген Філатов. Як аранжувальник протягом 2000-х рр. він співпрацює із багатьма відомими поп-виконавцями України: Гайтаною, Ані Лорак, Тіною Кароль, Світланою Лободою, Наталією Могилевською, Альоною Вінницькою та ін. У 2007 році Є. Філатов «започаткував власний електро-поп проект The Maneken, який відразу здобув резонанс» [46]. Стилістичний напрям першого альбому «First Look» виявив широту творчих можливостей автора, адже у ньому поєдналося, – як зазначає він сам, – «багато фанку, джазу, соулу, диско». Композиції альбому Є. Філатов записав самостійно, послідовно виконавши всі інструментальні та вокальні партії. Другий студійний альбом «Soulmate Sublime» (2011 р.) виходить в новій стилістиці електронік-рок, на стику гітарної та електронної музики [там само], що й визначає подальший напрям його аранжувань для українських виконавців.

Так, у співпраці Філатова з Джамалою виходять її альбоми «For Every Heart» (2011), англomовні пісні її другого альбому «All or Nothing» (2013) та міні-альбомом «Thank You» (2014). У 2014 р. Євген Філатов разом із Наталією Жижченко представляють проект «ОНУКА», стилістика якого поєднала

електронні саунди із тембрами сопілки, цимбалів, бандури, тромбона, валторни (яка з тромбоном часто імітує трембіту). Сповідуючи «мінімалістичний підхід до аранжувань», Є. Філатов дуже філігранно сплітає архаїчні етнічні мотиви з сучасними ритмами та електронними тембрами.

У 2016 р. із шести пісень, які потрапили до фіналу українського відбору на Євробачення-2016, Євген Філатов був аранжувальником одразу трьох: SunSay «Love Manifest», Brunettes Shoot Blondes «Every Monday». Пісня Джамали «1944» в його аранжуванні стала переможницею Євробачення – 2016.

«Дуже хочу, щоб нова українська музика не була даниною західним тенденціям чи нескінченними спробами, а стала прецедентом у світовому контексті, – говорить Євген Філатов в одному з інтерв'ю. – Аби стати помітним явищем – новим, свіжим, – потрібно якомога більше музикантів у різноманітних жанрах. Тоді з'явиться зацікавлення нашою музичною сферою... За це я борюся» [там само].

Серед сучасних аранжувальників слід також назвати співзасновника і художнього керівника львівського проєкту «JazzKolo» (2007) Ігоря Закуса (працював з Оксаною Білозір, Таїсією Повалій, Іриною Білик), Віталія Телезіна (Лама, «Океан Ельзи», А. Мірзоян), Юрія Шепету (А. Приходько, К. Меладзе, Л. Остапенко) та інших.

Таким чином, українська пісенна естрада впродовж ХХ – початку ХХІ століття переживає виразну стильову еволюцію. Починаючи від галицького шлягеру в жанрі танго, фокстроту та ін., повоєнних джазових та свінгових впливів, впливів латино-американських ритмів, рок-н-роллу, біг-біту та різних течій рок-музики і водночас зберігаючи свою самобутність завдяки яскраво вираженому фольклорному джерелу, мистецтво естрадного аранжування набувало арсеналу щоразу новіших і багатших можливостей. На сучасному етапі головною рисою аранжування в українській пісенній естраді є жанрово-стилістичний універсалізм, позначений впливом фольклору.

Визначено понятійний статус аранжування як особливого різновиду композиції та універсального творчого методу роботи з першоджерелом у контексті сучасного термінологічного дискурсу основних компонентів музичної транскрипційної системи, представлених жанрами перекладення, обробки і транскрипції. У результаті порівняльного етимологічного та лексико-семантичного аналізу ключових понять музичної транскрипційної сфери встановлено проміжну функцію аранжування як інтегративного поняття в системі похідних жанрів, здатного адаптуватися до сформованих в українському та зарубіжному музикознавстві традицій їх інтерпретації, а також виявити генетично обумовлені іманентні ознаки як універсального метаметоду трансформації запозиченого першоджерела у різних видах музичної діяльності.

Доведено, що залежно від форм роботи з вихідним музичним матеріалом, пов'язаних зі специфічними особливостями та характером функціонування у різних сферах музичної творчості – хоровому, народно-інструментальному мистецтві, джазі, естрадно-популярній музиці, аранжування може охоплювати широкий діапазон креативних функцій – від переважно технічних у жанрових формах бандурного аранжування чи хорової обробки адаптивного типу до ролі основного чинника формування художньо-цілісної композиції в джазі, де аранжування постає провідним методом творчості і носієм типових для джазу прийомів формотворення та інструментовки, що реалізуються крізь призму імпровізаційності.

Обґрунтовано, що статусу повноцінного композиторського процесу сучасне аранжування набуває при використанні комп'ютерних технологій під час створення естрадно-пісенної композиції в інтерактивному режимі. Зазначено, що співвіднесення аранжування з драматургічно вибудованою естрадно-пісенною композицією як зразком глибокого переосмислення внутрішнього змісту вихідного музичного матеріалу є показником виникнення авторського аранжування як аналога автономної композиторської творчості.

Результати проведеного дослідження підсумовує авторське визначення поняття аранжування.

Узагальнено стильову проблематику сучасної теорії естрадно-пісенних жанрів. Виявлено широкий контекст наукових звернень до питань стилю і жанру у сфері української естрадно-вокальної творчості, що дозволяє розглядати вокальну та інструментальну специфіку сучасної української естрадної пісні як багат шаровий стильовий феномен, а в якості її головних ознак виокремити пріоритетність куплетної форми з приспівом, тексто-музичну цільність з позицій її спрямованості на слухача, домінування особистісно-виконавського аспекту. Зроблено припущення, що аранжування в жанровій структурі пісенного шлягеру виконує функцію інтонаційно-стильового контексту епохи, відображаючи актуальні соціокультурні запити масової слухачької аудиторії.

З позицій методології дослідження сучасної кавер-культури окреслені теоретичні підходи до вивчення інтерпретаційної природи пісенного каверу як синтезованого результату стильового переосмислення оригінального музичного матеріалу в процесі аранжування інструментального супроводу. З'ясовано, що один із шляхів вивчення особливостей жанрово-стильового функціонування пісенного каверу пролягає через дослідження творчих механізмів процесу аранжування оригінальних естрадно-вокальних творів. Доведено, що критерій особистісної детермінації стилю естрадної пісні з позиції технологічної специфіки сучасного аранжування не є абсолютним, хоча початкова ідея його створення зорієнтована на індивідуальність виконавця. Інструментальний стиль тут виступає як заданий проєкт, який здійснюється в рамках конкретного різновиду естрадно-вокального жанру – оригінального авторського твору, кавер-версії, реміксу чи синтезованої композиції в стилі *classical crossover*.

Конкретизовано термінологічні номінації основних структурних розділів куплетної форми естрадної пісні відповідно до прийнятих норм їх сучасного використання в зарубіжному музикознавстві та композиторській і

виконавській практиці у сфері популярної музики. Здійснено порівняльно-термінологічний аналіз основних назв структурних компонентів пісенної форми в популярній музиці – Verse, Refrain, Chorus, Bridge, Solo, Introduction, Coda – та проаналізовано комунікативні функції цих розділів з позиції їх сугестивного впливу на слухацьку аудиторію.

Простежено стильову еволюцію української естрадно-пісенної творчості від періоду міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття – до сьогодення. Починаючи від галицького шлягеру в жанрі танго, фокстроту, повоєнних джазових та свінгових впливів, впливів латино-американських ритмів, рок-н-роллу, біг-біту, різних течій рок-музики, фанку, що спричинило появу композицій з елементами стилів джаз-фанк, джаз-рок, фолк-рок, нью-вейв, психоделік-рок, прогресивний рок та ін., мистецтво естрадного аранжування набувало арсеналу щоразу новіших і багатших можливостей, водночас зберігаючи свою самобутність завдяки яскраво вираженому фольклорному джерелу. У історичній ретроспективі українська естрадно-пісенна творчість постає як експериментальна сфера постійного стильового оновлення музично-виразових засобів аранжування, творчі результати якого, особливо періоду розквіту українського фанку 70-х років, зберігають свою мистецьку актуальність і в наш час як зразки художньо повноцінного включення у світовий стильовий контекст тогочасної популярної музики та водночас збереження унікального українського коду національного звукового ідеалу.

## РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ АРАНЖУВАННЯ

### 2.1 Аранжування як чинник стилетворення естрадно-вокальної композиції

Позиціонування мистецтва аранжування як особливого виду музичної творчості та універсального методу роботи з першоджерелом висуває завдання аналітичного осмислення специфіки творчого процесу аранжування у проекції на категорії музичного стилю, музичного мислення та художньої інтерпретації. Вирішення цього завдання дозволяє з'ясувати ключові стильові функції аранжування в процесі побудови цілісного музичного образу оригінального твору естрадно-пісенного жанру, а також виявити креативний потенціал музично-виразових і технічних засобів аранжування на різних композиційних рівнях перетворення початкового музичного матеріалу.

Методологічним підґрунтям системного осмислення стильових аспектів творчого процесу аранжування стало визначення стилю, сформульоване В. Москаленком у статті «Творчий аспект музичного стилю»: «Музичний стиль – є психологічно зумовленою специфічністю музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [96, с. 88].

Процесуальне тлумачення музичного стилю, переведення психологічного процесу мислення в результуючі процеси музичного мовлення та виконавської інтерпретації дають підстави співвідносити з цією категорією різні компоненти творчої діяльності аранжування, що поєднує композиторські, слухацькі та виконавські функції в творчому акті художньої інтерпретації початкового музичного матеріалу. Виходячи з цього, можна також констатувати, що мистецтво аранжування в музиці неакадемічної (як, зрештою, і академічної) традиції репрезентує особливий тип інтерпретуючого стилю (термін В. Медушевського), в якому чітко відчувається орієнтація на

інший стиль або його подолання шляхом новаторського переосмислення та художнього видозмінення продукту первинної художньої творчості.

Особливості процесу аранжування заданого музичного матеріалу, що розгортається на перетині різних стильових чинників, визначає характер спрямування творчої установки аранжувальника на реалізацію тих чи інших аспектів музичного стилю – композиторського, виконавського, слухацького, а також певного або синтезованого стилю популярної, народної чи академічної музики. Пріоритет слухацьких орієнтирів у сфері естрадно-вокальної творчості, націленої на інтерактивну взаємодію з публікою і тому великою мірою залежної від її смаків та вимог швидкоплинної музичної моди свого часу впливає на специфіку жанру, в якому вирішального значення набуває фактор новизни артистичного висловлювання. При цьому створення аранжування з яскраво вираженими рисами стильової новизни уподібнюється процесу художнього перекладу, який, на відміну від простого перекладення (від інструмента – до іншого інструмента), стає своєрідним феноменом авторської творчості та передбачає доволі значні зміни початкового музичного матеріалу.

Поняття «художній переклад в музиці» введене в музикознавчий обіг О. Жарковим і трактується ним як «нова версія твору, в котрій даний твір постає як певна інтонаційно-семантична модель, а його компоненти, втрачаючи первинну цілісність, різною мірою переробляються та переінтоновуються, і в новому втіленні набувають нової цілісності, яка визначається вибором, відбором матеріалу, методами і прийомами переінтонування, новим розвитком, художньою метою і завданням творця нової версії» [52, с. 6]. Визначальною проблемою для перекладу, на думку вченого, є наявність двох художніх систем – оригіналу і перекладу. Розуміючи під художнім перекладом в музиці створення нової художньої системи (музичного твору на засадах цілісного або часткового використання елементів вихідної системи (оригіналу), яка зафіксована в нотному тексті, О. Жарков стверджує, що «у літературному і в музичному перекладах взаємодія двох

систем конкретизується взаємовпливом двох мислень, двох стилів і стилістик; перекладач неминуче привносить в оригінал своє розуміння, а втілюючи його, і свій стиль, і стилістику» [там само, с. 10]. Методологічним узагальненням досліджень О. Жаркова специфіки художнього перекладу в літературній і музичній творчості стає висновок про дві основні фази будь-якого процесу перекладу, а саме – осягнення, осмислення (дешифрування) оригіналу і його нове втілення (перекодування). «Специфіка музичного процесу, – зазначає дослідник, – міститься в єдиній мовній системі, у відсутності «помилки прочитання», у принциповій настанові на перевисловлення оригіналу, у великій ролі інтерпретації оригіналу перекладачем, у значній співвіднесеності оригіналу і перекладу в уяві слухача, в перекладі на власний стиль композитора нової версії, у жанрах перекладу як нових детермінантах похідної системи» [52, с. 6].

Відтак творчі завдання художнього перекладу в музиці передбачають втілення головних ознак стилю як «вищого виду художньої єдності» (С. Скребков) «органічно пов'язаних, взаємодіючих елементів, що утворюють у сукупності цілісну відносно стійку систему» [89, с. 119]. При цьому принципи образної новизни, художньої цілісності та вибірковості музично-виразових засобів, що є обов'язковими атрибутами індивідуального стилю в музиці, виступають ознаками авторського виду аранжування, яке виходить за рамки суто технічних функцій, стаючи оригінальним стильовим концептом з характерними елементами композиторської творчості.

Орієнтація на високий рівень творчих завдань, які постають перед аранжувальником при створенні інструментального супроводу естрадно-вокальної композиції, вимагає від нього не тільки творчої ініціативи, але й значної технічної підготовки і професіоналізму. Творчий процес аранжування полягає в майстерній комбінаториці відомих форм, методів та прийомів композиції на основі ретельного та професійного аналізу музичного твору у потрібному контексті.



У передмові до праці «Аранжування музики для реального світу: класичний та комерційний аспекти» (2002) її автор, Вінсент Корозін, даючи настанови потенційним читачам своєї книги, закликає як аранжувальників-початківців, так і досвідчених композиторів удосконалювати свою майстерність через «дослідження та аналіз партитур і стилів майстрів-композиторів», що розвиває «широкий погляд на музику як минулого, так і сьогодення. Розуміння музики різних часів дозволяє музиканту орієнтуватися в сучасній музичній сцені із суттєвим усвідомленням і оцінкою всіх жанрів музики». Адже «щоб досягти успіху на ринку, аранжувальник має володіти об'єктом у багатьох музичних стилях. Мистецтво аранжування, – підсумовує Корозін, – це навичка, яка розвивається шляхом проб і помилок протягом багатьох років і є результатом вислуховування та отримання як позитивних, так і негативних коментарів від музикантів, які виконують власну музику» [183, р. 2].

Отже, сукупність основних навичок, необхідних для успішного здійснення аранжування музичного твору, включає в себе знання основ музичної композиції, форми та основних закономірностей будови музичного твору; основ інструментознавства, що включає знання конструктивних особливостей всіх музичних інструментів, які входять до складу ансамблю чи оркестру, їх технічно-виражальних можливостей та специфічного колориту звучання кожного з них; знання і вміння аналізувати та відтворювати, застосовуючи відповідні аранжувальні прийоми, характерні риси та специфічні особливості конкретних стилів популярної музики, редукованим вираженням котрих виступають типові ритмічні і звукові патерни (англ. *pattern* – вірець, шаблон); знання всіх видів фактури, які використовуються в сучасному аранжуванні; знання поліфонії і законів контрапункту для поєднання ліній басу та вокалу; розуміння горизонтальних та вертикальних функцій музичного цілого для створення збалансованого та креативного аранжування; здатність точно зафіксувати результат своєї роботи у вигляді партитури в обраному в нотному редакторі.

Реалізація креативних ідей здійснюється в режимі конкретного алгоритму практичних дій в процесі аранжування музичного твору. Отже, формалізуємо найбільш актуальні процеси, що можуть відбутися з композицією під час аранжування. Це, зокрема:

- зміна стилістики;
- зміна складу інструментів;
- перегармонізація та додавання акордів;
- розширення або вкорочення мелодій;
- додавання контрапункту;
- зміна та додавання форми.

При підготовці пісні для певного виконавця чи ансамблю (групи) «аранжування має враховувати саму пісню (мелодію, ритм, гармонію), здібності співака або групи (стиль, якість голосу, діапазон тощо), а також спосіб, в який музика буде почута (без підсилення, з підсиленням, у запису, у телевізійному ефірі тощо)» [179, с. 14-15].

Виходячи з цього, аранжувальник визначає інструментальний склад та обирає фактуру викладення музичного супроводу, що мають відповідати стилістиці, жанровим особливостям, характеру і змісту літературного тексту пісні та сприяти розкриттю її образного задуму. Важливими моментами при підготовці інструментального супроводу вокальної партії є вибір тональності, яка б у теситурному відношенні сприяла реальним можливостям співаків, та створення так званих вільних зон і максимально вигідних умов для звучання голосу шляхом розрідження інструментальної фактури, фразування та артикуляції, а також передбачення оптимального динамічного співвідношення між супроводом та вокальною партією впродовж усього їхнього спільного звучання. До того ж йому «потрібне художнє відчуття та більш глибоке знання законів гармонії і поліфонії», – вважає В. Олійник [108, с. 367]. Отже, першорядним завданням при підготовці пісні є досягнення органічного поєднання вокальної та інструментальної партій.

На рівні формотворення інструментальної складової пісенної композиції стильові прийоми композиторської техніки в роботі аранжувальника можуть охоплювати широке коло творчих завдань: при оформленні чи створенні інструментального вступу, інтермедій (зв'язок) між вокальними проведеннями, епізодів, побудованих на інструментальній обробці вокального матеріалу, завершення інструментальних побудов тощо. Одним із прийомів, які використовуються в аранжуваннях вокально-інструментальних композицій, є «створення форми другого плану, коли при збереженні куплетної форми можливе її оформлення на більш високому рівні у тричастинну, рондо, варіаційну і т. п. <...> Також можливі стильові перевтілення пісні, коли залишатимуться лише ключові аспекти твору, тоді як гармонія може ламати наперед установлену логіку розвитку», наближаючи твір до джазового звучання [81, с. 21].

Універсальні для різних сфер музичної діяльності композиторські прийоми формотворення інструментальної складової вокального твору набувають своїх особливостей у роботі над аранжуванням куплетної форми у сфері естрадної музики, пов'язаних із традиційним використанням визначеного складу інструментів у певних розділах пісенної форми. Наприклад, соло гітари, клавішних або саксофону у бриджі, а крім того, «найсильніший контраст у куплетах, приспівах і бриджах пісні можна створити за допомогою інструментального пасажу» [186, р. 32]. Зміст поетичного тексту є, безумовно, важливим аспектом пісенної форми, проте доцільно відокремлювати його від гармонічного змісту, тому що «слова можуть повторюватися в різних наборах акордових прогресій, і одна й та сама прогресія може підтримувати різні тексти. ... Хоча мелодичні, тембральні, фактурні та ритмічні особливості часто можуть підсилювати гармонічний і поетичний зміст, такі схеми, як поступове нарощування шарів в інструментарії та текстурі, можуть доповнювати основну форму» [184, р. 66].

Гармонізація інструментальної фактури залишається для аранжувальника однією з найбільш вільних зон творчого пошуку та

стильового експериментування з ладогармонічними функціями співзвуч, логікою модуляцій, чергуванням тональностей та раптовими змінами гармонічного руху, що спрацьовують як тригери для розгортання варіаційних побудов чи імпровізаційних вставок. Разом з тим, загальносвітова тенденція розвитку популярної музики свідчить про поступову втрату художньо цінного розмаїття та емоційно-сміслового значення мелодії і гармонії, які поступаються в ієрархії сучасних музично-виразових засобів пріоритетам метро- і темпоритму з їх рухово-моторною, тілесною символікою. Це призводить до того, що «активність інструментів мелодії та гармонії, включаючи вокал, стала поступово більше зосереджуватися на ритмі та метрі, гітара взяла на себе здебільшого роль хронометражу та тембральної характеристики ударного інструменту, а бас та барабани стали набагато більш помітними в аранжуваннях. ... Без змін акордів та безцінного мелодичного різноманіття для підтримки інтересу слухачів, ритм став усім» [190, pp. 123-124].

На домінування ритмічної сторони як одну з характерних рис естрадної музики вказує В. Тормахова, зазначаючи, що «при різноманітності ритмічних пластів, що беруть участь в аранжуванні, вся композиція побудована найчастіше на повторенні однієї ритмоформули. В результаті цього форма композицій має бути симетричною» [152, с. 167]. Саме в партіях інструментів ритм-групи використовуються шаблонні ритмічні патерни, які виконують функцію розпізнавальних стильових знаків та є квінтесенцією вираження широкого діапазону різноманітних традиційних і новітніх стилів сучасної естрадної музики.

На характерні ознаки стилю може вказувати і така музична якість, як ритмічна щільність. На це звертає увагу Тед Піз у своїй праці «Джазова композиція: теорія і практика» (2003) [196]. «Ритмічна щільність джазової мелодії, – пише Т. Піз, – це відносна кількість ритмічних атак на такт у мелодії та у творі в цілому. Ритмічна щільність значною мірою є функцією стилю і

може відображати епоху, в яку була написана мелодія. Мелодії епохи раннього джазу та свінгу мають низьку або середню ритмічну щільність» [196, р. 5].

Крім того, особливості метроритмічної організації музично-виразових засобів інструментальної складової творів естрадно-вокального жанру дозволяють також виявити рівень мистецьких претензій представленої композиції, наприклад, через аналіз взаємодії басової лінії та контрапунктованих голосів, метра і ритму, гнучкість і рух якого характеризують, зокрема, ступінь емансипації музичного вираження від механістичної заданості метричних формул. Адже інструменти ритм-групи беруть участь не тільки в організації музичного супроводу, але також можуть виконувати і яскраві солюючі функції, наприклад, у партіях гітари або клавішних, тоді як бас-гітара та ударні інструменти підтримують постійну гармонічну основу і ритмічну пульсацію.

Цікаві спостереження з приводу ритмоінтонаційної специфіки джазової мелодії знаходимо знову ж таки у праці Теда Піза, який вважає ритм найбільш характерною рисою джазової мелодії. Адже «джазова музика від самого початку асоціювалася з танцями та іншими рухами тіла. Насправді слово «джаз», – розмірковує Т. Піз, – часто використовувалося як дієслово, як-от: «Давайте джазувати цю пісню». «Джазувати» пісню передбачає створення синкопи. Це досягається шляхом випередження або затримки атаки нот, які в іншому випадку могли б потрапити в такт. Кінцева мета «джазування» мелодії – зробити так, щоб вона «гойдалася» [196, р. 4].

Мистецтво вільного ритмоінтонаційного вираження в рамках жорсткої метричної сітки виступає чи не головним маркером справжнього груву – одного з ключових стильових виражальних засобів в інструментальних партіях сучасної популярної музики, поки що термінологічно не осмисленого в українському естрадознавстві. Грув (від англ. groove) у перекладі має кілька значень, а саме – виїмка, жолобок, нарізка, паз, а також рутину, робити виїмку. За словами аранжувальників-професіоналів, зрозуміти, що таке грув, набагато простіше тілом, аніж розумом, та все ж, якщо спробувати вловити ключові

елементи груву, то можна виокремити найважливіші моменти, без яких його існування не можливе. Для розуміння груву потрібен насамперед аналіз складної взаємодії часових елементів музики – метра, ритму, пульсації.

Одне з визнаних у зарубіжному музикознавстві визначень груву сформульоване М. Спайсером у книзі «Британський поп-рок. Музика в пост-бітлівському еру», виданій за матеріалами його дисертації 2001 року: «Грув – складне полотно рифів, які зазвичай грають барабани, бас-гітара, ритм-гітара та/або клавішні у певній комбінації, працюючи разом для створення характерного гармонічно-ритмічного фону, який ідентифікує пісню» [201, р. 10].

Свою розгорнуту концепцію груву розробляє Т. Хьюз у дисертації «Грув і потік: шість аналітичних есе про музику Стіві Вандера», яка побудована на аналізі пісень музиканта в стилі фанк, «зосередженому на тембрі, аранжуванні та складній взаємодії ритму, метру, повторення та форми, які одночасно є надзвичайно важливими для популярної американської музики загалом і, зокрема, фанку, і тим не менш чужими для західного музикознавства» [190, р. 110]. Докладний аналіз низки відомих композицій Вандера дав змогу дослідникові вибудувати не лише музикознавчу, а й культурологічну та навіть соціально-політичну концепцію груву як дивовижного афро-американського музичного парадоксу, що уособлює ідею «колективної індивідуальності» – центральної, на думку автора, для соулу та фанку.

Розглядаючи з погляду втілення в музиці глибинних життєвих процесів взаємодії колективного та індивідуального начал, Хьюз зазначає, що в більшості афро-американських музичних традицій колективний голос складається з індивідуальних голосів. При цьому група – це не єдине ціле, що складається з декількох частин, а низка окремих осіб, які працюють спільно. Перехрестя індивідуальностей утворюють колектив, в той час як колектив створює тло, на якому сприймається індивідуальність. Відтак дослідник стверджує, що «розробка цього парадоксального поєднання групи та особистості – музичне вираження базового людського бажання належати до

спільноти і водночас бути іншим – є однією з найпотужніших сил, що формують американську популярну музику і є джерелом ключових механізмів-близнюків груву та потоку (flow)» [190, р. 3].

Підходячи теоретично до проблематики груву, Хьюз зазначає, що це поняття використовується в середовищі музикантів і як єдиний термін, що охоплює безліч відмітних гармонічно-ритмічних фонів, які можуть складати пісню, і як конкретне позначення того чи іншого фону, що підтримує різні частини пісні. Іноді термін «грув» навіть використовується для позначення пісні в цілому або такої маленької частини, як простий риф, однак, пише Хьюз, «в моєму розумінні цього терміну, фігура не є грувом якщо вона не призначена для повторення» [там само, р. 14].

Отже, в основі груву лежить повторення стійкого ритмічного малюнка довжиною 2-4 такти, тобто конкретного патерну, характерного для того чи іншого стилю популярної музики. При цьому важлива циклічність, оскільки якщо патерн не повторюється, то найімовірніше відчуття груву не виникне. Професійний аранжувальник, автор статей і циклу онлайн-лекцій з практичного аранжування Денис Чуфаров стверджує, що завдання аранжувальника полягає в розробці індивідуального, цікавого за звучанням груву (ударних або ударних і перкусії), який склеюватиме акцентні сітки інструментів. При цьому для виникнення груву достатньо руху простими тривалостями, наприклад, крокуючий бас у русі чвертями може створити потрібне відчуття груву. Однак один і той самий патерн у виконанні різних музикантів може давати відчуття груву, а у виконанні недосвідчених музикантів звучатиме як набір звуків і ритмів. Тому в концепції груву необхідно враховувати важливість виконавських змін, які відбуваються на 3-х рівнях: 1) інтерпретації шаблону; 2) варіювання та виконання шаблону; 3) варіювання в соціокультурному контексті. Якщо музиканту, незнайомому зі стилем, наприклад, фанк, запропонувати зіграти партію, записану нотами, то груву, як такого, не вийде, бо саме виконавська інтерпретація музичного ритму перетворює його на впізнавану стильову фігуру. Відхилення від

метричної сітки, акценти, динаміка звуків, пульсація – ці аспекти груву неможливо передати в нотах, тому музикант навчається правильній інтерпретації груву на слух, і тільки після цього можливе виконання освоєних стилів з аркуша. Це призводить до парадоксального висновку, підсумовує Д. Чуфаров, що будь-який стильовий патерн, який створює грув, має характерні особливості виконання, і ці особливості варіюються виконавцем залежно від конкретних музичних ситуацій [168].

Ритмічна свобода як прерогатива насамперед виконавського шару пісенної композиції може проявляти себе виключно в умовах структурованого за допомогою аранжування звукового простору, в межах якого реалізуються такі виконавські засоби виразності, як характер вокального та інструментального звуковидобування, тембр, агогіка, артикуляція, фразування, динаміка тощо.

Структурований звуковий простір передбачає певну цілісність, аналогом якої виступає звуковий образ твору. За визначенням Н. Рябухи, «звукообраз є смисловою моделлю, яка інтегрує (узагальнює) фонологічне (звуквисотне, темброве, ритмічне, динамічне), образно-інтонаційне (інтонаційне, ладове, метричне, гармонійне), логіко-конструктивне (фактурне, синтаксичне, жанрово-семантичне) мислення на вищому – звукосимволічному – рівні художнього цілого як художньо-змістовий концепт» [127, с. 185]. Узагальнюючи аналітичне осмислення звукового образу як категорії музичного мислення, Н. Рябуха доходить висновку, що «особливості звукообразного мислення віддзеркалюють звуковий ідеал культури певного періоду через характер звуковідчуття та тип музичної експресії (спосіб емоційного висловлювання)» [там само, с. 181].

Моделювання звукового образу в процесі створення аранжування вокально-інструментального твору відбувається на всіх рівнях структурно-семантичної організації музичної композиції (за Є. Назайкінським) – фонічному (фактура), інтонаційному (синтаксис) і композиційному (фабула). Реалізація звукової ідеї аранжувальником конкретизується в оригінальних



прийомах організації інструментально-звукового простору – фактури, яка, на думку С. Давидова, виявляє логіку «просторової організації звукової тканини в процесі її становлення» та «утворює чи не головний сенс професійної організації. Через неї втілюються художні образи, моделюються жанри, проступають детермінанти стилів, забезпечується якість віртуозності» [40, с. 8].

Організація фактури супроводжується розкриттям нових тембрових якостей фонізму, що, як підкреслює М. Михайлов, є одним з головних атрибутів музичного стилю. «Фонізм – як стильова ознака відрізняється комплексним інтегруючим характером: його особливості великою мірою обумовлюються виконавськими засобами, що використовувалися в ту чи іншу епоху... . <...> У даному випадку мається на увазі певна якість звучання (певна загальна барва звучання) музики, що утворюється взаємодією цілого ряду елементів. Не тільки темброві, регістрові та динамічні властивості. Відому роль відіграє ладо-гармонічна структура, а також особливості формоутворення, які обумовлюють те, що можна назвати динамічною кривою процесу розгортання музичного матеріалу» [90, с. 240].

Відтак одним з головних творчих завдань аранжувальника є створення за допомогою цілого комплексу інструментально-виразових засобів відповідної «інтонаційної атмосфери» (О. Катрич), здатної миттєво заволодіти увагою слухачької аудиторії та емоційно налаштувати її на сприйняття вокальної партії [61].

На синтаксичному рівні побудови звукового образу інструментальної складової естрадно-вокальної композиції на перший план виступає темброве амплуа різноманітних інструментів (акустичних та електронних) як стильова барва звучання, а також як чинник формоутворення, що виявляється у координації зміни тембрів і розділів композиції, співвідношенні динамічної напруженості музичного розвитку з тембровими, ладогармонічними та метроритмічними елементами музичної мови. Таким чином, «множинність індивідуально-композиторських принципів формування звукового простору

музичної композиції виявляє важливу роль звуку та його функціональну незалежність у загальних законах композиції того чи іншого стильового напрямку. В аспекті жанрово-стильової психології музичного мислення звук володіє, а точніше кожен раз набуває свої функціональні (драматургічні, композиційні, семантичні) закономірності, які координують творче мислення композитора» [53, с. 110-111].

Відтак композиційний рівень аранжування естрадно-пісенного твору демонструє не тільки конструктивні особливості його форми, мелодико-тематичний та подієвий плани її побудови, але й драматургію і логіку розвитку звукового образу, який може стати вираженням концептуального мислення музиканта, адже «сміслова переакцентуація у концептуальному просторі музичного твору та усвідомлення обмеженості принципів звукообразного мислення минулого зумовлюють трансформацію звукового ідеалу, що відображається на художній концепції звуку» [127, с. 186].

Досліджуючи стильові та драматургічні виміри естрадно-пісенної творчості І. Карабиця, В. Куц зазначає, що амбівертність пісенної творчості композитора, тобто поєднання в ній різновекторних спрямувань у бік академічної або естрадної музики, виявляється на стильовому та драматургічному рівнях. І якщо «стильовий рівень включає особливості мелодики, гармонії, фактурного вирішення пісенного твору відповідно до тенденцій тогочасної академічної та естрадної музики», то «драматургічний рівень виявляє особливості композиції пісенного твору, передусім відхід від строфічної будови або навпаки, слідування їй, наявність форми другого плану тощо» [83, с. 113].

Виявляючи універсальні та специфічні закони формування музичної драматургії як творчого методу в джазовому мистецтві, А. Харенко пропонує авторське визначення поняття «музична драматургія» як тематичного процесу «співставлення/взаємодії елементів джазової мови з різнорідними полістилістичними комплексами академічного західноєвропейського мистецтва, який скеровує комунікацію джазового мистецтва та забезпечує

художню єдність його стильовим явищам (носіям традиції)» [161, с. 160]. Підсумовуючи дослідження закономірностей формування джазової музичної драматургії, авторка вказує на безпосередній взаємозв'язок характеру її становлення та специфіки комунікації в джазовому музикуванні, «що потребує від слухача не стільки спостереження, скільки безпосередньої участі», оскільки «у джазовому спілкуванні саме слухач, разом з виконавцем, є експертом творення музичної драматургії, її співучасником» [там само, с. 165].

Останнє твердження спонукає до осмислення творчих функцій аранжування в системі музичної комунікації. Передусім «сама сутність естрадної музики – це вплив на слухачів і обов'язковість їх відповідної реакції» [152, с. 167]. Порівнюючи значення впливу на слухацьку аудиторію в естрадній та академічній музиці, В. Тормахова звертається до теорії Ф. Ніцше і її ключових понять аполонічного та діонісійського, які філософ використовує у своїй праці «Народження трагедії з духу музики» для характеристики двох протилежних за сутністю витоків розвитку мистецтва, пов'язуючи їх зі стихією музики. Процес творення митця-діонісійця Ніцше порівнює із самозабуттям та надмірністю виявлення, тоді як аполонічне начало філософ характеризує як самообмеження, почуття міри і свободу від диких поривів [101]. «У даному випадку, – розвиває цю думку В. Тормахова, – в ролі емоційної, чуттєвої, активної в плані сприйняття і відповідної реакції виступає естрадна (діонісійська) музика, в той час, як роль високого споглядального (аполонічного) мистецтва віддана академічній професійній сфері» [152, с. 167].

Естрадне аранжування як вид творчості функціонує на межі цих двох сфер, поєднуючи в партитурі вироблені традицією нормативи професійної композиторської творчості та актуальні слухацькі орієнтири широкої публіки, які можуть суперечити художнім вимогам композиції. Попри це головною функцією аранжувальника є надання естрадно-вокальному твору найбільш вигідної та найкращої форми показу, іноді якісно перевершуючи його авторську версію. Роль аранжувальника тут важко переоцінити, адже

художній результат стильових модифікацій естрадної пісні багато в чому залежить від його музичної ерудиції, широти технологічної обізнаності, естетичних смаків, ретельності відбору та влучності застосування музично-виразових засобів, оскільки художня доцільність тих чи інших стильових перетвілень твору в процесі аранжування передбачає глибоко продуману організацію музичного супроводу, що має відповідати характеру, жанровим особливостям, змісту літературного тексту пісні та сприяти розкриттю її ідейно-образного задуму. Вирішення творчих завдань в роботі аранжувальника не виключає присутності в ній ділової інтуїції та передбачення комерційного успіху кінцевого мистецького продукту із врахуванням кон'юнктурних вимог музичного ринку. Нарешті, опорним чинником стильових перетворень музичного матеріалу естрадно-вокальної композиції виступає орієнтація творчої установки аранжувальника на реалізацію тих чи інших аспектів індивідуального стилю естрадного співака з його неповторною манерою сценічної подачі пісенного твору.

Отже, професійні функції аранжувальника надають його діяльності значення сполучної ланки, що з точки зору специфіки комунікативних процесів у музичному мистецтві реалізує творчі взаємозв'язки різних рівнів, у результаті чого традиційна тріада музичної комунікації «композитор – виконавець – слухач» набуває такого вигляду: «композитор ↔ аранжувальник ↔ виконавець ↔ аранжувальник ↔ слухач». Таким чином, аранжувальник здійснює «акт співтворчості, необхідною ланкою котрого є індивідуальна музична діяльність, спрямована на активну міжособистісну взаємодію з метою розкриття смислу музики, тобто її сприйняття та розуміння на вищому, художньому рівні цілісного осягання музичного твору» [110, с. 112].

Аналогом художньої цілісності естрадно-вокальної композиції виступає музичний образ пісенного твору – поняття, яке включає в свою орбіту більш упредметнений, проте потенційно не менш абстрагований порівняно зі звуковим образом, спектр навколomuзичних чинників, оскільки передбачає можливість більш широкого зіставлення з його життєвими прообразами.

Музичний образ – «естетично-психологічне поняття, поширене у вітчизняному музикознавстві; специфічний різновид художнього образу як загальної категорії художньої творчості, способу й результату художнього освоєння дійсності в мистецтві» [154, с. 333]. При цьому тлумачення музичного образу «набуває певних модифікацій відповідно до його місця в різних ланках єдиного процесу: творення (під дією якихось імпульсів і стимулів) – виконання – сприймання – оцінки та функціонування у сфері музичної культури» [там само, с. 334]. Отже, музичний образ у процесі комунікації постає як варіативний феномен зі своєю інтонаційно зумовленою композиторською, виконавською та слухацькою специфікою, що не виключає втрати і набутки у передачі первинного музичного образу, але й «не заперечує можливості збереження його основного змістовного «ядра»» [там само].

Таким чином, музичний образ забезпечує художньо-сміслову єдність музично-поетичного змісту твору та інструментально-виразових засобів аранжування, спрямованих на увиразнення індивідуального виконавського стилю співака, котрий «відповідно до свого життєвого досвіду й художнього світогляду та рівня технічної майстерності, більш чи менш точно і глибоко осягаючи зміст композиторського твору, пропонує власну виконавську версію (Я – музичного образу) твору» [там само].

Отже, професійні функції аранжувальника як креативної сполучної ланки реалізуються в багаторівневих соціальних і мистецьких процесах музичної комунікації, що є ще одним свідченням сформованості та відносної самостійності цього виду сучасної музично-творчої діяльності.

При цьому реалізацію повноцінного художнього процесу комунікації забезпечують творчі механізми музичної інтерпретації (композиторської, художньо-посередницької, виконавської, слухацької, звукорежисерської) як евристичного акту пізнання, що ґрунтується на принципах діалогу та розуміння.

Передусім звернемося до поняття інтерпретації, за яким В. Москаленко закріплює узагальнююче значення та зіставляє його з поняттям

інтерпретування, підкреслюючи цим процесуальний характер музичної діяльності задля осмислення-тлумачення музичного твору. Результат інтерпретування музичного твору позначається терміном *інтерпретаційна версія*, або ж просто *версія* [95, с. 7]. Враховуючи відмінності у змісті та способі існування інтерпретаційних версій музичного твору, вчений окреслює такі різновиди інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну, музикознавчу, а також виконавське перекладення [Там само, с. 8].

У проєкції на специфіку процесу аранжування віднаходимо в ньому присутність елементів усіх цих різновидів музичного інтерпретування. Так, слухацька версія музичного твору стає для професійного музиканта підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації; підсумком редакторського інтерпретування є варіант нотного запису музичного твору, адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру; виконавське інтерпретування виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору; для виконавського перекладення є показовим виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор; для режисерської інтерпретації «показові такі суттєві зміни у внутрішній структурі «твору композитора», у його драматургічній організації або навіть у «сюжетній» спрямованості, за якими, однак, не втрачається його художня одиничність»; при технологічній інтерпретації відбувається редагування звучання, яке може проводитися в процесі запису виконання або у подальшій технічній роботі [Там само, с. 8-10].

Музично-виконавська специфіка роботи аранжувальника виявляє себе, передусім, на рівні фахової термінології, що у свою чергу потребує уточнення з огляду на практику використання стильових характеристик стосовно різноманітної музичної продукції у сфері естрадно-вокального мистецтва. Зокрема, в теорії музичного виконавства обґрунтовано диференціацію різних видів музично-виконавської інтерпретації, а саме – не стильова, стильова,

стилізована, стильна та виконавська інтерпретація композиторського стилю [62, с. 40].

Послуговуючись визначеннями, сформульованими О. Катрич, пропонуємо розрізняти такі різновиди аранжування:

– не стильове – вид аранжування, інтерпретаційні механізми якого функціонують у сферах емоційного та образно-естетичного, не торкаючись тих чи інших аспектів музичного стилю; відповідно:

– стильове – вид аранжування, інтерпретаційні механізми якого зорієнтовані на осмислення тих чи інших аспектів музичного стилю загалом та композиторського чи виконавського зокрема;

– стилізоване – вид аранжування, в процесі якого реалізується цілеспрямована установка на імітацію певного музично-історичного стилю;

– стильне – вид аранжування, в процесі якого реалізується цілеспрямована установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної культурно-історичної епохи.

Окремо слід зупинитися на особливостях композиторського інтерпретування як різновиду творчої переробки у новому музичному творі музично-стильової системи іншого автора, що може виражатися «а) жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо; б) різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо); в) програмними (у стислому значенні слова) творами, у яких використовуються раніше зафіксований у слові, живопису, архітектурі та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при творенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу тощо» [95, с. 9]. Додамо до цього переліку музичну діяльність аранжування як процес створення музичного продукту, котрий у результаті переробки може являти собою відмінну від оригіналу нову версію твору, актуальну як креативне явище для сучасного слухацького загалу.

До таких творів належать кавер-версії нетлінних шедеврів українського пісенного жанру, успіх сучасної презентації котрих визначають не тільки вокальна майстерність виконавців, але й креативний діапазон аранжувань, покликаних забезпечити актуальне звучання відомих композицій відповідно до стильових тенденцій свого часу.

З позиції дослідження стильових функцій аранжування в процесі створення кавер-версії естрадно-вокальної композиції постає питання про особливості інтерпретаційної природи цього виду музичної творчості, оскільки «кавер є пограничним явищем, що об'єднує категорії інтерпретації та реінтерпретації», поняття якої «акцентує увагу на створенні нового текстового поля, відносно тексту оригіналу» [67, с. 118].

Реінтерпретація (англ. *reinterpretation* – повторне тлумачення), що в англословному середовищі трактується ще як «різке переосмислення», «акт виконання п'єси, музичного твору тощо таким чином, щоб висловити ваші власні нові ідеї про це, або створити щось знову, використовуючи нові ідеї» [199].

Таке трактування поняття реінтерпретації спонукає до осмислення ще однієї важливої функції аранжування як виду музичної діяльності – культуротворчої. Говорячи про прийняту в сучасному музикознавстві диференціацію двох тенденцій, що пояснюють роль інтерпретації в існуванні різних форм буття музичного твору, Ю. Воскобойнікова звертається до понять культуротворчості та культуровідповідності (терміни О. Котляревської), зіставляючи їх у проєкції на специфіку процесу інтерпретації у таких сферах творчості, як редагування, обробка, аранжування. Культуротворчість дослідниця визначає як «процес створення нової системи (або систем) норм, цінностей, ідей, концепцій, засобів виразності, принципів організації музичного матеріалу та способів ставлення до нього» [21, с. 255]. Такий креативний діапазон експериментів із нотним текстом охоплює відповідно і «створення різних соціокультурних форм «вираження індивідуального уявлення про музичне явище (редагування, обробка, аранжування)» [там



само]. Визначальною умовою культуровідповідності є оперування заданими засобами музичної виразності, побудови композиції, співвіднесеність із традиціями її музикознавчого пізнання, оцінювання та виконавської інтерпретації, яка, безумовно, не може претендувати на абсолютну адекватність, але вона має мати певну правомірність (культуровідповідність). Власне визначення цих умов певною мірою конкретизує момент відмежування інтерпретації як переважно культуровідповідного явища, «в той час, як в обробці, транскрипції або аранжуванні превалює культуротворча спрямованість, тобто вони відрізняються за пріоритетом указаних тенденцій» [там само, с. 256].

Таким чином, різноманітний спектр стильових функцій аранжування естрадно-вокального твору, орієнтованих на створення нових принципів організації музичного матеріалу, а відтак, нових ідей, концептуальних рішень і відповідно нових шляхів виконавського втілення та слухацького сприйняття результату музичної творчості, дає змогу констатувати культуротворчу спрямованість мистецької діяльності аранжування, що включає в себе елементи композиторської, виконавської, слухацької, музикознавчої творчості, а також технологічну, редакторську та режисерську функції, і володіє суттєвим системоутворювальним потенціалом музично-виразових і технічних засобів як для креативного переосмислення та популяризації перлин вітчизняної естрадно-пісенної спадщини, так і для створення нових оригінальних зразків сучасного українського естрадно-вокального мистецтва.

## 2.2 Музичні комп'ютерні технології в практиці сучасного аранжування

З появою музичних комп'ютерних технологій аранжування як метод творчості та особливий різновид композиції отримало нову важливу функцію – можливість вільного електронного музикування та інтерактивної взаємодії зі звуковою матерією, тобто аналізу й опрацювання звуку в реальному часі з використанням комп'ютера, на основі чого впродовж останніх десятиріч здійснюються сміливі стильові експерименти й формування нової звукової виразності у фоносфері естрадного музичного мистецтва, бурхливо розвиваються масові пісенні та інші жанри, зароджуються нові стильові напрями, що ґрунтуються на технічних відкриттях у галузі електронної музики. Втілюючись через відповідний комп'ютерний алгоритм, що аналізує та інтерпретує виконавські дії аранжувальника, інтерактивність замінює уявну інтерпретацію вихідного музичного матеріалу реальним впливом, матеріально його трансформуючи. Таким чином, контакт аранжувальника з комп'ютерною програмою в інтерактивному режимі набуває характеру музично-виконавського втручання у функціонування програми в кожний окремий момент, що надає творові ознак конкретної авторської стилістики.

Досліджуючи комп'ютерні способи виконавської реалізації музичного матеріалу, І. Гайденко порівнює цей процес із грою оркестру під керуванням диригента. Синтезатори звуку тут функціонують як виконавці та їх інструменти, зазначає дослідник, інформативні керуючі коди є аналогом нотної партитури та голосів, а устрій синхронізації системи можна порівняти з диригентом оркестру. «Комп'ютерна модель виконавської інтерпретації є додатковим чинником, що впливає на кінцевий результат. Завдяки їй той самий твір може бути виконаним у різний стильовий спосіб, що використовується навіть у нотних редакторах, – підсумовує І. Гайденко. – Технології комп'ютерного виконання ведуть до появи нових творів, де грають і музиканти, і машини. Завдяки їм композитор набуває можливостей не тільки

досягти нового звучання, а й подати у музичній драматургії складні філософські ідеї протиставлення «живого» та «рукотворного» [ГайденАвтореф, с. 15].

Отже, реалізація музично-виконавського аспекту створення аранжування веде до появи нового різновиду технологічно синтезованої композиції, в якій поєднуються гра машини і музиканта. Завдяки цьому аранжувальник отримує можливість не лише втілення неординарного звучання за допомогою артикуляційної та агогічної імітації інструментальної техніки музиканта-виконавця, але й авторської інтерпретації засобами музичної драматургії оригінальних креативних ідей.

Серед функцій комп'ютерної програми перебувають також організація віртуального звукового простору композиції, що відтворює діяльність звукорежисера у втіленні кінцевого продукту. Ці якості віртуальних помічників, а також цифровізація творчого процесу відкривають нові грані в підході до роботи з першоджерелом, формуючи при цьому унікальне комунікативне середовище, оскільки у процесі комп'ютерної творчості постать аранжувальника об'єднує в собі ознаки діяльності композитора, який оперує компонентами гармонії, фактури, інструментування, звукорежисера, який формує звуковий простір, та виконавця, що відповідає за динаміку, артикуляцію, темп і агогіку.

Поряд із цим, визначаючи процес роботи композитора з комп'ютером як якісно новий етап креативного мислення, що веде до розширення форм існування музичного твору, а також осмислюючи специфіку комп'ютерного моделювання композиторського процесу та розглядаючи комп'ютерні технології і пов'язані з ними композиторські техніки у системі музичної композиції, І. Гайденко доходить прикінцевого висновку про те, що «експерименти з комп'ютерного створення музики виявили обмежену практичну корисність отриманих результатів для композиторської практики і, разом з тим, принципову неможливість повної заміни у творчому процесі людини-композитора запрограмованою машиною» [ГайденкоАв, с. 4].

Водночас програмні комп'ютерні засоби стали невід'ємною складовою багатьох технологічних процесів сучасної композиторської творчості, стаючи основою розвитку нових технологій створення музичної форми твору, генерування й добору звуковисотних і ритмічних послідовностей, тембрального й фактурного розвитку музичного матеріалу, розвитку нотографічних технологій і технологій музичного виконавства. Відтак завданням системного вивчення «евристичного музичного програмування, що вплинуло на збагачення музикознавчої дослідницької бази в найрізноманітніших напрямках, починаючи від музично-акустичних аспектів і завершуючи більш глибоким усвідомленням механізмів музичного мислення», присвячена докторська дисертація К. Фадєєвої [155].

Одним із напрямів цього дослідження стало обґрунтування ролі музичних комп'ютерних технологій у композиторській практиці, розвиток яких дав можливість записувати і відтворювати звукові фрагменти, працювати з MIDI-послідовностями, завдяки чому комп'ютер перетворився на індивідуальний музичний центр, точніше – звукову студію з різноманітними можливостями конструювання музичних творів, здійснення цифрової обробки звуку, аранжування, управління партитурою у режимі реального часу [там само, с. 19].

У роботі наведено основні етапи створення музичної композиції: *генерація музичної партитури* (створення гармонії та мелодії, створення ритму (програмування групи ударних інструментів), вибір звучання синтезаторів, запис аудіо-треків з партіями акустичних інструментів, попереднє мікшування (балансування треків)); *мікшування* (переклад MIDI в Audio, обробка аудіо-треків ефектами, головне мікшування – зведення багатоканальної фонограми у стереопару (мастер-трек), премастеринг – обробка мастер-трека в межах роботи над окремим номером); *мастеринг* (об'єднання окремих номерів в альбом, компонування, спектральне балансування, балансування гучності, фінальна обробка проєкту, копіювання на транспортний носій) [там само, с. 20].

Основним інструментом у композиційному процесі вважається секвенсер, який здійснює запис, редагування та відтворення MIDI інформації, може вмонтовуватися в інструмент, бути окремим пристроєм або комп'ютерною програмою. Процес запису інформації в секвенсер проводиться методом програвання партій або їх частин з MIDI-клавіатури, будь-якого інструменту, що містить MIDI-вихід, записані партії можна редагувати, змінюючи висоту звучання, гучність, тембр та інші характеристики музичного матеріалу.

Стрімкий розвиток музичних комп'ютерних технологій вимагає постійного поновлення інформації щодо засобів і методів їх використання в сучасній музичній практиці. Таке завдання вирішується в дисертації Г. Юферової, в якій, зокрема, суттєво оновлено систематизацію мультимедійного і спеціалізованого програмного забезпечення, поширеного в сучасній музичній практиці, та визначено п'ять основних напрямів музичних комп'ютерних технологій, серед яких: мультимедійні, нотографічні технології, технології програмування звуку; цифрові звукові технології (аудіотехнології); технологія віртуальної студії (VST) [175, с. 4].

Спираючись на наявну інформацію щодо розробленої попередниками систематизації програмного забезпечення для музикантів, дослідниця вважає доцільним закріпити такі класи програмних засобів:

- 1) універсальні програмні засоби;
- 2) мультимедійні програмні засоби;
- 3) спеціалізовані музичні програмні комплекси, до яких належать нотні редактори, програмні комплекси створення звуку, звукові редактори, цифрові звукові робочі станції, плагіни й програмні синтезатори [175, с. 97].

Безпосереднє відношення до діяльності сучасного аранжувальника мають напрями, пов'язані з класом спеціалізованих музичних програмних комплексів, тому розглянемо їх більш докладно і в тій послідовності, як вони подаються у дисертації К. Юферової.

*Нотнографічні технології* представлені нотними редакторами – програмними комплексами для створення, редагування музичного матеріалу, озвучування партитур, підготовки нотного тексту до друку (*Dorico, Finale, Sibelius, MuseScore*).

*Технології програмування звуку* представлені графікою і мовами програмування для роботи з аудіо та відео, призначення яких – створення алгоритмічної композиції, синтез та обробка звуку, генерація звукових об'єктів, обробка звуку під час концертного виступу (*Max MSP, Pure Data, SuperCollider*).

*Цифрові звукові технології* (аудіотехнології), до яких відносять програмні комплекси таких видів:

- 1) звукові редактори (*Sound Forge, WaveLab*);
- 2) програми для аналізу та графічного представлення звуку і звукових подій (*VOCA, SPAX, Acousmographie*);
- 3) цифрові робочі аудіостанції та секвенсори (*Digital Audio Workstation (DAW) / Audio MIDI Sequencer*) – *Ableton Live, Steinberg Cubase, Logic Audio, Reaper*.

До MIDI-секвенсорних програм також належать автоаранжувальні програми (*Visual Arranger, Band-in-a-Box, Fruity Loops*), музичні конструктори (*Vitrual DJ, TraktorPro*) та автоаккомпанементи (*Auto Accompaniment, MyJazzBand* тощо).

Технологію *віртуальної студії (VST)* представляють два види програмних засобів:

- VST-інструменти (*Native Instruments Kontakt Player, Addictive Drums 2, Spectrasonics Omnisphere, Spectrasonics Trillian* тощо);
- VST-ефекти, які забезпечують обробку звуку (*iZotope Ozone, Ambisonics, FabFilter*) [175, с. 98–99].

Слід зауважити, що в умовах постійної модернізації комп'ютерних програм, призначених для створення музики, грані між різними музичними редакторами стираються завдяки додаванню нових функцій і нарощуванню

можливостей цих програм. Так, остання версія однієї з найбільш популярних програм *Logic Pro X* від компанії Apple відкриває доступ до розширеного набору опцій, які дозволяють записувати, редагувати та по-різному маніпулювати MIDI-виконаннями. Програма представляє набір нових творчих інструментів для написання пісень, створення музики, реалізації креативних ідей за допомогою сітки музичних петель і фраз, які можна запускати і маніпулювати ними в реальному часі для створення унікальних аранжувань.

Використовуючи регіональні параметри швидкості нот, синхронізації та динаміки, можна перетворити вільне виконання на таке, що щільно потрапляє в грув. Функція *Drummer*, зокрема, відкриває доступ до професійно спродюсованих, реалістичних барабанних треків, що відповідають творчому задуму аранжувальника і можуть відтворити безліч унікальних ритмів у різноманітних стилях популярної музики, року, авторських пісень і R&B.

Призначений для роботи з *Drummer* новий плагін *Drum Kit Designer* дає змогу створювати музиканту його власний персональний набір інструментів з використанням різноманітної колекції професійно записаних малих барабанів, том-томів, хай-хет тарілок і цимбалів, які можна комбінувати, поєднувати й тонко налаштовувати для отримання потрібного звуку ударних у музичній композиції. Заданий барабанний патерн можна редагувати в режимі реального часу, включаючи гучність, складність і гойдалку.

*Logic Pro X* розширює багату колекцію синтезаторів і клавішних, додаючи більше нових інструментів. *Arpeggiator* – це один із нових MIDI-плагінів, який може перетворити акорд із простої комбінації клавіш на майстерно озвучене арпеджіо. Особливу увагу привертає також новий ретро-синтезатор *Retro Synth*, який імітує деякі з найпопулярніших тембрів класичного синтезатора 70-х і 80-х років, а функція *Vintage Keyboards* пропонує реалістичні моделі електричних піаніно, органів і клавішних з вишуканими налаштуваннями формування тону.

Окрім програми *Logic Pro X* найпопулярнішими програмами для створення аранжування є *Cubase*, *Nuendo*, *Reaper*, *Studio One*, *Fl Studio*, *Sonar*,

які працюють на різних операційних системах, таких як Mac OS (Macintosh) від компанії Apple, Microsoft Windows та Linux.

Окреслюючи значення і глибину укорінення інформаційних технологій у сучасному музичному мистецтві, К. Юферова визначає чинники, які вплинули на цей процес і спровокували зміну парадигми творчої практики не тільки окремого музиканта, а й функціонування всієї музичної галузі. Так, інтеграція цифрової обробки даних у систему теоретичних знань і способи практичного використання в музичному мистецтві привело до розширення професійних компетенцій музиканта, який одночасно може виступати в декількох амплуа:

- композитор / аранжувальник / виконавець, аранжувальник / звукорежисер;
- композитор / музичний редактор; композитор / нотний видавець.

«Застосування нового інструментарію творчості, – зазначає К. Юферова, – привело до оновлення засобів і форм музичного висловлювання, внаслідок чого розширилося коло нових методів прийняття творчих рішень» [там само, с. 100].

Висвітленню нових засобів та методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці на прикладі опису роботи та розширених можливостей новітніх музичних редакторів присвячено низку статей В. Козліна і В. Грищенко []. Так, вперше у вітчизняному музикознавстві виявлені та представлені новаторські методи роботи у сучасній комп'ютерній програмі секвенсорі *GUITAR PRO 6* – потужному нотному редакторі, що дозволяє створювати оригінальні партитури на професійному рівні для подальшого їх редагування [70]. За допомогою наданого програмою набору потрібних інструментальних засобів користувач може працювати як з різноманітними символами нотної графіки, так і з великим спектром регулювання динаміки звуку та темпу, що дозволяє створювати зразки озвучених нотних творів та їх фонограми. Отже, застосування представлених у дослідженні методів і правил надає можливість «перевести процес роботи композитора, аранжувальника, звукорежисера, музиканта з комп'ютером на



якісно новий етап розвитку музичної творчості, на якому істотно поліпшується результат опрацювання музичної фактури, розширюються способи існування твору» [70, с. 96].

Чимало корисних функцій, необхідних у сучасній практиці композиторів, аранжувальників, звукорежисерів, а також початківців-музикантів, містить програма для аранжування секвенсера *Band-in-a-Box*, опис роботи якої представлено ще в одному спеціальному дослідженні В. Козліна і В. Грищенко [69]. Зручна і доступна у використанні програма пропонує розвинену систему меню, діалогових вікон, які дають змогу налаштувати кожен параметр аранжування і синтезу звуку. Програма містить бібліотеку готових стилів, кількість яких постійно збільшується. *Band-in-a-Box* автоматично генерує повне аранжування професійної якості в обраному стилі для фортепіано, бас-гітари, ударних, гітари та струнних або рогів, а також розширює можливості виконання на синтезаторі при застосуванні функції автоакомпанементу. Секвенсер *Band-in-a-Box*, висновують автори дослідження, «є лідером групи програмного забезпечення класу автоаранжувальників завдяки зручному інтерфейсу, різноманітності та якості стилів, широкому спектру можливостей зі створення власної музичної стилістики та багатьом іншим корисним якостям» [69, с. 73].

Створення виразного в стильовому відношенні комп'ютерного аранжування включає в себе 1) розробку ритмічної основи (робота з ритм-секцією); 2) вибудовування лінії басу; 3) роботу з мелодією; 4) роботу з гармонією. Створення ритмічної основи полягає в розробці рельєфного, цікавого за звучанням груву ударних чи ударних та перкусії. Індивідуальна лінія басу може бути найяскравішою характеристикою аранжування в популярній музиці. Робота з мелодією в аранжуванні полягає у виборі MIDI-інструментів для її викладення, виборі регістра, написанні контрапунктів.

Основні види викладу гармонії в комп'ютерному аранжуванні – це підклади, ритмічна фігурація, гармонічна фігурація та змішана фактура. Одне з головних завдань у роботі з фактурою полягає в моделюванні тембрової

драматургії музичної твору. З фактурою пов'язане поняття темброво-фактурної функціональності. З одного боку, різні пласти музичної тканини, що одночасно звучать, повинні відрізнятися один від одного своїм тембровим оснащенням або характером звучання, з іншого – єдині пласти фактури мають бути озвучені однаковим або максимально близьким тембровим оснащенням чи характером звучання. Засобами підходу до кульмінації є фактурне збагачення та динамічне посилення через збільшення кількості інструментів, додавання нових фактурних ліній і гармонічних голосів, розширення оркестрового діапазону за рахунок октавного подвоєння голосів. Серед інших темброво-оркестрових прийомів можна виділити прийоми колорування, пов'язані із звуконаслідуванням, застосуванням барвистих ударних інструментів та сонорних звучань; прийоми контрастного тембрового перемикання звучання в нову темброву площину, зіставлення фрагментів у виконанні солюючих інструментів та миттєвого оркестрового тутті; калейдоскопічність тематичного матеріалу, зміна тембрових зон, що визначає постійну гру тембрових фарб; імітація фольклорного музикування.

Черговий етап у створенні аранжування – відбір виразових засобів, необхідних для реалізації стильового образу аранжування. В арсеналі комп'ютерних звукових засобів є величезна кількість різноманітних VST-інструментів: віртуальні синтезатори, семплери, звукові модулі, драм-машини, емулятори. У VST-інструментах семплерного типу є велика кількість різноманітних банків звуків: банки академічних оркестрових, естрадних і народних інструментів, банки різних електронних тембрів.

Основна практична робота зі створення аранжування відбувається безпосередньо у програмі-секвенсорі. Окрім вибору належних тембрів для кожного каналу проєкту, велике значення для втілення виразного музичного образу має робота над виконавськими складовими аранжування, що включає виразну артикуляцію, штрихи, фразування, динаміку кожної доріжки проєкту за допомогою редагування MIDI-повідомлень та MIDI-контролерів. У

результаті цієї кропіткої роботи слід домогтися виразного інтонування кожної лінії, кожного елемента фактури (кожної доріжки проекту).

Далі відбувається звукорежисерське редагування фактурних пластів з урахуванням динамічної «багатоплановості», стереофонічної перспективи та корекції віртуального звукового об'єму за частотною шкалою. Результатом має стати ясність та агогічна виразність звучання всієї музичної тканини.

Заключний етап роботи над комп'ютерним аранжуванням – загальна звукова обробка в програмах – звукових редакторах (*Sound Forge, WaveLab, Samplitude Pro X*). Це вибудовування віртуального акустичного простору, загальне динамічне і частотне коригування та додавання різних ефектів.

Професійні комп'ютерні аранжування не обмежуються використанням у них традиційних інструментів. Це творча сфера сміливого експериментування із синтезованими тембрами і звуковими ефектами у пошуках нових барв звучання, нових тембрових поєднань, несподіваних тембрових комбінацій. Таким чином, робота аранжувальника – це розумова аналітична творча робота, підпорядкована загостреному слуховому контролю. Створюючи аранжування, працюючи над великими і дрібними деталями, музикант має уважно вслуховуватися у розмаїття звукових фарб, характер звучання кожного тембру, контролювати тонку градацію сили звуку, плавний перехід від одного звуку до іншого, чути фразування як у його дрібних деталях, так і у великих побудовах, чути звукову перспективу фактурних пластів тощо.

Аранжування естрадної пісні може бути представлене у двох видах: у вигляді партитури та у вигляді мультитреку та *midі*. Розглянемо другий варіант поетапного аранжування естрадно-вокальної композиції. Передусім слід зазначити, що хоча музикант може поєднувати в одній особі композитора, аранжувальника, звукорежисера, мікшер/саундпродюсера, важливо розуміти специфіку кожного виду творчої діяльності і намагатися не змішувати їх в рамках одного процесу.

Алгоритм роботи над створенням естрадної пісні з використанням музичних комп'ютерних технологій включає приблизно таку послідовність дій:

- створення нового проєкту і вибір MIDI-інструментів, що виконуватимуть партії композиції;
- запис мелодії і гармонії пісні;
- вибір стилю аранжування;
- розробка ритмічної основи аранжування;
- аранжування музичної композиції засобами MIDI-редагування;
- запис тексту пісні;
- створення завершеної форми;
- створення зв'язуючих частин, вступу і коди;
- написання партій для всіх інструментів і голосів, у тому числі бек-вокалів;
- запис вокальної партії, редагування її, здійснення шумозаглушення;
- застосування до записаної вокальної партії фільтрації, компресії, обробки необхідними ефектами;
- уточнення складу MIDI-інструментів, що виконують партії композиції.
- реалізація частотного і гучного балансів, а також оптимального розподілу голосів по стереопанорамі;
- продумування художніх ефектів, які є частиною аранжування;
- створення контрапунктів, рифів, мелодій, яких спочатку не було в пісні;
- зведення записаної пісні у стереофайл.

Наведемо авторський варіант поетапного аранжування естрадно-вокальної композиції.

### *Етап 1*

1. Формулювання ідеї для подальшої роботи, основних завдань створення композиції, вибір темпу і стилю.

2. Продумування форми пісні, обговорення її побудови, створення ескізу форми, робота з Marker треком у *Logic Pro X*.

3. Intro (1) – обирання першого інструменту, ескіз основної гармонії, робота з вбудованою бібліотекою звуків у *Logic Pro X*, робота з Piano Roll.

#### *Етап 2*

4. Intro (2) – додавання басу і перкусії, робота з Ultrabeat, робота в різних режимах запису MIDI, імпорт готових лупів у форматі wav або aiff у проєкт, редагування лупів.

5. Перший куплет (Verse) і Мелодія – запис партій основних інструментів, робота з Velocity для пожвавлення звучання інструментів.

#### *Етап 3*

6. Розробка основного малюнку ударних – організація робочої області, налаштування тональності бас-бочки, створення основного ударного патерну, налаштування метронома.

7. Другий куплет (Verse) – запис партії баса, огляд синтезатора ES2, побудова основи другого куплету і мелодійної частини пісні, використання різних режимів Snap.

#### *Етап 4*

8. Приспів (Chorus) і Бридж (Bridge) – редагування MIDI-параметрів у MIDI-редакторі, створення плавного голосоведення в акордових партіях за допомогою Velocity, використання плагіна Direction Mixer для звуження стереобазиса, робота з віртуальним барабанщиком Drummer і генерація барабанної партії, робота з PitchBend, копіювання наявних партій у частини пісні, що повторюються, для створення основного каркасу композиції.

#### *Етап 5*

9. Coda – доопрацювання і шліфування наявних партій, ескіз коди, конвертація партії Drummer у MIDI і подальше редагування.

10. Додавання мелодійних інструментів – огляд синтезатора Retro Synth, налаштування фільтрів і LFO, огляд інструменту Vintage B3 – робота з органом, додавання штучного вібрато в партію скрипки.

11. Пожвавлення партії скрипок – робота з EXS24, перемикання артикуляцій скрипок, запис однієї MIDI-партії з використанням декількох артикуляцій звуковидобування, огляд Smart Controls, редактор Event.

*Етап 6*

12. Коригування аранжування і зміни темпу – різні поліпшення звучання партій, робота з Tempo Track – сповільнення темпу проєкту в Coda, робота з Flex режимом.

13. Створення власних семплів – вибір матеріалу для нарізки, різні аспекти роботи з матеріалом, синхронізація темпу семплів з темпом проєкту на слух.

*Етап 7*

14. Запис акустичної гітари – варіанти підключення гітари до звукової карти, запис з двох джерел звуку одночасно, використання тюнера в Logic Pro X, приклад запису гітари.

15. Редагування записаної гітари – вибір записаних дублів, використання групування треків для загального редагування.

16. Запис електрогітари – варіанти запису електрогітари, регулювання вхідної чутливості звукової карти, робота з віртуальними гітарними підсилювачами в Amp Designer, підбір потрібного звуку.

17. Фінальні доопрацювання аранжування – додавання ефектів, згладжування переходів між частинами пісні, редагування семплів в Audio File Editor, організація треків у робочій області.

*Етап 8*

18. Запис вокалу – поради щодо запису вокалу, вибір мікрофонів, ручне редагування гучності окремих фраз для поліпшення читабельності вокалу в міксі, вирівнювання дабл треку під основний трек вокалу за допомогою Groove Track.

19. Підготовка проєкту до зведення – експорт усіх доріжок у вигляді окремих аудіофайлів, призначення окремих барабанних елементів на окремі канали для подальшої обробки, робота з Mutli Output інструментами.

*Етап 9*

20. Зведення – основні поняття – варіанти збереження альтернативних версій проєкту, організація робочої області за допомогою кольорової палітри, позначення основних цілей зведення композиції, обговорення створення віртуального простору міксу, створення посилів на ревербератори.

21. Огляд зведеного треку – розгляд різних застосувань еквалізації, компресії та просторової обробки в міксі, автоматизація зміни параметрів для більш цікавого розвитку композиції.

*Етап 10*

22. Мастеринг композиції – основні завдання мастерингу, вибір оптимального треку-орієнтира, практичний приклад мастерингу.

Проекція специфіки творчого процесу аранжування на категорії музичного стилю, музичного мислення, художнього перекладу в музиці та музичної інтерпретації дозволила виявити основні системоутворювальні функції музично-виразових і технічних засобів аранжування в побудові художнього цілого музичного образу естрадно-вокальної композиції.

Аналіз прийомів композиторської техніки аранжування в системі визначеного алгоритму практичних дій у процесі формотворення, стильових модифікацій ритму, темброво-динамічного оформлення та моделювання звукового образу на фактурному, синтаксичному і композиційному рівнях структурно-семантичної організації інструментальної складової пісенного матеріалу доводить провідну функцію ритмічних патернів як розпізнавальних стильових знаків широкого діапазону традиційних і новітніх стилів популярної музики, а також визначальну роль фактури та її фонічних характеристик у формуванні звукового простору інструментального супроводу вокальної партії як умови реалізації драматургічної ідеї розвитку цілісного музичного образу пісенного твору. Аналітичний огляд термінологічних, теоретичних та культурологічних концепцій музичної природи групу, розроблених в зарубіжному музикознавстві останніх

десятиліть, дає підстави розглядати це явище як один з ключових формотворчих та виконавських факторів стильової індивідуалізації інструментальної партії сучасної естрадно-пісенної композиції.

Осмислення комунікативних чинників творчої діяльності аранжування доводить її посередницькі функції в реалізації музичних взаємозв'язків різних професійних, технологічних рівнів та культурних сфер, що сприяє розкриттю креативно-стильового потенціалу індивідуальної естрадно-пісенної творчості. Виходячи з цього сформульовано визначення та запропоновано розрізнити не стильові, стилізовані, стилізовані та стильні різновиди аранжування за принципом відмінностей в орієнтації творчої установки аранжувальника на реалізацію тих чи інших аспектів музичного стилю.

Узагальнення стильових функцій аранжування естрадно-вокального твору, орієнтованих на реалізацію нових ідей, концепцій, стильових рішень і принципів організації музичного матеріалу, доводить культуротворчу спрямованість мистецтва аранжування як системотворчої сфери сучасної професійної музичної діяльності.

Розглянуто умови і методи використання музичних комп'ютерних технологій у практиці сучасного аранжування. З'ясовано, що реалізація музично-виконавського аспекту створення аранжування веде до появи нового різновиду технологічно синтезованої композиції, в якій поєднуються гра машини і музиканта. Обґрунтовано, що цифровізація творчого процесу аранжування відкриває нові грані в підході до роботи з першоджерелом та формує унікальне комунікативне середовище, в умовах якого постать аранжувальника об'єднує в собі ознаки діяльності композитора, виконавця, звукорежисера, саундпродюсера.

Проаналізовано програмні комп'ютерні засоби, які стали невід'ємною складовою багатьох технологічних процесів у сучасній музичній творчості та основою розвитку нових технологій моделювання стильового профілю естрадно-вокальної композиції в процесі аранжування. Розглянуто основні етапи авторського створення комп'ютерного аранжування естрадної пісні.



Проаналізовано методи використання MIDI-інструментів та набору плагінів у програмі *Logic Pro X* для роботи з фактурою, ритмом, створення і редагування власних семплів, запису вокалу, підготовки проєкту до зведення та мастерингу музичної композиції.

### РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА АРАНЖУВАННЯ ЯК ЧИННИКА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

#### 3.1 Аранжування як фактор стильової динаміки естрадно-пісенного твору постмодерної доби

У сучасному українському музикознавчому дискурсі представлено чимало позицій стосовно постмодернізму, що відображає інтенсивність пошуків «точок відліку» в осмисленні такого багатолікого феномена, яким постає цей панівний світоглядно-мистецький напрям. Найбільш постульованими є визначення постмодернізму як стилю художнього мислення, концептуального творчого методу, світоглядної позиції тощо. Узагальнюючи існуючі різноманітні точки зору, О. Берегова визначає постмодернізм як «певний тип світогляду сучасного митця, унікальна соціокультурна модель, яка не дає єдиної картини світу, спирається на ідею його суперкомунікативності й висуває як головний творчий принцип радикальний плюралізм стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культури» [6, с. 32].

Однією з таких мов культури стала мова відеомистецтва, адаптована популярною музичною культурою насамперед із комерційних міркувань з метою тиражування власного артистичного іміджу та звісно творчості. Хоч би якими були мотиви артиста, музичний відеокліп формує особливу мистецьку реальність і аранжування естрадної пісні відіграє в ній не останню роль. І хоча візуальна інформація в структурі відеокліпу порівняно з вербальною та музичною вважається найбільш агресивною щодо реципієнта, вона насправді ускладнює аудіальний текст і значно розширює смисловий зміст пісні. Виникає питання, якою є роль аранжування у смисловому просторі відеокліпу і наскільки воно здатне виконувати функцію мови культури та «інтонаційно-стильового контексту епохи» [див. підрозділ 1.2]. Отже, розглянемо дві

відеOVERCII пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори» у виконанні Василя Зінкевича та гурту «Плач Єремії».

Запис виконання пісні В. Зінкевичем [додаток А: 18] у супроводі ансамблю «Смерічка» – це відеоролик 1971 року, знятий у телевізійній манері тих років, про яку С. Соколюк пише наступне: «Перші кліпи (пісенні ролики) були переважно статичними, з примітивним студійним оформленням... Невдовзі почали використовувати фонограму у «незвичайному антуражі»: співали у лісі, на скелях, біля моря, в автомобілі, на палубі, у потязі, але завжди чомусь з поглядом «в нікуди» [134, с. 136]. Насправді пісенному герою Зінкевича є, куди подивитися – перед ним нескінченна краса Карпат, а попереду – радісна зустріч із коханою дівчиною. Тому співак постає на екрані бадьорою молодою людиною з гітарою в образі зразкового кіногероя радянської епохи – фотогенічного, енергійного і цілеспрямованого. Виконання співака заряджене енергією повноти життя і ці почуття передають насамперед невичерпна сила голосу, просторові параметри звукового образу вокальної партії, обрамленої дзвінком бек-вокалом, прискорений темп виконання і свобода в передачі поетичного тексту пісні. Ефектне інструментально-виконавське втілення аранжування Л. Дутківського блискуче передає емоційний стан героя, його прискорене серцебиття угадується в супроводі, насиченому віртуозними репліками соло гітари, ударних і електрооргана, які ніби змагаються між собою у швидкості і вправності. Поряд із безперечними достоїнствами музичного матеріалу цього запису, відеоролик доволі показово втілює кінематографічну естетику 70-х років, що зафіксувала соціокультурний контекст епохи з її гаслами трудового прискорення та активного будівництва світлого майбутнього.

Повним контрастом цього по-своєму чудового запису постає відеокліп кавер-версії пісні «Я піду в далекі гори» у виконанні гурту «Плач Єремії», знятий 2006 року [додаток А: 19]. Своєрідним настроєвим камертоном сприйняття пісні стає відеоряд кліпу, події якого розгортаються на тлі пустельного сумного пейзажу запорошеної південної траси, що відразу

створює дисонанс із текстом пісні, в якому реальна дія походу в гори (як у ліричного героя Зінкевича) перетворюється на нездійсненну мрію з огляду на географію цієї місцевості. Герой кліпу марить горами і час від часу в нього спливають короткі видіння зелених галявин, тому, напевно, вийшов на трасу, сподіваючись дістатися туди автостопом, але щось підказує, що здійснити свою мрію в нього мало шансів, оскільки його доля ходити по колу, повертаючись в одне й те саме місце і рухаючись в регламентованих патерноподібних параметрах реггей, які періодично перебиваються важкими зітханнями тутті духових.

Таким чином, візуальний «коментар» у художньому просторі відеокліпу надає його музичному змісту додаткові смисли, у розшифруванні яких аранжування пісенного твору виконує знакову функцію музичної характеристики емоційно-психологічного фону епохи, посилюючи відчуття її ритму, спрямування думок і природи почуттів та поглиблюючи в такий спосіб розуміння соціокультурного контексту, в якому розвивається індивідуальна творчість яскравих виразників свого часу.

Ілюзорності ідеї прогресу в постіндустріальному суспільстві постмодерне художнє мислення протиставляє свою реальність одночасного співіснування і насиченого спілкування всіх минулих, теперішніх і майбутніх епох у віртуальному просторі твору мистецтва. Тому провідними принципами творення стають свідомо орієнтація на очевидне чи приховане цитування мистецьких творів минулого, використання техніки подвійного кодування, тяжіння до стилізації, переінакшення, ремінісценції, стильової алюзії, зміщення уваги з породження нового на гру з уже створеним.

У останні десятиліття особливу увагу привертають творчі пошуки стильового оновлення і синтезу в аранжуваннях естрадно-вокальних композицій, представлених у руслі українського поп-року – одного з найбільш репрезентативних напрямів сучасної популярної музичної культури. Як стильове відгалуження рок-музики поп-рок поєднує риси року з характерним для нього «важким» звучанням електрогітар, упізнаваним роковим саундом

гітарних рифів та засоби виразності поп-музики з її тяжінням до шлягерності, яскравої мелодики з тематичною повторністю музичних побудов у вокально-інструментальних композиціях.

У контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговує монографія дослідника цього музичного напрямку В. Овсяннікова (2020), в якій крізь призму теорії культурних кодів вирішується завдання розкриття культуротворчого потенціалу українського поп-року як феномена постмодерної доби та унаочнюється значення цього стильового відгалуження для сучасної української музичної культури. Саме поєднання в поп-року елементів рок- і поп-музики, резюмує В. Овсянніков, «робить це стильове відгалуження відкритим для трансформаційних процесів, що відбуваються в популярній музичній культурі постмодерної доби, та підсилює його культуротворчий потенціал» [104, с. 4].

Узагальнюючи у своїй монографічній праці характерні особливості музичної мови українського поп-року, дослідник вказує на органічне поєднання у ньому традицій західної рок-музики та елементів національного інтонаційного словника, головним атрибутом котрого є яскравий мелодизм, звернений до естетики української класичної естрадної пісні, що сягає корінням народного мелосу й пісенно-романсових традицій українського солоспіву ХІХ століття.

Входження поп-року до кола стильових пріоритетів української популярної музики на початку 2000-х років В. Овсянніков пов'язує з творчими досягненнями відомих вітчизняних гуртів, серед яких – «Океан Ельзи», «Скрябін», «Друга ріка», «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла», «Lama», «O.Torvald». Обличчям сьогоденного поп-року дослідник вважає гурт «Океан Ельзи», який став «взірцем для української популярної музики і сприяв актуалізації поп-року як провідного напрямку рок-музики в українському культурному просторі» [там само, с. 94].

Плідні ідеї, викладені у монографії В. Овсяннікова, спонукають до роздумів у цьому напрямку та, зокрема, до спроби виявлення характерних

ознак творчих методів постмодернізму у проєкції на засоби музичної виразності аранжування як дієвого чинника стильової динаміки естрадно-вокальної композиції постмодерної епохи. Виходячи з цього, проаналізуємо стильові параметри деяких аранжувань поп-рок-композицій цього колективу як з точки зору їх музично-виразових засобів у передачі концептуального задуму тієї чи іншої пісні, так і з позиції їхнього креативного потенціалу, що визначає стильовий профіль композиції як оригінального феномена постмодерної доби.

Одним із маркерів плідного взаємозв'язку стильової еволюції «О.Е.» з постмодерними тенденціями розвитку сучасної музичної творчості є креативно-інноваційна мобільність гурту, виражена передусім в експериментальних спробах презентувати власні хіти у новому інструментальному оформленні. Результатом залучення до записів студійних альбомів («Міра» (2007)), реалізації музично-мистецьких проєктів («Вночі» (2008)) та низки резонансних концертних виступів «О.Е.» запрошених музикантів Київського Філармонічного оркестру, Національного симфонічного оркестру України, співпраці з оркестром «Віртуози Києва», Вільнюським камерним оркестром Святого Христофора та багатьма іншими представниками академічної сфери музичного мистецтва стало створення високопрофесійних зразків аранжувань у реінтерпретаціях популярних композицій «Холодно», «Обійми», «Не твоя війна», «Така, як ти», «Без бою» та ін.

Оркестрові версії цих та багатьох інших знакових композицій «О.Е.» демонструють яскраві приклади якісного художнього синтезу поп-року та сформованого на сьогодні стильового напрямку *classical crossover*, підтверджуючи таким чином думку про те, що поп-рок «є найбільш придатним для такого синтезу, оскільки яскравий мелодизм, характерний для поп-року, органічно поєднується зі звучанням оркестру, де провідним музичним тембром є скрипка» [104, с. 90].

Принцип поєднання параметрів популярного пісенного жанру з естетикою академічного музичного виконавства, покладений як стильовий прийом в основу розвитку classical crossover, показово ілюструє типово постмодерну ситуацію зміщення полюсів масової та елітарної сфер музичної культури, стирання кордонів між ними шляхом створення мистецьких продуктів одночасно з ознаками простоти та вишуканості музично-виразових засобів, доступності та складності творчих рішень. У перспективі постмодерного бачення такі поєднання породжують множинність слухацького сприйняття багатьох творів масових жанрів. Подібну ситуацію двозначності інтерпретації створює, зокрема, аранжування пісні «Rendez-Vous (Рандеву)» з восьмого студійного альбому «О.Е.» «Земля» (2013) [додаток А: 20].

Робота над альбомом відбувалась на кіностудії імені О. Довженка, тому і сама назва платівки і дизайн її оформлення пов'язані з ідеєю вшанування геніального українського кінорежисера, автора всесвітньовідомого фільму. На прес-конференції з нагоди випуску альбому *Святослав Вакарчук так пояснив сенс зображення на обкладинці «Землі»*: «На обкладинці нашої платівки – не грунт, а насіння переважно українського походження, навіть конопля є. Тут 12 насінин, кожна з них відповідає окремій пісні. На нашу думку, земля цінна не сама собою, а тим, що з нею росте. Це, може, дитяча, але, як на мене, цікава ідея» [37, 2013].

Насправді ідея виявилась чи не пророчою, оскільки задум відеокліпу до синглу «Рандеву», відзнятого в кінематографічній стилістиці знаменитої бондіани, «проріс», очевидно, з тематичного зерна інструментального супроводу пісні, що містить характерну хроматичну формулу (a-b-h-b-a), аналогічну початковому мотиву лейттеми з музики до кінофільмів про Джеймса Бонда. Тим цікавіше прослідкувати за динамікою семантичних метаморфоз мотиву a-b-h-b-a, який у контексті кліпу виконує роль прямого цитування фрагмента відомого саундтреку, що, з одного боку, закріплює кінематографічні алюзії альбому в цілому, а, з іншого – свідомо чи мимоволі

залучає непретензійну за задумом композицію до вишуканого інтелектуального постмодерністського дискурсу.

Не випадково саме на прикладі романів автора бондіани Я. Флемінга найавторитетніший бондіолог, літератор, вчений-теоретик, лінгвіст, філософ, культуролог і масмедіолог Умберто Еко розробляє свою відому семіотичну концепцію закритих та відкритих творів мистецтва, з яких останні передбачають велику кількість різних інтерпретацій, оскільки апелюють до «енциклопедії» читача, що має охоплювати різноманітні знання з царини літератури, мистецтва, музики, філософії, природничих чи точних наук, історії чи кіно. Завдяки цьому «кожне сприйняття твору мистецтва є як його *інтерпретацією*, так і *виконанням*, тому що в кожному сприйнятті твір набуває нової, несподіваної перспективи» [51, с. 83].

Розглядаючи романи Флемінга як «закриті», тобто однозначно трактовані твори, заповнені ігровими ситуаціями з наперед прогнозованою читачем перемогою Супермена, Еко все ж таки передбачає можливість різних рівнів читання таких текстів залежно від поінформованості та компетентності читачів, яких вчений розділяє на дві категорії – наївних (або семантичних) та критичних (або семіотичних чи естетичних). Отже, наївного читача зазвичай цікавить лише сюжет і те, чим закінчиться історія, яку він прочитує лише один раз. Критичного (або кмітливого) читача цікавить майстерність самої побудови розповіді і для нього одного читання не достатньо, адже він прагне розкодувати якнайбільше значень, прихованих у тексті. Разом із тим, зауважує У. Еко, не можна бути добрим читачем на другому рівні, якщо не бути добрим читачем на першому. Тому ідеальний читач – це той, хто принаймні усвідомлює подвійне спрямування тексту і повністю погоджується з правилами гри, встановленими автором і текстом.

Саме таку згоду передбачає художня фантазія творців *однойменного* кліпу до пісні «Rendez-Vous», автор якої загалом так охарактеризував плоди своєї й спільної творчості у зв'язку з випуском «Землі»: «Альбом в якомусь



сенсі вийшов наївний, але разом з тим, ця наївність, простота мені страшенно подобаються. А найбільше – те, що це щось інше» [37].

Спираючись на авторське бачення продукту реалізації власного задуму, розглянемо відеOVERсію «Rendez-Vous» [додаток А: 18] з позиції загальноприйнятих критеріїв стильової атрибуції мистецьких творів постмодерного напрямку, орієнтованих як на масового (наївного), так і на елітарного (критичного) читача, глядача, слухача. Зближенню полярних естетичних орієнтирів «сприяють художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві, які ґрунтуються на психології сприйняття, а саме візуальності, аудіальності, вербальності, медійності та процесуальності» [3, с. 4]. Музичний відеокліп, таким чином, містить усі перелічені типи «подвійного кодування», що несуть різноманітну інформацію та створюють «комфортний і продуктивний художньо-комунікативний процес» (О. Афоніна).

Звернемося до візуально-сюжетної лінії «Rendez-Vous», яка є передісторією (приквелом) подій, що відбуваються з героями у кліпі «Стріляй». Спроба пов'язати дві музичні композиції єдиним кіносюжетом із не до кінця ясною фабулою є не зовсім переконливою, про що, до речі, говорить в одному з інтерв'ю і сам Вакарчук. Проте взята окремо відеOVERсія «Rendez-Vous» досить влучно, на наш погляд, виконує функцію загальнодоступного коду, що, з одного боку, допомагає глядачеві визначитися з контекстом того, що відбувається на екрані, з іншого – сприяє розширенню віртуального смислового простору естрадно-вокальної композиції, генеруючи пошуки додаткових значень її музичної мови. Адже «будь-яка складова мистецького твору, яким є відеокліп, може мати свої культурні коди, і чим більше їх закладено авторами у творі, тим він є більш глибоким» [104, с. 55].

Крім того, сюжет у кліпі розгортається паралельно до подієвої історії пісні, що допомагає її виконавцю дещо відсторонитися від зображуваного на екрані та зберігати по відношенню до нього певну естетичну дистанцію. Обраний антураж казино як пряме відсилання до бродячих епізодів бондіани та пригодницька історія, показана в кліпі, передає радше мрії ліричного героя

пісні, який ніби асоціює себе з відважним Бондом, тобто героєм, наділеним одночасно рисами лицарства, джентльменства, вишуканості манер і смаку. Формат сновидіння та враження нереальності екранних подій довершують заключні епізоди кліпу, де за допомогою прийомів анімації зображено казкову перемогу закоханих героїв над підступними лиходіями. Сентиментальний фінал, де закохані обмінюються великими намальованими серцями на знак любові, набуває рис пародійності та створює, як сказав би Еко, ефект «інтертекстуальної іронії», що, у свою чергу, відсилає до ранньої бондіани шістдесятих із Шоном Коннері, для котрого насмішкуватий британський гумор був незмінним атрибутом психологічного портрета його неперевершеного екранного героя.

До ремінісценцій на теми бондіани 60-х років привертають колоритні деталі аранжування «Rendez-Vous», витриманого у стилістиці популярної музики цього періоду. Занурення в музичну атмосферу легендарних часів бітломанії видається цілком органічним для гурту «О.Е.», котрий ще на початку кар'єри обирає своїм пріоритетним стильовим орієнтиром особливо актуальний у 90-і роки бритпоп з його принципами відродження традиційного гітарного стилю, типового для британської музичної поп-культури 60-х – 70-х років. У аранжуванні «Rendez-Vous» інструментальні лекала британської гітарної традиції майстерно накладаються на інтонаційну канву своєрідного мелосу, який у рамках цієї композиції втілює власні національні традиції української естрадно-вокальної творчості. Наприклад, оспівування квінтового тону (a – gis) у характерному ритмі на початку теми куплетів завдяки своїй частковій ідентичності початковому мотиву знаменитої пісні-танго «Гуцулка Ксеня» прочитується як добре впізнаваний код-візитівка українського естрадно-пісенного мистецтва, що зберігає у своєму арсеналі всесвітньовідомі шлягери.

Поряд із цим, саме інструментальна складова естрадно-вокальної композиції загалом найбільш предметно, на наш погляд, втілює ідею міжстильової комунікації різних історичних і культурних епох. Одним із

найкоротших шляхів такого втілення є включення у звукову палітру сучасного музичного інструментарію характерних тембрів раритетних інструментів минулого, що свого часу були, так би мовити, звуковими емблемами того чи іншого популярного стильового напрямку, а в новому звуковому контексті беруть на себе роль активних стильових засобів, які своєю незвичністю відразу привертають увагу слухачів. Так, у приспіві «Rendez-Vous» на фоні звучання гітар і ударних з'являються короткі мелодійні репліки органу зі специфічним h-тембром звуку, який відтворювався електроорганами 60-х років і відрізнявся синусоїдальними хвильовими формами, що надавали звучанню особливої теплоти. Органні підголоски, ледь чутно влітаючись у прозору тканину інструментальної фактури, виразно виконують свою функцію ретро-підтексту у супроводі пісні, однак домінантою тембрового забарвлення звукового образу аранжування «Rendez-Vous» є, безумовно, добре продуманий гітарний саунд. Поданий мінімалістичними засобами він сприймається як відверта стилізація скромної дансингової композиції британського поп-гурту шістдесятих. Інша річ, нюанси гітарного інтонування, які у поєднанні з прийомами тремольовання на інструменті імітують характерне для того часу звучання електрогітар. Повноту образу гітарного стилю шістдесятих довершує в короткій, але вкрай виразній інтродукції соло бас-гітари, котре прочитується як чергова алюзія на ефектне бас-гітарне соло у головній лейттемі кіномузики до бондіани.

Однак апелювання тексту аранжування «Rendez-Vous» до музичних явищ різної стильової і жанрової приналежності не вичерпується зразками півстолітньої давності. У цьому дотепно ускладненому контексті у кращих традиціях постмодерного подвійного кодування постає зазначений вище хроматичний хід (a-b-h-b-a), який насправді є часткою барокової музично-риторичної фігури підвищеної експресії *passus duriusculus* (лат. – жорсткий хід), що має свою історично усталену семантичну програму і асоціюється з афектами скорботи, страждання, болю. Висхідний або низхідний варіанти фігури *passus duriusculus* в аранжуваннях «О.Е.» комунікують не тільки з «уже

давно сказаним», але й між собою, з'являючись у різних композиціях гурту як добре знайомий інтонаційний патерн. Так, у пісні «Така, як ти» з проекту «Вночі» (запис 4.11.2008) низхідний (у вокалі) та висхідний (в оркестрі) півтонові ходи вступають у драматичний діалог, який підхоплюється партією унісону скрипок і декількома динамічними хвилями оркестрового tutti завершується грандіозною кульмінацією. Низхідний хід *passus duriusculus* з'являється також у супроводі в пісні «Стіна» з альбому «Земля», а В. Овсянніков звертає увагу на присутність цієї риторичної фігури в одному з перших хітів «О.Е.» «Там, де нас нема». Очевидно, що символ *passus duriusculus*, з'являючись в різних іпостасях у багатьох композиціях, є власне тією «чорною скринькою» (за У. Еко) прихованих сенсів світовідчуття автора, розпізнати які допомагає слухачеві стильовий простір аранжувань його пісень.

Таким чином, феномен аранжування у сфері естрадно-вокальної творчості постмодерної доби постає як оригінальний музичний концепт, що забезпечує численні зв'язки з музичними явищами різноманітної історичної, стильової та жанрової приналежності шляхом використання художньої техніки подвійного кодування, а саме:

- включення у звукову палітру сучасного інструментарію характерних тембрів-емблем інструментальних стилів популярної музики минулого;
- використання архетипових музично-риторичних фігур підвищеної експресії та інших інтонаційних патернів, що можуть функціонувати і як елементи музичної цитації, і як лейттеми індивідуального композиторського стилю;
- застосування стилізованих виконавських засобів виразності, типових для гітарного стилю поп-музики 60-х років.

Важливим фактором нарощування музичних кодомовних образів у семантичному просторі аранжування естрадно-вокального твору є система культурних кодів, закладена у сценарному та візуальному рядах музичного відеокліпу. Заданий відеорядом кліпу кінематографічний контекст суттєво

розширює можливості декодування як музичної мови аранжування, так і вокально-мовленнєвих засобів виразності індивідуального стилю автора-виконавця естрадно-пісенної композиції, яка завдяки художнім прийомам подвійного кодування, стильової алюзії, ремінісценції, інтертекстуальної іронії, використаних в інструментальному супроводі, набуває типологічних рис яскравого мистецького феномена постмодерної доби.

### 3.2 Методичні аспекти стильової атрибуції аранжування (на прикладі кавер-версії естрадно-вокальної композиції)

Креативний потенціал аранжування особливо яскраво виявляється в процесі стильових перетворень оригінального першоджерела, пов'язаних з реалізацією творчих ідей у сфері синтезу різних стилів, напрямків і жанрів як популярної, так і академічної музики. Діапазон стильового переосмислення оригінала, особливо наочно представлений у сучасних кавер-версіях відомих пісень, багато в чому визначає критерії оцінки міри художньо-творчої складової в роботі аранжувальника в процесі створення нового музичного продукту, котрий у результаті переробки може являти собою цілком відмінний від оригіналу музичний зразок, що набуває самостійного художнього значення для сучасної слухацької аудиторії. Тому переважно в стильовій оціночній площині ведеться пошук аргументів для розв'язання дискусійних питань та юридичних колізій з приводу авторських і суміжних прав на аранжовану музичну композицію. Подібна аргументація потребує належного наукового підґрунтя, що визначає потребу в розробці спеціальних методик стильової атрибуції аранжувань у сфері сучасної популярної музики загалом та естрадно-вокальної творчості зокрема.

Крім того, розробка алгоритмів стильового аналізу різноманітних кавер-версій популярних зразків естрадно-пісенного жанру має актуальне практичне та методико-дидактичне значення. Так, виходячи з необхідності осучаснення змісту та методики фахової підготовки студентів-вокалістів за спеціальністю «Музичне мистецтво», Н. Фоломєєва у своїй праці обґрунтовує доцільність включення до інтерпретаційного аналізу прикладів кавер-версій оригінальних творів у процесі навчання в класі естрадного вокалу, «оскільки це збагачує художньо-образну палітру виконавців-початківців, дозволяє глибше зрозуміти зміст та особливості засобів виразності, які необхідні для якісної передачі змісту вокального твору» [160, с. 130].

У контексті проблематики стильової атрибуції аранжування кавер-версії естрадно-пісенного твору звернімося до ще одного аспекту багатобічного осмислення цієї теми, представленого у статті К. Кікнавелідзе, де розглядаються питання авторського виконавського стилю в умовах кавер-традиції та, зокрема, порушується проблема авторських і суміжних прав у цій не лише колективно-творчій, а й комерційній сфері музичної діяльності [66, с. 180-181]. Зазначимо, що в українському законодавстві відповідно до міжнародних законів аранжувальник володіє авторськими правами на створений ним музичний продукт за умови офіційного дозволу автора твору, закріпленого відповідною угодою. «Перекладачі і (або) автори інших похідних творів, – йдеться в законі, – користуються авторським правом на створений ними твір за умови дотримання ними прав автора, твір якого зазнав перекладу, адаптації, аранжування або іншої переробки» [54].

Якщо з аранжувальниками питання авторства на законодавчому рівні загалом відрегульовано, то з кавер-виконавцями, які прагнуть посісти позицію першого автора, справа не така однозначна, оскільки «поняття авторства у рамках кавера стосується не лише музичного аспекту», адже «зазвичай фінальний образ кавера – це результат згуртованої праці професійного колективу, команди співтворців. Тому доречним буде досліджувати кавер як багатомірний феномен музичної культури, а послідовної конкретики шукати лише у його музичній стороні» [66, с. 181]. Додамо до цього необхідність виявлення саме стильового втілення музичного феномена як концентрованого вираження індивідуального та генетичного первнів у будь-якому виді музичної творчості.

Із надзвичайно широкого діапазону музикознавчих інтерпретацій стилю як багаторівневого та багатогранного явища обираємо два підходи до визначення стилю аранжування у сфері естрадно-вокальної творчості – а) з точки зору участі стильових факторів у творчому мисленні музиканта та б) з точки зору оцінки музично-стильового явища.

Стильова атрибуція музичного феномена передбачає, насамперед, виявлення таких властивостей або якостей музичної матерії – озвученої, зафіксованої в нотах чи у звукозапису або відтвореної в уявленні, які забезпечують ефект стильової визначеності оцінюваного явища. Суттєвим, центральним критерієм стильової якості Є. Назайкінський вважає генетичний зв'язок із джерелом, яке генерує неповторний за стилем твір або його виконання: «Стиль – це та якість, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює, тобто якість відмінна, що дає можливість судити про генезис» [99, с. 17]. Окрім вимоги музичної, тобто такої, що вловлюється безпосередньо на слух, вираженості стилю та указання на його генезис необхідно визначити сукупність «всіх без винятку властивостей сприйманої музики, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [там само, с. 20].

Остання вимога виходить вже не з генетичної, а з логічної сутності музичного стилю, тобто із системної організації внутрішньо пов'язаних та взаємодіючих між собою елементів музичної мови. Серед музично-виразових засобів аранжування твору естрадно-пісенного жанру найбільшим ступенем стильової визначеності володіє темпоритмічна сторона композиції. Темпоритм як репрезентативний критерій базової диференціації танцювальних та лірико-пісенних жанрів популярної музики несе інформацію про генезис певного стилю або його відгалужень, покладених в основу тої чи іншої вокально-інструментальної композиції. Більшою мірою, ніж вокальна партія, темпо- і метроритмічні особливості інструментального супроводу дозволяють встановити приналежність пісні, яка звучить, до певної стильової групи або напрямку популярної музики, що з точки зору музикознавчого аналізу становить певні труднощі через граничну розмитість стилістичних меж у цій сфері творчості, схильної до постійного оновлення музичної мови та її адаптації до актуальних тенденцій свого часу шляхом змішування елементів різних стилів популярної музики, а також їх синтезу з елементами



джазу, музики національного фольклору та величезної кількості танцювальних і пісенних жанрів європейського та світового походження.

Крім того, такі виконавські засоби виразності, як характер вокального та інструментального звуковидобування, тембр, агогіка, артикуляція, фразування, динаміка тощо, особливо в пісенно-ліричних жанрах, перебирають на себе функції стильової індивідуалізації музичного вираження більшою мірою, ніж темпоритм, який залишається опорним фактором стильового впізнавання в сфері танцювальної популярної музики. Для того, щоб визначити, які з цих засобів є найбільш яскравими репрезентантами стилю естрадно-вокальної композиції необхідно розглядати їх у контексті її музично-художнього цілого, однією з моделей якого є звуковий образ композиції.

Музикознавча проблематика звукового образу охоплює широке коло різноманітних наукових концепцій. Проблемі комплексного дослідження звукового образу в світлі художньо-естетичних концепцій мистецтва звукозапису середини ХХ століття присвячено працю В. Волкомора, мету якої спрямовано на виявлення специфіки формування звукового образу в процесі компонування аудіального твору. Результатами дослідження стало поглиблення знань про оригінальні методи і прийоми обробки звуку в практиці використання записаних матеріалів у музичній композиції, започатковані французьким інженером-акустиком П. Шеффером, а також розширення сучасних уявлень про специфічні технології, «що сприяють повноцінному формуванню акустичного простору (як реального, так і віртуального), розширенню та збагаченню звукової фактури засобами регулювання часових, просторових та частотних параметрів» [20, с. 137].

Дослідженням функцій та багатошарової структури звукового образу як унікальної смислової моделі присвячено низку праць Н. Рябухи [126; 127]. Категорія звукообразу, на думку дослідниці, визначає глибинність художньо-смислових вимірів композиторської творчості, виражених у концепції звукотворчості та інструменталізмі мислення з урахуванням специфіки

виконавської репрезентації твору. Таким чином, розуміння звукообразу не вичерпується поняттями композиторської техніки чи музичної форми. Тому «поняття звукообразу – це метакатегорія мистецтва, що розкриває певну логіку смислу, пов'язану з індивідуальним музичним мисленням, уявленням і відтворенням композитором індивідуально відчуті звукової картини світу на фонічному, семантичному й драматургічному рівнях» [126, с. 241].

Концепція звукообразу, розроблена в працях Н. Рябухи, узагальнює фундаментальні й різнобічні наукові дослідження закономірностей звукової організації музичного матеріалу, завдяки чому розкривається логіка розгортання звукового образу на всіх ієрархічних рівнях музичної композиції, а, отже, оптимізуються механізми сприйняття його звукової, інтонаційної і сюжетної предметності (за Є. Назайкінським) та відповідної атрибуції від окремого тону як генералізованої інтонації, звукової організації фактури як детермінанти фонізму (сонорна логіка), ладу, метроритму, гармонії та їх конструктивних функцій у побудові музичного синтаксису (інтонаційна логіка) до досягнення музично-подієвого шару композиції (фабульна логіка) як основи реалізації драматургічної концепції твору.

Отже, звуковий образ аранжування може бути атрибутований і як фізичний феномен з його типологічними властивостями гучності, звуковисотності, тривалості, тембру, і як смислова модель, що виявляє свою індивідуальну специфіку через артикуляцію, агогіку, інструментовку, просторову локалізацію, драматургічну ідею, завдяки чому «утворюється багатоманітна множинність інтерпретацій звукової моделі світу. ...Таким чином, звукообраз в музиці відносять до тих феноменів, через які виражаються не лише предметно-характеристичні особливості твору, а й активно виявляється звуко-музична свідомість суб'єкта творчості – автора, виконавця, реципієнта» [127, с. 184–185].

З цієї точки зору феномен звукового образу став предметом теоретичного дослідження в науковій галузі сучасної звукорежисури, де запропоновано розрізняти два фундаментальні типи звукового образу, які

існують в даний час у сфері звукозапису [173]. На основі дослідження таких параметрів звукового образу, як просторове враження, акустичний, динамічний і музичний баланси, характеристика джерела або джерел звуку (тембр), прозорість звучання тощо автор дослідження виділяє традиційний (класичний) і нетрадиційний (драматургічний) типи звукового образу музичної фонограми, що відображають різні принципи творчого мислення звукорежисера. Порівнюючи традиційний і нетрадиційний принципи вибудовування звукового образу в процесі роботи звукорежисера, В. Шликов указує на творчу обмеженість першого принципу через його жорстку прив'язку до жанру і конкретних умов побутування музики. Зате у визначення нетрадиційного (драматургічного) типу звукового образу дослідник заклад систему критеріїв «такого звукового образу, всі (або деякі) параметри якого служать розкриттю драматургії твору (авторського задуму) і підпорядковуються тільки драматургічній логіці цього твору» [173, с. 14].

Ідея типологічної диференціації звукового образу музичних фонограм видається плідною в сенсі її проєкції на специфіку творчої діяльності аранжувальника і включення типологічного підходу в методологічний інструментарій стильової атрибуції зразків аранжувань естрадно-вокальних композицій. Виходячи з того, що поняття традиційного і нетрадиційного типів звукового образу видаються занадто загальними характеристиками музичних явищ у сфері популярних жанрів, а тому недостатньо ефективними для виконання завдань практичного аналізу цих явищ, пропонуємо розрізняти константний та аконстантний типи звукового образу за аналогією зі специфікою зорового сприйняття в мистецтві живопису, де психологічне поняття аконстантного сприйняття характеризує зміну художнього бачення в залежності від зміни умов освітлення об'єкта зображення.

Відповідно константний – це такий тип звукового образу аранжування, в основу побудови якого покладено принцип повторення елементів музичної мови і циклічність розвитку звукової ідеї, а аконстантний – це такий тип звукового образу аранжування, в основу побудови якого покладено принцип

трансформації елементів музичної мови і наскрізність драматургічного розвитку звукової ідеї в передачі смислового змісту твору пісенного жанру.

Диференціацію типів звукового образу аранжування естрадно-вокальної композиції можна розглядати в якості одного з компонентів методики стильового аналізу, яка, за визначенням Є. Назайкінського, «включає в себе опис мови (художніх засобів музики) і художнього методу, а також порівняння досліджуваних явищ з іншими, без якого неможливе виявлення стильової специфіки» [99, с. 71]. Піднімаючи питання методології стильової атрибуції музичних творів, Є. Назайкінський підкреслює необхідність дотримання дослідницьких пріоритетів у ході цієї процедури, націлених на виявлення саме активних стильових засобів, що є неповторними властивостями музики, адже «рідкісні художні засоби сильніше і яскравіше діють на слухача» [там само: 72]. Це не заперечує доцільності простого опису, перелічення та статистичного огляду засобів музичної мови як попередньої стадії у вивченні стилю. Однак дослідження феноменів музичного стилю вимагає комплексного підходу, тому слід пам'ятати, що «зіставляючи поняття стилю та мови, можна сказати, що стиль є виявлення музики по відношенню до стильового фону, до стильового середовища, а мова – система внутрішніх засобів, що складають ціле» [там само].

Аналогічними методологічними орієнтирами керується дослідниця Б. Люттрелл у своїй докторській дисертації «Культурна семантика струнного аранжування записаної популярної музики: модель для аналізу та практики» [195]. Співвіднесення практики аранжування з композицією в ході дослідження стало необхідною умовою оптимального використання методологічних, теоретичних та емпіричних підходів для створення авторської моделі «міжвимірного слухового аналізу» (Inter-Dimensional Aural Analysis (IDAA)) великого корпусу аранжувань популярних пісень з метою виявлення в них звукових, культурних та інтертекстуальних патернів як предикатів стилю» [195, р. 10]. Опора на розпізнавання комплексних ознак інтертекстуальних патернів як типових звукових шаблонів, що

використовуються в струнних аранжуваннях популярної музики різних історичних періодів і несуть певну семантичну метафункцію в конкретному соціокультурному контексті, дозволила авторці на основі слухового аналізу композицій, виконання, виробництва та семантичних елементів аудіо кодифікувати широкі категорії естрадних аранжувань і класифікувати їх у межах певних жанрів і стилів RPM (recorded popular music), що «певним чином ідентифікуються з техніками, цінностями та інтертекстуальними канонами певних геокультурних традицій» [195, р. 12-13].

Отримані результати дослідження були практично використані авторкою для створення власних аранжувань з метою ілюстрації функціональності жанрово-стильового аналізу RPM як важливого теоретичного компонента творчого процесу аранжування та дієвого інструментарію практичної взаємодії у фаховому середовищі сучасної музичної індустрії [195, р. 9]. Хоча метод IDAA, запропонований Б. Люттрелл, орієнтований на аналіз зразків записів популярної музики, він лише частково відповідає завданням комплексного дослідження аранжувань естрадно-вокальних композицій, оскільки охоплює лише струнну групу музичних інструментів і не дає цілісного уявлення про звуковий образ твору.

На думку О. Войтовича, автора дисертаційної праці «Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова)», для оцінки записів оркестрів доцільно використовувати тільки суб'єктивне оцінювання. На основі розробленої автором дисертації анкети, що поєднувала оцінювання живого звучання та записів оркестрової музики, було виокремлено такі критерії суб'єктивної оцінки, як «просторовість, просторова перспектива; ширина; тембр; чистота, прозорість, розбірливість; гучність, динамічний діапазон; близькість, присутність; текстура; звуковий баланс; підтримка, взаємодія (для музикантів оркестру); шумові перешкоди; загальне враження» [19, с. 84]. Суб'єктивна оцінка акустики концертних залів, підсумовує дослідник, вимагає вибору методу, критеріїв оцінки та встановлення їх зв'язку з об'єктивними параметрами. На основі практичного

досвіду та за допомогою трьох методів (стереофонічного порівняння, незалежного прослуховування і професійної експертизи, анкетування та інтерв'ювання) «було відібрано вісімнадцять критеріїв суб'єктивної оцінки, а з них – десять найбільш значущих і незалежних. Це: життєвість, повнота звуку, розбірливість або ясність, інтимність, теплота, просторовість, гучність, баланс, ансамбль, тембр» [там само, с. 4].

Згідно з дослідженням Г. Юферової, сучасні науковці вирізняють два основні методи аналізу електроакустичних творів – комп'ютерний аналіз, що використовується для точного вимірювання фізичних характеристик звуку, та описовий слуховий метод, що акцентує увагу на слуховому сприйнятті музичної композиції. Описовий слуховий метод, роз'яснює дослідниця, спрямований на оптимізацію розуміння твору, який сприймається слухачем як образ або цілісна структура, для чого використовують аналітичні підходи, наближені до методів психоакустики. Отже, ці методи «допомагають у розпізнаванні звукової інформації, а саме – у розрізненні фонових і першопланових звукових структур, об'єднанні суміжних у часі й просторі звукових елементів» [175, с. 81].

Специфіка слухового аналізу зразків популярної музики послідовно висвітлюється в дисертації Т. Хьюза, який, анонсує свої аналітичні підходи в дослідженні, пише: «У кожному випадку я аналізую комерційно випущений студійний запис, який можна знайти на альбомі. Це не означає, що я ігнорую важливість живої музики чи стверджую першість студійних записів чи альбому як тексту в популярній музиці. Натомість, я звертаюсь до записів саме через успіх і важливість цих конкретних редакцій тексту. Я намагався писати досить загально, щоб дати ясне уявлення про всю пісню та її контекст, але водночас достатньо чітко, щоб дати відчуття тонкощів, глибини та рівня деталізації кожної пісні. Я працюю з традиційними музичними елементами, такими як форма, гармонічна прогресія, вокал та інструментарій там, де це корисно чи доречно, іноді в традиційній манері, а іноді по-новому» [190, р. 4].

Узагальнюючи розглянуті методи аудіоаналізу, сформулюємо алгоритм аналітичних дій в процесі стильової атрибуції аранжувань естрадно-вокальних композицій на основі порівняльного слухового аналізу звукозаписів оригіналу популярної естрадної пісні та її кавер-версії. Покрокова процедура такого аналізу має включати такі пункти:

1. Виходячи із завдання виділення активних виразових засобів музики, найбільш придатних для визначення характерних ознак стилю, проаналізувати особливості формоутворення, фактурної, темпоритмічної, тембрової, мелодико-тематичної та ладогармонічної організації музичного матеріалу аранжування.

2. З метою виявлення генезису стильового профілю естрадно-вокальної композиції визначити параметри темпоритму і фонізму як базові критерії розпізнавання стильової домінанти інструментальної складової твору пісенного жанру.

3. Здійснити стильову диференціацію константного та аконстантного типів звукового образу аранжування як оперативних критеріїв оцінки повторно-циклічного та наскрізно-драматургічного принципів розвитку звукової ідеї естрадно-вокальної композиції.

4. Визначити стильову домінанту твору пісенного жанру шляхом ідентифікації музично-виразових засобів його аранжування з певним напрямом популярної, джазової, народної або академічної музики.

5. Врахувати критерії музичної новизни та естетичної вартості в оцінці результатів стильового переосмислення аранжувальником оригінального музичного тексту пісні.

Для вирішення окресленого завдання слід використати такі методи слухового аналізу аранжувань зразків естрадно-пісенного жанру:

- індуктивний та структурно-функціональний методи в аналізі музичних композицій;
- системний і типологічний підходи у визначенні типу звукового образу аранжування;

- поєднання описового слухового методу (послідовний опис музично-виражальних засобів) та методу слухової експертизи;
- поєднання лінійної послідовності стильового аналізу з більш гнучким алгоритмом, спрямованим на виявлення кореляційних зв'язків між музично-виразними засобами;
- метод порівняльної стильової характеристики аранжувань, що здійснюється за принципом контрастних зіставлень або зіставлень за подібністю творчих прийомів інструментування, формотворення, темпо-ритмічної, мелодико-тематичної та ладотональної організації музичного матеріалу інструментальних супроводів.

Керуючись цими настановами, спробуємо здійснити процедуру стильової атрибуції аранжувань естрадно-вокальних композицій на основі порівняльного слухового аналізу звукозаписів двох варіантів однієї пісні – оригіналу та його кавер-версії. Оригінал – це авторське виконання пісні на слова і музику Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори» (відомої також під назвою «Мила моя»), записаної у супроводі ВІА «Карпати» [додаток А: 21]. Серед численних реінтерпретацій цієї пісні обираємо для порівняння одну з найбільш цікавих, на нашу думку, її кавер-версій у виконанні широковідомої талановитої американської співачки українського походження Квітки Цісик (Kasey Cisyk) та аранжуванні Джека Кортнера [додаток А: 22].

Пісня «Я піду в далекі гори» була створена В. Івасюком у 1968 році і тоді ж була виконана ним в одній з популярних телепередач. Звукозапис тих років фіксує авторське виконання пісні (вокал) у супроводі інструментального ансамблю у складі ритм-гітари, соло-гітари, бас-гітари, ударної установки та електрооргану. Поетичний текст пісні передає щирий монолог ліричного героя твору, звернений до стихії вітру та сил природи, що покликані з'єднати його з коханою. Рефреном пісні проходить звертання героя до коханої, її прекрасного образу, невід'ємного від краси природи Карпатських гір.

Композиція пісні представляє собою тип контрастної куплетної форми (Verse-Chorus form), що складається зі вступу, двох строф з приспіваними,



інструментальної інтермедії між ними та коди. Літерна схема композиції має такий вигляд:  $i_1-A-B-A_1-i_2-B-C\dots$ , де  $i_1$  та  $i_2$  – інструментальні теми інтродукції та інтермедії, А і В – теми куплета і приспіву, С – тема коди. Тематичні зміни в  $A_1$  торкаються тільки словесного тесту і не розповсюджуються на музичний матеріал вокальної партії і супроводу.

Короткий інструментальний вступ (вісім тактів), побудований на повторі стандартної ритмічної формули біг-біту з підкреслюванням басової лінії в унісонному проведенні двох гітар і барабанів у темпі  $J=150$ , однозначно визначає приналежність музики пісні до танцювального жанру. На останніх чотирьох тактах підключається партія електрооргану, створюючи разом з басовою лінією рух паралельних квінт. Ходи пустих квінт у поєднанні басового і високого регістру, тембрально наближеного до звучання сопілки, надає темі вступу відтінок фольклорної архаїки.

Форма куплета – квадратний період з двох речень (8+8) повторної будови з експозиційним типом викладу теми, представленої у вокальній партії висхідною мелодією, яка модулює в доміантову тональність (a-moll – E-dur) та містить чергування стрибків на кварту і сексту вверх із низхідним плавним заповненням інтервалів та оспівуванням терцового і квінтового тонів. Приспів також складається з двох речень (8+8) повторної і неповторної будови із серединним типом викладу та секвенційною розробкою мотивів у другому реченні, що модулює так само, як і в куплеті, у тональність доміанти. Таким чином, тематичний розвиток характерних мотивів куплета і приспіву ґрунтується на принципах повтору та зіставлення.

Інструментальному супроводу відведена переважно акомпануюча роль, яка разом із тим забезпечує формоутворюючу функцію метричного каркасу, вузлові точки якого з'єднують контури близького до ритму самби ритмічного малюнка у партії бас-гітари. Перед другим приспівом у виконанні соло-гітари звучить 16-тактова інтермедія (8+8) імпровізаційного характеру, тематично не пов'язана з музичним матеріалом попередніх частин композиції та побудована на мотивній розробці і тональному зіставленні коротких епізодів, що

передають загальний характер руху, властивого для народної танцювальної музики. Нейтральна в мелодичному відношенні інтермедія відтінює останнє яскраве проведення приспіву, який, у свою чергу, є переходом до кульмінаційної частини всієї композиції – коди. Початок кульмінації відзначений появою нової теми в паралельному мажорі (a-moll – C-dur) з характерними для урочистої музики гімну ходом на кварту вверх і широтою мелодичного дихання. Проведена двічі в партії вокалу фінальна тема поступово розчиняється в тиші.

Композиція створює цілісне відчуття наскрізного розвитку музичної думки, яке досягається завдяки тональному розімкненню частин пісенної форми, де кожний період виконує роль предикту, що вимагає свого функціонального розв'язання в наступній музичній побудові. При цьому інструментальне аранжування з його функціями ладотональної організації музичного матеріалу наповнює пісенну композицію внутрішньою динамікою, акумулюючи поряд із ритмом енергію гармонічного руху і долаючи константність звукового образу супроводу, задану обмеженими ресурсами інструментального складу та стильовими рамками біг-біту. Крім того, статиці метричної схеми протистоїть динаміка жвавого руху мелодії, насиченої енергетикою музичних інтонацій гуцульського фольклору.

Таким чином, стильовий профіль авторського варіанта композиції «Я піду в далекі гори» та відповідно її оригінального аранжування визначає органічне поєднання музичної лексики і ритміки біг-біту з яскравою мелодикою та музичним тематизмом локально-національного походження.

Пісня танцювального жанру в інтерпретації Квітки Цісик кардинально трансформується, перетворюючись на епічну вокальну поему, що увійшла до другого українського альбому співачки «Два кольори» (1989). Аранжування для оркестрового супроводу пісень з цього альбому було створене відомим нью-йоркським композитором-аранжувальником Джеком Кортнером, який також диригував оркестром під час запису музики в студії. До запису були залучені біля сорока відомих студійних музикантів США, що позначилося,

передусім, на мірі творчої свободи аранжувальника як у технічному, так і в образно-виражальному вимірах. Попри це Д. Кортнер, за словами співачки, надзвичайно відповідально ставився до кожного твору, прагнув проіннятися його поетичним змістом, «щоб не змінити автентичного оригіналу, не американізувати, а зберегти неповторний український мелос» [36]. До складу інструментів оркестру увійшли класична та акустична гітари, акустична бас-гітара, фортепіано, арфа, челеста, барабани, перкусія, синтезатори, а також групи струнних інструментів – скрипка (тринадцять музикантів), альт (чотири музиканти), віолончель (три музиканти).

Крім фактури інструментального супроводу вокальної партії творцями кавер-версії переосмислюється послідовність частин оригінальної композиції пісні, яка в новому аранжуванні набуває такої форми:  $i_1-A-B-A_1-B_1-C-A_2-A_3-A_4\dots$ , де  $i_1$  – інструментальна інтродукція, побудована на *C-dur* ній темі коди в авторському варіанті пісні, *A* і *B* – теми куплета і приспіву, які у всіх повторних проведеннях з'являються щоразу з варіативними змінами оркестрового викладу, *C* і  $A_4$  є виконаними під оркестровий супровід вокалізами, побудованими на темах коди і куплета, який в останніх проведеннях  $A_3-A_4\dots$  виконує функцію репризи.

Уже перші такти інтродукції, розгорнутої в темпі  $\text{♩}=82$ , вказують на перенесення музичного матеріалу оригіналу з його тяжінням до танцювального жанру у протилежний за характером жанровий простір пісенної лірики при майже повному збереженні мелодичного та ритмічного малюнків вокальної партії твору. Лірико-епічний характер всієї композиції задається мажорною темою вступу в формі квадратного періоду з двох речень (8+8) з експозиційним типом викладу тематичного матеріалу, що репрезентує дві фази розвитку однієї теми за принципом контрастного зіставлення її першого і другого показу. Початкове проведення теми унісонними групами скрипок і віолончелей являє собою дует двох голосів, що імітують характерні для українського фольклорного музикування прийоми гетерофонії. Задумливо-розповідний характер першого викладу теми змінюється при

повторі її новим величним образом у звучанні tutti оркестру, який вступає на хвилі *glissando* в партіях рояля і арфи. У драматургічному, розповідно-подієвому розгортанні теми вступу проступають рапсодичні риси народного епосу, що виявляє своєрідність втілення фольклорного начала в музичній мові аранжування.

Метод динамічного розвитку звукового образу супроводу вокальної партії шляхом зіставлення оркестрових фактур різної щільності застосовується Кортнером в різних частинах композиції. Проте цей метод не перетворюється на штамп завдяки винахідливому наповненню оркестрової партії різноманітними музичними подіями. Так, інструментальним репрезентантом початкового проведення теми в першому куплеті виступає фортепіано, одинокий супровід якого підкреслює камерний жанр ліричного висловлювання солістки, її виконавську позицію, спрямовану на довірче спілкування зі слухачами. Плавне введення оркестрового звучання в останніх тактах обох речень посилює виразність заключних оспівувань квінтового тону в мелодії. Ці оспівування вносять нові барви в гармонічну тканину пісні завдяки використанню в них підвищеного четвертого ступеня (на відміну від авторського варіанта мелодії з натуральним звукорядом), що є однією з головних ознак гуцульського ладу, також відомого в англomовному середовищі під назвою «українського мінору». Ця незначна, на перший погляд, деталь насправді виступає одним з важливих моментів «стильової генералізації» (термін Є. Назайкінського) музично-мовних засобів композиції, над-ідея якої виходить за рамки музичної образності суто любовної лірики і стає вираженням загальної концепції альбому «Два кольори», яку сама співачка в коментарі до нього визначила такими словами: «Ця збірка пісень є бажанням мого українського серця вплести радісні нитки в розшарпане життям полотно, на якому вишита доля нашого народу».

Приспіву у виконавській інтерпретації Квітки Цісик стають осередком особливо проникливої, сповідальної інтонації, смислові відтінки котрої доповнюються засобами оркестрового супроводу. Саме оркестрова партія дає

слухачеві уявлення про підтекст вокального висловлювання, зверненого, швидше, до свого внутрішнього світу, вслухатися в який допомагають спокій і тиша природи. Ці асоціації викликають різноманітні звуконаслідувальні ефекти в партії оркестру, які досягаються, зокрема, в першому приспіві переливами теплих звуків арфи на тлі *ritardando* витриманих флажолетів скрипок, що передають таємничі шерехи лісу. У другому приспіві завмираючі в тиші висхідні хвилі *pizzicato* струнних підхоплюються завершальними репліками соло арфи. Це в цілому створює відчуття прозорого, вільно дихаючого звукового простору, який після ефектного *glissando* арфи перед початком другого речення поступово розширюється і динамічно насичується активними фігураціями скрипок до моменту настання кульмінації всієї композиції.

Кульмінація, на відміну від оригінала пісні, відбувається у традиційній «точці золотого перерізу» композиції та охоплює шістнадцять тактів інтермедії (8+8) у вигляді вокалізу з розгорнутим оркестровим супроводом. *Судячи* на тема коди оригіналу постає тут у новому сяючому образі в звучанні триумфального *tutti* оркестру, який вступає на хвилі загального оркестрового *crescendo* і *glissando* в партії арфи. Наступна оркестрова хвиля в другому реченні підносить звуковий образ теми коди на новий щабель емоційного вираження, що надає звучанню мелодії надіндивідуального характеру гімну величній природі Карпат. Таким чином, оркестрова партія несе важливу функцію смислового підтексту всієї композиції, в якій інтимна сповідь ліричного героя пісні набуває нового змісту у перспективі його пантеїстичного відчуття рідної природи.

Реприза повертає музичному викладу початковий розповідний характер. Пережиті в інтермедії емоційні апогеї відлунюють в оркестровому варіанті репризи більш жвакими в порівнянні з початком композиції імпровізаційними репліками рояля (розділ А<sub>3</sub>), а також активно розгорнутим соло віолончелей, які в дуеті з вокальною партією завершують музичну думку, що далекою

луною прекрасного дівочого голосу востаннє розчиняється в тиші (розділ А<sub>4</sub>...).

Отже, аранжування пісні «Я піду в далекі гори», створена Джеком Кортнером, містить всі ознаки наскрізного драматургічного розвитку звукового образу естрадно-вокальної композиції, що досягається шляхом застосування класичних прийомів формоутворення і технік композиторського письма, зіставлення оркестрових фактур різної щільності, використання звукоімітаційних і колористичних можливостей симфонічних музичних інструментів, суттєвого розширення в порівнянні з оригіналом пісні сфери гармонії та її формоутворюючого потенціалу, а також загалом потужного розширення просторової локалізації звукового образу для розкриття нових смислових граней змісту літературного тексту пісні.

Поєднання високого професіоналізму та естетики академічної композиторської і виконавської творчості з параметрами популярного пісенного жанру дає підстави розглядати дану композицію в цілому та її аранжування зокрема як ранній зразок сформованого на сьогодні стильового напрямку *classical crossover*. Таким чином, стильовий профіль кавер-версії пісні «Я піду в далекі гори» в аранжуванні Джека Кортнера визначає художній синтез музичної лексики *classical crossover* з елементами української народнопісенної культури.

Результатом глибокого художнього переосмислення творцями кавер-версії авторського тексту пісні, перетвореного засобами сольного вокалу і підлеглими йому засобами аранжування за стилем, формою, музичною мовою і смисловим наповненням літературного тексту, стала поява оригінального музичного феномена естрадно-вокального жанру з яскраво вираженими стильовими рисами індивідуалізованого концепту, унікального з точки зору естетичних та аксіологічних критеріїв музичного мистецтва.

Таким чином, комплексні методи стильової атрибуції аранжування кавер-версії естрадно-вокального твору дозволяють досягнути логіку творчого

процесу аранжувальника, а отже, відкривають шлях до пізнання секретів професійної майстерності яскравої мистецької індивідуальності.

Підрозділ присвячений обґрунтуванню креативного потенціалу мистецтва аранжування як фактора стильової трансформації естрадно-вокального твору постмодерної доби. На основі застосування наукового апарату семіотичної методології та міждисциплінарного підходу здійснена проєкція творчих методів постмодернізму на тематичний, інтонаційний та фонічний рівні аранжування поп-рок-композиції «Rendez-Vous» з однойменного кліпу гурту «Океан Ельзи».

У результаті виокремлено низку використаних в аранжуванні художніх технік подвійного кодування, серед яких – прийоми включення у звукову палітру сучасного інструментарію характерних тембрів-емблем інструментальних стилів популярної музики минулого; використання архетипових музично-риторичних фігур підвищеної експресії та інших інтонаційних патернів, що можуть функціонувати і як елементи музичної цитації, і як лейттеми індивідуального композиторського стилю; застосування стилізованих виконавських засобів виразності, типових для гітарного стилю поп-музики 60-х років.

Важливим фактором нарощування музичних кодомовних образів у семантичному просторі аранжування естрадно-вокального твору є система культурних кодів, закладена у сценарному та візуальному рядах музичного відео кліпу. Кінематографічний контекст котрого значно розширює можливості декодування як музичної мови аранжування, так і вокально-мовленнєвих засобів виразності індивідуального стилю автора-виконавця власного твору. У висновках узагальнено стильові функції аранжування як оригінального музичного концепту, що забезпечує численні зв'язки з музичними явищами різноманітної історичної, стильової та жанрової приналежності шляхом використання художніх прийомів подвійного кодування, стильової алюзії, ремінісценції, відвертого чи прихованого

цитування, переінакшення, інтертекстуальної іронії тощо, завдяки чому естрадно-вокальна композиція набуває типологічних рис яскравого мистецького феномена постмодерної доби.

Процедура стильової атрибуції аранжування естрадно-вокальної композиції передбачає виявлення таких якостей музичної матерії – озвученої, зафіксованої в нотах чи у звукозапису, які забезпечують ефект стильової визначеності оцінюваного явища. Найбільш придатними в якості стильових ознак інструментальної складової вокального твору є фактура, темпоритм, мелодико-тематична і ладогармонічна організація музичного матеріалу, безпосередньо пов'язані з характеристичними сторонами звучання.

Послідовний опис перелічених музично-виразових засобів визначає алгоритм аналітичних дій у процесі слухової експертизи специфіки музичної мови аранжування і особливостей формоутворення композиції, на основі яких вибудовується її цілісний звуковий образ. При цьому процедура диференціації константного та аконстантного типів звукового образу аранжування як оперативних критеріїв стильового виявлення повторно-циклічного і наскрізно-драматургічного принципів розвитку звукової ідеї розглядається як один з компонентів методики стильового аналізу твору пісенного жанру.

Включення типологічного підходу в методологічний інструментарій стильової атрибуції аранжувань естрадно-вокальних композицій, музична мова яких є, як правило, носієм жанрово-стильового синтезу різних музичних напрямків, має на меті виокремлення активних виразових засобів музики, що допомагають визначити шляхом порівняння генезис стильового становлення досліджуваного музичного феномена. У сфері масових жанрів такими засобами є, перш за все, характерні параметри темпоритму і фонізму, що дозволяють ідентифікувати стильову домінанту твору пісенного жанру з тим чи іншим напрямком популярної, джазової, народної або академічної музики.

При порівняльній стильовій характеристиці оригіналу пісні та її кавер-версії, що здійснюється за принципом контрастних зіставлень або зіставлень за подібністю творчих методів інструментування, формоутворення,



темпоритмічної, мелодико-тематичної та ладотональної організації музичного матеріалу естрадно-вокальної композиції, необхідно враховувати критерії музичної новизни та естетичної вартості результатів стильового переосмислення аранжувальником авторського тексту пісні.

Розгляд української кавер-культури з аксіологічних позицій дозволяє довести взаємозв'язок ступеня креативного потенціалу музичної діяльності аранжування та динаміки жанрово-стильових трансформацій у кавер-версії естрадно-вокального твору, який у новому варіанті може постати як унікальний індивідуалізований концепт, що має актуальне художнє значення для сучасної слухацької аудиторії.

## ВИСНОВКИ

Результати комплексного дослідження мистецтва аранжування як особливого виду сучасної музичної творчості та чинника стильової динаміки українського естрадно-вокального мистецтва узагальнюють такі висновки.

Підсумки диференційованого термінологічного аналізу основних носіїв музичної транскрипційної сфери, представлені явищами перекладення, обробки, аранжування, транскрипції, дозволяють суттєво розширити смислове поле поняття аранжування як особливого виду художньої творчості, що уособлює специфічну форму перетворення першоджерела в різних видах музичної діяльності. У результаті порівняльного етимологічного та лексико-семантичного аналізу ключових понять музичної транскрипційної системи встановлено проміжну функцію аранжування як інтегративного поняття в системі категорій похідних жанрів, здатного увібрати в себе критерії споріднених понять та адаптуватися до сформованих в українському та зарубіжному музикознавстві традицій їх термінологічної інтерпретації. Виявлено генетично й історично зумовлені іманентні ознаки аранжування як пов'язаного з ранніми формами мистецтва виконавської імпровізації родового поняття та універсального метаметоду трансформації запозиченого першоджерела в різних видах музичної діяльності.

З'ясовано, що проблемний контекст сучасного тлумачення поняття аранжування зумовлений його пороговим значенням та амбівалентністю функціонування на результативному, процесуальному та мовному рівнях, що дозволяє розшифровувати його зміст і як жанровий різновид музичного твору, адаптованого відповідно до нових умов виконання зі збереженням змісту та структури оригіналу, і як сукупність технічних та художніх методів повторного прочитання вихідного музичного матеріалу, різною мірою спрямованих на трансформацію його мовних параметрів та перспективу подальшого включення в композиторський процес створення нової оригінальної версії запозиченого зразка.

Доведено, що залежно від форм роботи з першоджерелом, пов'язаних зі специфічними особливостями та характером функціонування в різних сферах музичної творчості – хоровому, народно-інструментальному мистецтві, джазі, естрадно-популярній музиці, аранжування може охоплювати широкий діапазон креативних функцій – від переважно технічних у жанрових формах бандурного аранжування або хорової обробки адаптивного типу до ролі основного чинника формування художньо-цілісної композиції у джазі, де аранжування виступає провідним методом творчості та носієм типових для джазу прийомів формотворення та інструментовки, які реалізуються крізь призму імпровізаційності.

Обґрунтовано, що статусу повноцінного композиторського процесу сучасне аранжування набуває за умови використання комп'ютерних технологій при створенні естрадно-пісенної композиції в інтерактивному режимі. Співвіднесення аранжування з драматургічно вибудованою естрадно-пісенною композицією як зразком глибокого переосмислення внутрішнього змісту вихідного музичного матеріалу є показником виникнення авторського аранжування як аналога автономної композиторської творчості.

Результати проведеного дослідження підсумовує таке визначення поняття аранжування: *мистецтво аранжування* в музиці репрезентує особливий різновид композиції як специфічну форму модифікації музичного першоджерела, а з погляду творчого процесу – особливий вид мистецької творчості з розгорнутою системою універсальних методів роботи з вихідною моделлю, які охоплюють широкий спектр трансформації запозиченого зразка в різних царинах музичної діяльності та містять креативний потенціал включення в повноцінний композиторський процес створення принципово нового твору у сферах джазової та естрадно-популярної музики.

Узагальнено стильову проблематику сучасної теорії естрадно-пісенних жанрів. Виявлено широкий контекст наукових звернень до питань стилю і жанру у сфері української естрадно-вокальної творчості, що дозволяє розглядати вокальну та інструментальну специфіку сучасної української

естрадної пісні як багат шаровий стильовий феномен, а в якості її головних ознак виокремити пріоритетність куплетної форми з приспівом, тексто-музичну цільність з позицій її спрямованості на слухача, домінування особистісно-виконавського аспекту. Зроблено припущення, що аранжування в жанровій структурі пісенного шлягеру виконує функцію інтонаційно-стильового контексту епохи, відображаючи актуальні соціокультурні запити масової слухачької аудиторії.

З позицій методології дослідження сучасної кавер-культури окреслені теоретичні підходи до вивчення інтерпретаційної природи пісенного каверу як синтезованого результату стильового переосмислення оригінального музичного матеріалу в процесі аранжування інструментального супроводу. З'ясовано, що один із шляхів вивчення особливостей жанрово-стильового функціонування пісенного каверу пролягає через дослідження творчих механізмів процесу аранжування оригінальних естрадно-вокальних творів. Доведено, що критерій особистісної детермінації стилю естрадної пісні з позиції технологічної специфіки сучасного аранжування не є абсолютним, хоча початкова ідея його створення зорієнтована на індивідуальність виконавця. Інструментальний стиль тут виступає як заданий проєкт, який здійснюється в рамках конкретного різновиду естрадно-вокального жанру – оригінального авторського твору, кавер-версії, реміксу чи синтезованої композиції в стилі *classical crossover*.

На основі численних досліджень стильових детермінант світової та української популярної музики узагальнено головні стильові підвалини масової музики XX – початку XXI століття, що проявилися в її різних напрямках, стилях і жанрах як повторення певних музично-мовних комплексів, а саме: пласт афро-американського фольклору, елементи англо-кельтського фольклору, елементи традиційної музики латиноамериканського регіону, європейська побутова та академічна музична традиція XIX – XX ст.

Конкретизовано термінологічні номінації основних структурних розділів куплетної форми естрадної пісні відповідно до прийнятих норм їх

сучасного використання в зарубіжному музикознавстві та композиторській і виконавській практиці у сфері популярної музики. Здійснено порівняльно-термінологічний аналіз основних назв структурних компонентів пісенної форми в популярній музиці – Verse, Refrain, Chorus, Bridge, Solo, Introduction, Coda – та проаналізовано комунікативні функції цих розділів з позиції їх сугестивного впливу на слухацьку аудиторію.

Простежено стильову еволюцію української естрадно-пісенної творчості від періоду міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття – до сьогодні. Починаючи від галицького шлягеру в жанрі танго, фокстроту, повоєнних джазових та свінгових впливів, впливів латино-американських ритмів, рок-н-роллу, біг-біту та різних течій рок-музики, фанку, що спричинило появу композицій з елементами стилів джаз-фанк, джаз-рок, фолк-рок, нью-вейв, психоделік-рок, прогресивний рок та ін., мистецтво естрадного аранжування набувало арсеналу щоразу новіших і багатших можливостей, водночас зберігаючи свою самобутність завдяки яскраво вираженому фольклорному джерелу. У історичній ретроспективі українська естрадно-пісенна творчість постає як експериментальна сфера постійного стильового оновлення музично-виразових засобів аранжування, творчі результати якого, особливо періоду розквіту українського фанку 70-х років, зберігають свою мистецьку актуальність і в наш час як зразки художньо повноцінного включення у світовий стильовий контекст тогочасної популярної музики та водночас збереження унікального українського коду національного звукового ідеалу.

Обґрунтовано теоретичні та методологічні підходи до вивчення мистецтва аранжування як чинника стилетворення естрадно-вокальної композиції. Проаналізовано специфіку творчого процесу аранжування у проєкції на категорії музичного стилю, музичного мислення, художнього перекладу в музиці та музичної інтерпретації. У результаті виявлено системоутворювальні функції музично-виразових і технічних засобів аранжування в побудові художнього цілого музичного образу вокально-інструментального твору. Прийоми композиторської техніки аранжування

розглянуто в системі визначеного алгоритму практичних дій у процесі формотворення, стильових модифікацій ритму, темброво-динамічного оформлення та моделювання звукового образу на фактурному, синтаксичному і композиційному рівнях структурно-семантичної організації інструментальної складової пісенного матеріалу. В результаті аналізу особливостей метроритмічної організації музично-виразових засобів естрадного аранжування доведено провідну функцію ритмічних патернів як розпізнавальних стильових знаків широкого діапазону традиційних і новітніх стилів популярної музики. У зв'язку з цим окреслено термінологічні, теоретичні, культурологічні та виконавські аспекти груву як одного з ключових факторів стильової індивідуалізації інструментальної партії сучасної естрадно-пісенної композиції. Визначено роль фактури та її фонічних характеристик у формуванні звукового простору інструментального супроводу вокальної партії як умови реалізації драматургічної ідеї розвитку цілісного музичного образу пісенного твору.

Осміслено творчу роль аранжувальника як сполучної ланки в системі музичної комунікації композитор – виконавець – слухач і окреслено пріоритети індивідуального виконавського стилю естрадного співака та актуальних слухачьких орієнтирів у процесі створення оригінального музичного продукту. Проаналізовано творчі механізми музичної інтерпретації у проєкції на специфіку процесу аранжування. Сформульовано визначення та запропоновано розрізняти не стильові, стилізовані та стилізовані різновиди аранжування за принципом відмінностей в орієнтації творчої установки аранжувальника на реалізацію тих чи інших аспектів музичного стилю. Обґрунтовано культуротворчу функцію мистецтва аранжування як системотворної сфери сучасної професійної музичної діяльності, спрямованої на реалізацію нових ідей, концепцій, стильових рішень і принципів організації музичного матеріалу з метою широкої популяризації кращих зразків класичного і сучасного українського естрадно-вокального мистецтва.

Проаналізовано умови і методи використання музичних комп'ютерних технологій у практиці сучасного аранжування. Доведено, що контакт аранжувальника з комп'ютерною програмою в інтерактивному режимі набуває характеру музично-виконавського втручання у функціонування програми в кожний окремий момент, що надає творові ознак конкретної авторської стилістики. З'ясовано, що реалізація музично-виконавського аспекту створення аранжування веде до появи нового різновиду технологічно синтезованої композиції, в якій поєднуються гра машини і музиканта. Обґрунтовано, що цифровізація творчого процесу аранжування відкриває нові грані в підході до роботи з першоджерелом, формуючи унікальне комунікативне середовище, оскільки у процесі комп'ютерної творчості постать аранжувальника об'єднує в собі ознаки діяльності композитора, який оперує компонентами гармонії, фактури, інструментування, звукорежисера, який формує звуковий простір, та виконавця, що відповідає за динаміку, артикуляцію, темп і агогіку.

Проаналізовано програмні комп'ютерні засоби, які стали невід'ємною складовою багатьох технологічних процесів у сучасній музичній творчості та основою розвитку нових технологій моделювання стильового профілю та музичної форми твору, генерування й добору звуковисотних і ритмічних послідовностей, тембрального й фактурного розвитку музичного матеріалу в процесі аранжування. Зауважено, що в умовах постійної модернізації комп'ютерних програм, призначених для створення музики, грані між різними музичними редакторами стираються завдяки додаванню нових функцій і нарощуванню можливостей цих програм. Розглянуто основні етапи авторського створення комп'ютерного аранжування естрадної пісні. Проаналізовано методи використання MIDI-інструментів та набору плагінів у програмі *Logic Pro X* для роботи з фактурою, ритмом, створення і редагування власних семплів, запису вокалу, підготовки проєкту до зведення та мастерингу музичної композиції.

Обґрунтовано креативний потенціал мистецтва аранжування як фактора стильової трансформації естрадно-вокального твору постмодерної доби. На основі застосування наукового апарату семіотичної методології та міждисциплінарного підходу здійснена проєкція творчих методів постмодернізму на тематичний, інтонаційний та фонічний рівні аранжування поп-рок-композиції «Rendez-Vous» з однойменного кліпу гурту «Океан Ельзи». У результаті виокремлено низку використаних в аранжуванні художніх технік подвійного кодування, серед яких – прийоми включення у звукову палітру сучасного інструментарію характерних тембрів-емблем інструментальних стилів популярної музики минулого; використання архетипових музично-риторичних фігур підвищеної експресії та інших інтонаційних патернів, що можуть функціонувати і як елементи музичної цитації, і як лейттеми індивідуального композиторського стилю; застосування стилізованих виконавських засобів виразності, типових для гітарного стилю поп-музики 60-х років. Важливим фактором нарощування музичних кодомовних образів у семантичному просторі аранжування естрадно-вокального твору є система культурних кодів, закладена у сценарному та візуальному рядах музичного відео кліпу, кінематографічний контекст котрого значно розширює можливості декодування як музичної мови аранжування, так і вокально-мовленнєвих засобів виразності індивідуального стилю автора-виконавця власного твору.

Узагальнено стильові функції аранжування як оригінального музичного концепту, що забезпечує численні зв'язки з музичними явищами різноманітної історичної, стильової та жанрової приналежності шляхом використання художніх прийомів подвійного кодування, стильової алюзії, ремінісценції, відвертого чи прихованого цитування, переінакшення, інтертекстуальної іронії тощо, завдяки чому естрадно-вокальна композиція набуває типологічних рис яскравого мистецького феномена постмодерної доби.

Здійснено теоретичну розробку методів характеристики і атрибуції стилю аранжування естрадно-вокальної композиції. Процедура стильової



атрибуції музичного матеріалу аранжування ґрунтується на комплексній методології з використанням системного і типологічного підходів, індуктивного та структурно-функціонального методів аналізу музичних композицій, а також включає в себе описовий слуховий метод та метод порівняльної стильової характеристики аранжувань.

Виходячи із завдання виокремлення активних виразових засобів музики, які забезпечують ефект стильової визначеності оцінюваного явища, диференційовано параметри формоутворення, фактурної, темпоритмічної, тембрової, мелодико-тематичної та ладогармонічної організації музичного матеріалу аранжування як найбільш придатні для визначення характерних ознак стилю. В результаті визначено алгоритм аналітичних дій в процесі слухової експертизи специфіки музичної мови аранжування, спрямованих на виявлення генезису стильового профілю естрадно-вокальної композиції, що зазвичай несе риси жанрово-стильового синтезу різних напрямків популярної, джазової, народної або академічної музики. У зв'язку з цим визначено параметри темпоритму і фонізму як базові критерії розпізнавання стильової домінанти інструментальної складової твору пісенного жанру.

У науковий апарат методики стильового аналізу поряд з традиційними музикознавчими методами дослідження включені визначення понять константного та аконстантного типів звукового образу аранжування як оперативних критеріїв стильової диференціації повторно-циклічного та наскрізно-драматургічного принципів розвитку звукової ідеї естрадно-вокальної композиції. В ході порівняльного слухового аналізу звукозаписів відомої української пісні «Я піду в далекі гори» в оригінальному авторському виконанні Володимира Івасюка та її кавер-версії у виконанні Квітки Цісик і аранжуванні Джека Кортнера апробовано метод порівняльної стильової характеристики аранжувань, здійснюваної за принципом контрастних зіставлень або зіставлень за подібністю творчих методів інструментування, формоутворення, темпоритмічної, мелодико-тематичної та ладотональної організації музичного матеріалу інструментальних супроводів.

Підсумком дослідження стала систематизація процедури та теоретична розробка методики стильової атрибуції аранжувань кавер-версій творів популярних пісенних жанрів. Комплексні методи стильової атрибуції аранжування естрадно-вокального твору дозволяють досягнути логіку творчого процесу аранжувальника, а отже, відкривають шлях до пізнання секретів професійної майстерності яскравої мистецької індивідуальності. Обґрунтовано необхідність врахування критеріїв музичної новизни та естетичної вартості в оцінці результатів стильового переосмислення аранжувальником оригінального музичного тексту пісні.

Розгляд української кавер-культури з аксіологічних позицій дозволяє довести взаємозв'язок ступеня креативного потенціалу музичної діяльності аранжування та динаміки жанрово-стильових трансформацій української естрадної пісні, яка у новому варіанті може постати як унікальний індивідуалізований концепт, що має актуальне художнє значення для сучасної слухацької аудиторії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва С. В. Провідні тенденції українського ВІА-стилю в 70-х роках ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2010. Вип. 17. С. 254–260.
2. Антонюк-Гаврищук Є. Світ пісенної краси. Чернівці: Букрек, 2009. 152 с.
3. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: НАКККіМ, 2018. 445 с.
4. Байдак А. Особливості виконавського стилю Назарія Яремчука. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень*: матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції, 18.11.2021 р. Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 13–16.
5. Бельтюков А. О. Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века: на примере США и Великобритании: автореф. дис. ... канд. культурологи: 24.00.01. Екатеринбург, 2016. 24 с.
6. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
7. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2018. 219 с.
8. Бобул І. В. World music: на перетині глобального та етнокультурного. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 108–115.
9. Бойко А. М. Розвиток стилю Classical Crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2016. Вип. 1. С. 18–21.

10. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
11. Бондаренко А. І. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. К., 2011. Вип. 19. С. 70–77.
12. Бондаренко А. Електронна музика в європейському культурному просторі: аналіз концепцій. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 113–118.
13. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
14. Булда М. Методичні основи аранжування та обробки естрадно-джазових творів для двох акордеонів. *Джаз*. Київ, 2009. № 3(19). С. 20–23.
15. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: монографія. Миколаїв: Іліон, 2016. 284 с.
16. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
17. Верхова А. Амбівалентність понять «естрада» та «шоу-бізнес». *Актуальные научные исследования в современном мире*. Київ, 2016. Вип. 10 (18). С. 25–28.
18. Власова С. А. Технологічні аспекти хорового аранжування. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 19. Т. 3. 2019. С. 71–74.
19. Войтович О. О. Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 240 с.
20. Волкомор В. В. Художньо-естетичні концепції формування звукового образу. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 137–142.

21. Воскобойнікова Ю. В. Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації. *Культура України*. Вип. 35. Харків: ХДАК, 2011. С. 254–262.
22. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували українську естрадну музику. Сайт міста Львова 032.ua. / ред. Є. Пласконь. 20.11.2019. URL: <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video>.
23. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування: Підручник. Х.: Майдан, 2010. 156 с.
24. Гайденко І. А. Досвід оркестрування в програмному комплексі Steinberg Dorico. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Харків: ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 16–23.
25. Гайденко І. А. Застосування комп'ютерних методів при інструментуванні та аранжуванні музичних творів. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2008. № 7. С. 46–51.
26. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2005. 19 с.
27. Гіга С. С. Аранжування в аспекті стилетворення естрадно-вокальної композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 31. Том 1. С. 119–124. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213751>
28. Гіга С. С. Аранжування як фактор стильової динаміки естрадно-вокальної композиції постмодерної доби. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Том 1. С. 87–93. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-11>

29. Гіга С. С. Аранжування як фактор стильової динаміки львівської естради міжвоєнного періоду ХХ століття. *European scientific congress. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference*. Varca Academy Publishing. Madrid. Spain. 2023. Pp. 399–404.

30. Гіга С. С. Композитор-аранжувальник Левко Дутківський як зачинатель українського біг-біту. *Innovations and prospects in modern science. Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference*. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 2023. Pp. 296–299.

31. Гіга С. Основи технічного забезпечення вокально-естрадного виконавства. *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи: зб. статей* / ред.-упор. Г. Карась. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. С. 107–117.

32. Гіга С. С. Поняття аранжування в контексті сучасного термінологічного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 67. Том 1. С. 103–110. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-13>

33. Гіга С. С. Поняття аранжування крізь призму наукових концепцій музичного стилю. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 6–8 квітня 2020 р., м. Івано-Франківськ*. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2020. С. 328–330.

34. Гіга С. Стильовий потенціал аранжування у дзеркалі кавр-версії естрадно-вокальної композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 1. С. 82–88. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-11>

35. Гіга С. С. Стильові функції аранжування в побудові цілісного музичного образу естрадно-пісенної композиції. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2020 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 5–9 квітня 2021 р., м. Івано-Франківськ*. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2021. С. 249–251.

36. Горностаї О. Квітка Цісик – інтерв'ю (записане І. Юрчуком). Нью-Йорк, 1992. YouTube, 2013. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q&t=4s&ab\\_channel=prosvitakh](https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q&t=4s&ab_channel=prosvitakh) (дата звернення: 12.04.2023).

37. Григораши А. Святослав Вакарчук: Новий альбом трохи наївний, але мені подобається ця простота. *Українська правда. Життя*. 2013. 16 травня. URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2013/05/16/128596/> (дата звернення: 03.11.2022).

38. Григорчук Е. Методика аранжування вокально-хорових творів різних видів і стилів у практиці сучасної української музичної освіти. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2019. С. 59–64.

39. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ: Музична Україна, 1977. 120 с.

40. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.

41. Давидов С. До питання інтерпретації текстів джазової музики. Текст музичного твору: практика і теорія: збірка статей. Київ, 2001. Вип. 7. С. 180–191.

42. Давітадзе А. Г. Жанр обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена: дис. ... д-ра філософії: 025 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 2021. 334 с.
43. Данильчук Г. Ростислав Бабич – відомий диригент з Рівного. РівнеРетроРитм. 17.08.2018. <http://retrorivne.com.ua/rostislav-babich-vidomij-dirigent-z-rivnogo/>
44. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
45. Дмитрук І. І. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мистецтві. *Науковий вісник українського університету*. Т. 10. 2006. С. 150–157.
46. Дрималовський О. Євген Філатов (The Maneken): «Українська музика стане прецедентом у світі». *Дзеркало тижня*. 19.11.2016. <https://zn.ua/ukr/ART/evgen-filatov-the-maneken-ukrayinska-muzika-stane-precedentom-u-sviti-.html>
47. 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» / ХНУМ. Х.: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
48. Дрожжина Н. Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен. *Вісник ХДАДМ*. № 15. Харків, 2008. С.41–49.
49. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККіМ. К., 2021. 226 с.
50. Дутчак В., Карась Г. Естрадні виміри сучасного бандурного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 110–117.



51. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
52. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.
53. Завгородня Г. Ф. Семантика звуку в контексті художньо-конструктивної організації музичного простору. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: «Гельветика», 2020. Вип. 31, кн. 1. С. 109–119.
54. Закон України про авторське право і суміжні права: прийнятий 1994 р., № 13, ст. 20. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення: 15.04.2023 р.).
55. Злотник О. Й. Парадигма просторового структурування творів музичного мистецтва. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 223–226.
56. Зосім О. Л., Подунай Я. А. Євроденс як стильовий напрям української естрадної музики 1990-х років. *АРТ-платФорма*. 2023. Вип. 1(7). С. 32–54.
57. Зосім О. Л. Телевізійний проєкт «Колядки на Кудрявці» як форма збереження та актуалізації українського фольклору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 1. С. 222–227.
58. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 2. С. 153–158.
59. Івасюк В. М. Музичні твори (до 60-річчя від дня народження) / упоряд. О. М. Івасюк. Чернівці: Букрек, 2009. 290 с.
60. Капелюшок С.В. Місце та роль джазу в музичному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2010. Вип. 17. С. 195–201.
61. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору». Слово, інтонація, музичний твір. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27. С. 43–47.

62. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: Теоретичні та естетичні аспекти. К., 2000. 99 с.
63. Квітка Цісик співає на новій касетці. Свобода: електрон. версія. газ. 08.12.1989. Ч. 232. С. 1, 4. URL: [http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1989/Svoboda-1989-232.pdf#search="цісик"](http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1989/Svoboda-1989-232.pdf#search=%D0%BD%D0%B8%D0%B0%D0%BA%D0%BD) (дата звернення: 2.04.2021).
64. Кишакевич С. Кавер-версія як виконавська інтерпретація естрадного твору. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції, 8-9 грудня 2022 р.* Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2023. С. 135–140.
65. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
66. Кікнавелідзе К. О. Місце феномена скрипкового кавера у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура.* Одеса: «Гельветика», 2020. Вип. 31, кн. 1. С. 172–184.
67. Кікнавелідзе К. Явище каверу у сучасному скрипковому виконавстві: нові форми діалогу академічної та масової сфер музичної творчості: дис. ... д-ра філософії: 025 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 216 с.
68. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Питання стилю та форми в музиці.* Львів: Каменяр, 2001. С. 123–131.
69. Козлін В. Й., Грищенко В. І. Vand-in-a-Vox-програма для створення композицій у жанрах популярної музики. Ч. 2. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 67–73.
70. Козлін В. Й., Грищенко В. І. Створення музичних творів у Guitar Pro 6 (Частина 2). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 88–96.

71. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ПНУ ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2014. 257 с.

72. Колубаєв О. Л. Зародження рокових тенденцій у львівській популярній пісенній культурі 1970-х років. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: «Астропринт», 2019. Вип. 29, кн. 1. С. 204–215.

73. Коменда О. І. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напреднали наука – 2013*: матеріали за ІХ міжнародна научна практична конференція. 2013, Софія. Том 42. Фізическа культура и спорт. Музика и живот. С. 67–72.

74. Коменда О. Стил, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. Проблеми педагогічних технологій. Луцьк: Волинський державний університет імені Лесі Українки, 2009. Вип. 3-4. С. 68–76.

75. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть: : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / ПНУ ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, 2020. 320 с.

76. Коновалова І. Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 220–240.

77. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХДАК. Харків, 2007. 19 с.

78. Конончук В.О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Л., 2006. 15 с.

79. Костогриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 20 с.

80. Кузик В. Івасюк Володимир Михайлович. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Голов. ред. Г. Скрипник. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 185–186.

81. Кученьов Д. В. Аранжування для інструментальної групи народних колективів. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 13. Т. 2. Одеса, 2019. С. 19–24.

82. Кушнірук О. Обробка музична. Українська музична енциклопедія. Т. 4 / Голов. ред. Г. Скрипник. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. С. 335–336.

83. Куц В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця: дис.. ... д-ра філософії: 025 / НАКККіМ. Київ, 2021. 200 с.

84. Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 16 с.

85. Литвинок А. Український фанк і свінг: як закордонні стилі формували радянську естраду попри цензуру. *Українська правда. Життя*. 2023. 20 червня. <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/20/254931/>

86. Луценко В. В. Сучасне аранжування на комп'ютері. Музичний редактор «Sonar». Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2005. 250 с.

87. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці: Букрек, 2016. 400 с.

88. Маслій М. Левко Дутківський – творець легендарної «Смерічки». *Ukrainian People*. 2023. 1 травня. <https://ukrainianpeople.us/левко-дутковський-творець-легендар/>

89. Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.

90. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты. Л.: Музыка, 1990. 288 с.
91. Мозговий М. Засоби коригування впливу масової естрадної музики. Культура України. Харків: ХДАК, 2009. Вип. 27. С. 240–248.
92. Мозговий М. П. Модернізація технічних засобів естрадно-виконавського мистецтва: історичний аспект проблеми. *Вісник. Х.*, 2009. № 15. С. 99–106.
93. Мозговий М. Популярність естрадної музики: механізми формування. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2009. Вип. 15. С. 23–29.
94. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / КНУКіМ. Київ, 2007. 175 с.
95. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
96. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
97. Музична естрада: довідник: у 4-х т. Т. 1: словник термінів / автор-уклад. В. Откидач. Х.: Лідер, 2019. 259 с.
98. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 179–183.
99. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва, 2003. 248 с.
100. Нечаєва П., Козирєва Т. Наш Івасюк. *День*. 2009. 4 березня. № 37. <https://day.kyiv.ua/ru/node/332802>
101. Ніцше Ф. Народження трагедії / Пер. з нім. О. Фешовця. Фрідріх Ніцше. Повне зібрання творів. Л.: Астролябія, 2004. Т. 1. С. 11–128.
102. Овсянніков В. Г. Відеокліпи українських поп-рок-виконавців: від гламуру до соціальної проблематики. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 310–318.

103. Овсянніков В. Г. Поп-рок та його соціокультурні функції: український контекст. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2. С. 242–246.
104. Овсянніков В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 160 с.
105. Овсянніков В. Г. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2019. 196 с.
106. Овсяннікова Н. Ю. Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 96–100.
107. Олар П. Левко Дутківський: «Треба співати не чуже, а своє рідне, українське». Радіо «Українська хвиля з Європи». 17.05.2023. <https://radioukreurope.com/levko-dutkivskyi-treba-spivaty-ne-chuzhe-a-svoie-ridne-ukrainske/>
108. Олійник В. Ф. Деякі особливості інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Кам'янець-Подільський, 2015. Вип. 18. С. 366–372.
109. Олійник В. Ф. Інформаційно-комунікаційні технології в музиці: цифрові музичні інструменти: навч.-метод. посіб. Херсон: Штрих, 2013. Ч. 1. 60 с.
110. Опарик Л. Музичне спілкування як чинник формування стилю сприйняття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 30–31. Ч. 2. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. С. 112–117.
111. Остапенко Л. В. Естетичні аспекти естрадно-вокального мистецтва. *Молодий вчений. Мистецтвознавство*. Київ, 2017. № 8 (48). С. 64-67.
112. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навчально-методичний посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.

113. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 / ХДАК. Харків, 2008. 40 с.

114. Охитва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 34. 2020. С. 221–226.

115. Палійчук А. В. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2018. 16 с.

116. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2017. 16 с.

117. Печерський В. Розвиток естради України у ХІХ столітті. Історія української естради (лекційний курс). Київ, 2007. 213 с.

118. Пилатюк Н. І. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ - початку ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 18 с.

119. Пістунова Т. В., Постой Г. Г. Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці. *Молодий вчений*. № 11 (51). С. 618–621.

120. Плахотнюк В. Г. Музична поп-культура України в контексті художніх практик постмодернізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Вип. 16. Рівне: РДГУ, 2010. Т. 1. С. 27–30.

121. Плющенко М. Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 290 с.

122. Пшеничний Д. Х. Аранжування для народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1980. 117 с.
123. Рибалко І. В., Ткач Л. М. Особливості перекладу наукових текстів: Навч. посібник. Дніпропетровськ: НМетАУ, 2013. 52 с.
124. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: музикознавча інтерпретація: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.
125. Рурак В. Народний вокально-інструментальний ансамбль «Карпати» – перший виконавець «Червоної руги» В. Івасюка. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 30–31. Ч. 2. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. С. 189–192.
126. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2012. Вип. 39. С. 234–242.
127. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ, 2015. Вип. II (5). С. 181–187.
128. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.
129. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
130. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2017. 199 с.
131. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.



132. Словник української мови online. URL: <https://sum20ua.com/Entry/index?wordid=72093&page=2267> (дата звернення 4.08.2023).

133. Сивак О. А., Плохотіна Д. А. Розвиток музичних документів в умовах інформатизації. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2019. Вип. 18. С. 85–92.

134. Соколюк С. І. Образна структура відеокліпу: еволюція розвитку. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 16. К.: Міленіум, 2009. С. 132–140.

135. Соловійов А. М. Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра філософії: 025 / СДПУ ім. А. С. Макаренка, Суми, 2022. 231 с.

136. Солодовник В. Естрада. Енциклопедія сучасної України. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=18031](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031) (дата звернення: 24.10.2017).

137. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с.

138. Станіславська К. І. Музичний відеокліп як мистецько-видовищна екранна форма сучасної культури. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. К.: Міленіум, 2012. С. 136–140.

139. Степанов В. А. Методика навчання майбутніх учителів музики мультимедійному аранжуванню в процесі фахової підготовки: автореф. дис. ... канд.. пед.. наук: 13.00.02 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 20 с.

140. Стрельченко К. Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона: навч.-реперт. зб. для студ. вищ. мистецьких навч. закл.: в 2 ч. Ч. І. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 104 с.

141. Суспільне. Чернівці. У 80років помер композитор та засновник ВІА «Смерічка» Левко Дутківський. <https://www.youtube.com/watch?v=iqqDaVI24TY>

142. Сюта Б. Інструментовка. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Голов. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 237-240.
143. Сюта Б. Композиція. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Голов. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 520.
144. Теслер Т. М. Стилiстика диско в українській пісенній естраді у 80-х роках ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2021. Вип. 32, кн. 1. С. 403–412.
145. Толмачов Р. В. Хорове аранжування та вільна обробка: навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2011 168 с.
146. Тормахова В. Вплив гурту «Брати Гадюкіни» на розвиток української рок- та поп-культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2014. Вип. 33. С. 319–326.
147. Тормахова В. М. Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 226-230.
148. Тормахова В. М. Особливості аранжування композицій із репертуару а capella гурту Pentatonix. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. С. 290–293.
149. Тормахова В. Особливості інтерпретації в джазі. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Вип. 31. К.: Міленіум, 2017. С. 57–63.
150. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 19 с.
151. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. К.: Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.

152. Тормахова В. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Університетська кафедра*. 2014. № 3. С. 165–172.
153. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Голов. ред. Г. Скрипник. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. 680 с.
154. Українська музична енциклопедія. Т. 4 / Голов. ред. Г. Скрипник. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. 554 с.
155. Фадєєва К. В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 38 с.
156. Федорова І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 235 с.
157. Фещук Н. Левко Дутківський: «Івасюк зізнався, що стиль «Смерічки» його захопив». *Збруч*. 13.07.2017. <https://zbruc.eu/node/68378>
158. Фільц Б. Аранжування. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Голов. ред. Г. Скрипник. К.: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 85–86.
159. Фільц Б. М. Обробка музична. Українська музична енциклопедія. Київ, ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 336–352.
160. Фоломеєва Н. Значення кавер-версій в контексті виконавської інтерпретації сучасних вокальних творів у процесі фахової підготовки студентів у класі естрадного вокалу. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія Педагогічні науки*. 2018. Вип. 170. С. 127–131.
161. Харенко А. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова. *Проблеми*

*взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Харків: ХНУМ, 2019. Вип. 55. С. 155–169.

162. Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. 268 с.

163. Хлопотова А. А., Юрчук В. В. Музичне мистецтво естради: до проблеми формування. Молодий вчений. 2018. № 2(1). С. 163–166.

164. Цукренко А., Колегіна Н. Український фанк: шпаринка свободи в радянській музиці. LB.ua. 28.04.2023. [https://lb.ua/culture/2023/04/28/553308\\_ukrainskiy\\_fank\\_shparinka\\_svobodi.html](https://lb.ua/culture/2023/04/28/553308_ukrainskiy_fank_shparinka_svobodi.html)

165. Черепанин М., Булда М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів. Навч. посібник. Івано-Франківськ, 2002-2004. Вип. 1. і 2. 260 с.

166. Черепанин М. Риси індивідуального музичного почерку в інструментальному аранжуванні. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття.* Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачево, 2018. С. 80–84.

167. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 21 с.

168. Чуфаров Д. Еще раз о груве. URL: <https://study-music.ru/eshhe-raz-o-gruve/>

169. Шевченко О. Г. Концепт «ф'южн» у сучасній рок-музиці України. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 102–107.

170. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.

171. Шевченко О. Феномен українського фольклору: трансформація в контексті джазу та рок-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 63. Том 2. С. 92–98.

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

173. Шлыков В. А. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2010. 16 с.

174. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 298 с.

175. Юферова Г. В. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2021. – СДПУ ім. А. С. Макаренка, Суми, 2021. 255 с.

176. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

177. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.

178. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 207 с.

179. Ammer, Ch. (2004) *The Facts On File dictionary of music*. New York: Macmillian U.S. 495 p.

180. Arrangement. *Encyclopædia Britannica Online*. URL: <https://www.britannica.com/art/arrangement>

181. Blair G. *Techniques for Arranging Contemporary Music*. Greensborough, VIC: NMIT Performing Arts Department, 2011. 166 p.
182. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus (2020). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/reinterpretation> (accessed: 10.04.2023)
183. Corozine V. *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*. USA: Mel Bay Publications, 2002. 205 p.
184. Covach J., Flory A. *What's that Sound?: An Introduction to Rock and its History*. New York: W.W. Norton & Company, 2012. 640 p.
185. Dineley S. *Covers Uncovered: A History of the «Cover Version» from Bing Crosby to the Flaming Lips*. The University of Western Ontario, Degree Master of Arts Program Popular Music and Culture, 2014. 137 p.
186. Ensign J. S. *Form in Popular Song, 1990-2009*. Doctor of Philosophy (Music Theory). 2015. 285 p.
187. Everett W. *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000. 402 p.
188. Everett W. *The Beatles As Musicians: Revolver through the Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1999. 395 p.
189. Giga, S., & Oparyk, L. (2023). Aspects of style attribution arrangement of cover version of pop-vocal composition. *Amazonia Investiga*, 12(68), 258–268.
190. Hughes T. S. *Groove and Flow: Six Analytical Essays on the Music of Stevie Wonder: A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy / University of Washington*, 2003. 280 p.
191. Instrumentation-music. Encyclopædia Britannica Online. <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music>
192. Josephs J. *Writing Music for Hit Songs*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 1989. 239 p.

193. Katz M. Capturing Sound: How Technology Has Changed Music. Berkeley: University of California Press, 2004. 276 p.
194. Kvitka. (1989) «Two Colors» (CD).
195. Luttrell B. M. A cultural semantics of string arrangement for recorded Popular music: A model for analysis and practice. PhD diss. Queensland University of Technology, 2017. 178 p.
196. Pease T. Jazz Composition: Theory and Practice. Berklee College of Music, 2003. 237 p.
197. Pease T., Pullig K. Modern Jazz Voicings. Berklee Press, 2001. 144 p.
198. Rawlins, Steve. 21 Bebop Exercises for Vocalists and Instrumentalists: For the Development of Jazz Phrasing, Style, and Note Selection. Wisconsin: Hal Leonard, 2001. 48 p.
199. Reinterpretation. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus (2020). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/reinterpretation> (дата звернення: 10.04.2023).
200. Ringers D. The Remake in Theory and Practice. N.Y., 2002. / Ed. by J. Forrest, L. R. Koos. N.Y.: State University of New York Press, 2002. 379 p.
201. Spicer M. British Pop-Rock Music in the Post-Beatles Era: Three Analytical Studies. Yale University, 2002. 302 p.
202. Stearns M. The Story of Jazz. New York, Oxford University Press, 1958. 273 p.
203. Young-Hwan Yeo, Mohd Nasir Hashim. Arranging and Composition Techniques: Song Construction and Arrangement: Research Paper (undergraduate) / University of Malaya, Kuala Lumpur, Malaysia, 2005. 12 p.

**ДОДАТКИ**  
**ДОДАТОК А: ДЖЕРЕЛА**  
**(аудіозаписи, відеозаписи)**

1. ВІА «Смерічка» Диск-міньон 1970 33Д-00028351-2. Вок.-інстр. ансамбль «Смерічка». Керівник Левко Дутковський. Українська естрада:  
<https://www.youtube.com/watch?v=q5LSAUTA1rE>
2. Костянтин Огневий «Чорнобривці». Українське відродження:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ytfm-PCXsrI>
3. Юрій Гуляєв «Києве мій» Ukrainian song about Kyiv. 1962.  
Ukrainian Opera Artists 20th Century:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ld10dPBaFvs>
4. Костянтин Огневий «Кохана». Українське відродження:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qm-EDv838vs>
5. Софія Ротару – пісні Володимира Івасюка. (LP 1977) Українська естрада: <https://www.youtube.com/watch?v=RkS2U247Epo>
6. ВІА «Ватра» – диск-гігант 1975 р. 33С60-06231-32 (LP) ВІА «Ватра». Керівник Богдан Кудла. Українська естрада:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TfvZOM9gmSM>
7. Ігор Білозір та ВІА «Ватра». «Вівці мої, вівці». Українська естрада: <https://www.youtube.com/watch?v=JANU7tUvekM>
8. ВІА «Арніка» – Диск-гігант 1974 р. С60-05183-4 (LP) Естрадний ансамбль «Арніка». Керівник Володимир Кіт. Українська естрада:  
<https://www.youtube.com/watch?v=7E21RVC6jcI&t=1559s>
9. ВІА «Кобза» – диск-гігант 1978 р. 33С60-10941-42 (LP) ВІА «Кобза». Керівник Олег Ледньов. Українська естрада:  
<https://www.youtube.com/watch?v=o3Y0jZWVB74>
10. ВІА «Смерічка» – диск-гігант 1976 р. С60-06859-60 (LP) ВІА «Смерічка». Керівник Левко Дутковський. Українська естрада:  
<https://www.youtube.com/watch?v=FZuN914eeV8>



11. ВІА «Смерічка» – Пісні Л. Дутковського (EP 1977). С62-09651-52 (EP) ВІА «Смерічка»: <https://www.youtube.com/watch?v=l4wolHjF0l4>
12. Брацарі – «Аркан». Синтез-фольк оркестр «Брацарі». Любе кіно: <https://www.youtube.com/watch?v=2TVRqBSO-es>
13. ВІА «Кобза» – «Запитай у серця». Українська естрада: <https://www.youtube.com/watch?v=2uSWLYAVpLU>
14. ВІА «Кобза» – «Ой у полі рута» (1978 р.). BigBitUA: <https://www.youtube.com/watch?v=J26Wz7D6rsw>
15. Василь Зінкевич та ВІА «Світязь» – «Горянка». BigBitUA: <https://www.youtube.com/watch?v=iKABLEc1p78>
16. ВІА «Смерічка» – диск-мінйон 1979 р. худ. кер. Володимир Тапери́чкін. Українська естрада: <https://www.youtube.com/watch?v=zhiaDqEN9Mk>
17. ВІА «Смерічка» – диск-гігант 1987 р. С60-24835-006 (LP). ВІА «Смерічка». Музичний керівник Олександр Соколов. Українська естрада: <https://www.youtube.com/watch?v=dUzFT4iktCo>
18. Василь Зінкевич – Я піду в далекі гори (Мила моя) (1971): [https://www.youtube.com/watch?v=SSobCfMCMbw&ab\\_channel=ВасильЗінкевич](https://www.youtube.com/watch?v=SSobCfMCMbw&ab_channel=ВасильЗінкевич)
19. Plach Yeremii – Ya idu v daleki hory: [https://www.youtube.com/watch?v=efWFRB1HMU0&ab\\_channel=wloidi01](https://www.youtube.com/watch?v=efWFRB1HMU0&ab_channel=wloidi01)
20. Океан Ельзи – Rendez – Vous (Рандеву) Official Video: [https://www.youtube.com/watch?v=3plSQpYW06U&ab\\_channel=MELOMANVIDEO](https://www.youtube.com/watch?v=3plSQpYW06U&ab_channel=MELOMANVIDEO)
21. Володимир Івасюк «Я піду в далекі гори»: [https://www.youtube.com/watch?v=XolO5uz8e34&ab\\_channel=zumauz](https://www.youtube.com/watch?v=XolO5uz8e34&ab_channel=zumauz)
22. Квітка Цісик / Kvitka Cisyk (Kasey Cisyk) – Два кольори / Two Colors (1989): [https://www.youtube.com/watch?v=eNvTHiMkM\\_M&ab\\_channel=kk](https://www.youtube.com/watch?v=eNvTHiMkM_M&ab_channel=kk)

## ДОДАТОК Б

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях України:*

*Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Гіга С. С. Аранжування в аспекті стилетворення естрадно-вокальної композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 31. Том 1. С. 119–124.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213751>

URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/31\\_2020/part\\_1/17.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/31_2020/part_1/17.pdf)

2. Гіга С. С. Аранжування як фактор стильової динаміки естрадно-вокальної композиції постмодерної доби. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Том 1. С. 87–93.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-11>

URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/57\\_2022/part\\_1/11.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/57_2022/part_1/11.pdf)

3. Гіга С. С. Стильовий потенціал аранжування у дзеркалі кавр-версії естрадно-вокальної композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 1. С. 82–88.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-11>

URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/62\\_2023/part\\_1/11.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/62_2023/part_1/11.pdf)

4. Гіга С. С. Поняття аранжування в контексті сучасного термінологічного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*

державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 67. Том 1. С. 103–110.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-13>

URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/67\\_2023/part\\_1/13.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/67_2023/part_1/13.pdf)

***Статті, що індексується в міжнародних наукометричних базах:***

5. Giga, S., & Oparyk, L. (2023). Aspects of style attribution arrangement of cover version of pop-vocal composition. *Amazonia Investiga*, 12(68), 258–268.

DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.68.08.24> (Web of Science)

URL: <https://amazoniainvestiga.info/check/68/24-258-268.pdf>

***Статті в інших наукових виданнях та збірках наукових конференцій:***

6. Гіга С. Основи технічного забезпечення вокально-естрадного виконавства. *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи: зб. Статей*. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. С. 107–117. URL: <http://lib.pnu.edu.ua/files/zbirnyky/Zбірник%20Вокальне%20мистецтво.%20Історія.%20Сучасність.%20Перспективи.pdf>

7. Гіга С. С. Поняття аранжування крізь призму наукових концепцій музичного стилю. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 6–8 квітня 2020 р., м. Івано-Франківськ*. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2020. С. 328–330. URL: [https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2020/08/тези\\_допов\\_2020..pdf](https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2020/08/тези_допов_2020..pdf)

8. Гіга С. С. Сильові функції аранжування в побудові цілісного музичного образу естрадно-пісенної композиції. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2020 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»,*

5–9 квітня 2021 р., м. Івано-Франківськ. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2021. С. 249–251. URL: <https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2021/08/тези-пну2021.pdf>

9. Гіга С. С. Композитор-аранжувальник Левко Дутківський як зачинатель українського біг-біту. *Innovations and prospects in modern science*. Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 2023. Pp. 296–299. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/10/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-IN-MODERN-SCIENCE-23-25.10.23.pdf>

10. Гіга С. С. Аранжування як фактор стильової динаміки львівської естради міжвоєнного періоду ХХ століття. *European scientific congress*. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. Barca Academy Publishing. Madrid. Spain. 2023. Pp. 399–404. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/10/EUROPEAN-SCIENTIFIC-CONGRESS-29-31.10.23.pdf>

### **Відомості про апробацію результатів дисертації**

Основні положення та висновки дослідження обговорено на засіданнях кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2020 – 2023). Матеріали, основні положення та результати дослідження викладено у доповідях автора на шістьох міжнародних наукових та звітних науково-практичних конференціях: XI Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації та перспективи сучасної науки» (Стокгольм, 2023); X Міжнародній науково-практичній конференції «Європейський науковий конгрес» (Мадрид, 2023); Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2019 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 2020), Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2020 рік ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 2021), Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2022); Звітній науковій вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів за 2022 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2023).