

Ван Цзо

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

УКРАИНСКИЙ СОЛОСПИВ В ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКЕ 60–70-Х ГОДОВ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

УДК 78.03:[792.7:784] (477) «1960/1970»

Ван Цзо. Украинский солоспив в эстрадной музыке 60–70-х годов XX века: к проблеме трансформации жанра. В статье представлен опыт анализа жанрово-стилистических особенностей украинского солоспива в контексте развития эстрадной музыки последней трети XX века. Произведения А. Билаша и В. Ивасюка отражают самобытность музыкальных направлений и региональных традиций — Полтавщины и Буковины. Выявлены черты жанровой стабильности и стилистических отличий на базе историко-культурного изучения украинского мелоса, связей солоспива с национальными фольклорными истоками. Определены художественные принципы, на которых «удерживаются» эстетические функции солоспива: творческая адаптация элементов музыкальной стилистики западноевропейской популярной музыки; открытость различным иножанровым влияниям.

Ключевые слова: вокальная музыка, украинский солоспив, жанровая структура, трансформация, композиторская интерпретация жанра.

Ван Цзо. Український солоспів в естрадній музиці 60–70-х років XX ст.: до проблеми трансформації жанру.

У статті викладено досвід аналізу жанрово-стилістичних особливостей українського солоспіву в контексті розвитку естрадної музики останньої третини XX ст. Твори О. Білаша та В. Івасюка увиразнюють самобутність музичних напрямів і регіональних традицій — Полтавщини та Буковини. Виявлено риси жанрової стабільності та стильових відмінностей на ґрунті історико-культурного вивчення українського мелосу, зв'язків солоспіву з національними фольклорними витоками. Визначено художні принципи, на яких «утримуються» естетичні функції солоспіву: творча адаптація елементів музичної стилистики західноєвропейської популярної музики; відкритість різним іншожанровим впливам.

Ключові слова: вокальна музика, український солоспів, жанрова структура, трансформація, композиторська інтерпретація жанру.

Wang Zuo. The Ukrainian solospiv (solosinging) in the popular music of 60–70-th XX century: to the problem of genre's transformation. The article deals with the experience of analysis the genre-stylistic features the Ukrainian solospiv (solosinging) in the context of development the popular music last third of XX century. The pieces of music by O. Bilash and V. Ivasiuk represent the originality of musical directions and regional traditions — Poltavshyna and Bukovyna. Found out the features of genre stability and stylish differences on the base of historical and cultural study of ground Ukrainian melodiousness and connection the solospiv (solosinging) with the national folk-song tradition. Defined the artistic principles which presents aesthetically functions of solospiv (solosinging): this is the creative adaptation some elements musical language of western-European popular music; including the different genre influencing.

Keywords: vocal music, the Ukrainian solospiv (solosinging), genre's structure, transformation, the composer's interpretation of genre.

Постановка проблемы. Эстрадная песня в системе культурных ценностей европейского социокультурного пространства относится к сфере развлекательного искусства, противопоставляемого музыке академической традиции. Еще в 60-е годы прошлого века выдающийся ученый-музыковед Ю. Малышев точно подметил: «<...> народность в “легкой” музыке проявляется в ее тесной связи с музыкальными традициями

и бытом народа, в ее доходчивости и общедоступности» [5: 9]. Развитие звукозаписывающей индустрии способствовало росту слушательской аудитории и усилению «потребительского» отношения к искусству. Это привело к новым формам коммуникации – рождению музыки, изначально предназначенной для прослушивания (в форме аудиозаписи), а не для исполнения (в форме нотной литературы), как это было раньше. Безусловно, подобные нововведения не могли не сказаться на качестве музыкального материала, поскольку основным его критерием стала доступность изложения. В то же время происходит изменение в «распределении ролей» композитора и исполнителя.

В музыке академической направленности главенство композитора неоспоримо, поскольку произведения персонифицированы через авторский нотный текст, который в вокальной музыке сопровождается еще и музыкальным переосмыслением поэтического произведения. Исполнительская интерпретация направлена на адекватное воспроизведение композиторского замысла, соответственно, имеет вторичный характер. Эстрадная же музыка персонифицирована через исполнителя: композитор зачастую остается «за кадром», музыкальное произведение предстает в своем звучащем виде в основном в аранжировке, автором которой может быть как композитор, так и любой другой музыкант и даже сам исполнитель. Заметим, что популярные эстрадные произведения спустя какое-то время появляются и в нотной записи, однако, как показывает практика, композиторский текст разительно отличается от исполнения. Таким образом, изучая эстрадную вокальную музыку необходимо учитывать не только композиторский текст, но и исполнительский контекст.

Актуальность темы. В системе этнофольклорной традиции Украины и её влияний на профессиональное исполнительское искусство важное место принадлежит солоспиву (романсу) – жанру камерно-вокальной музыки, наделенному широкими коммуникативными возможностями. Историко-стилевая динамика солоспива обусловлена наличием таких основополагающих структурно-семантических признаков жанра, как *камерный хронотоп* (душевность, дружеская установка на обмен эмоциями, интимность общения), *синтез высокой поэзии и музыки*, колоссальная палитра душевно-психологических

переживаний (любов к родной земле, счастье, добро, красота природы, отношения женщины и мужчины). Приходится констатировать отсутствие специальных разработок о *солоспиве* как современном репрезенте украинской вокальной музыки, предназначенной не только для ученой элиты¹, но и для концертных исполнителей и широкой слушательской публики, носителей интонационных музыкальных культур (студентов-исполнителей из Китая, стран Азии и Африки). Актуальность темы, таким образом, продиктована, во-первых, *спецификой воспитания певцов из Китая* на принципах *национального звукового идеала* и адекватной интерпретации певческих традиций Украины; во-вторых, недостаточной степенью изученности украинского солоспива как *предмета исполнительского творчества* на современном этапе развития музыкального искусства эстрады в его связях с национальной и академической традициями.

Связь с научными и практическими задачами. Одной из основных задач современной теории исполнительского искусства (интерпретологии) является изучение его артефактов в аспекте национального своеобразия. В настоящее время исследователи ставят и решают вопросы национальной самоидентификации, возрождения духовных ценностей на почве творческой деятельности музыкантов и других деятелей сферы искусства, поскольку именно они становились носителями ментальных признаков. Интерес к данному жанрово-стилевому направлению вокального искусства особенно высок со стороны китайских исполнителей, практикующихся в музыкально-культурном ареале Харькова и Украины в целом. Статус украинского солоспива в системе научных представлений о жанрово-стилевых приоритетах певцов (как Украины, так и Китая) свидетельствует о духовно-воспитательной роли этого вида вокального искусства в процессе формирования современного репертуара на основах органики усвоения и воссоздания этнонациональных музыкальных традиций.

Анализ последних публикаций. В последнее десятилетие наблюдается активизация научных изысканий в сфере вокального исполнительства как составной системы музыкального искусства эстрады. В первую очередь, отметим исследования Е. Устименко-Косорич о массовой музыке в контексте культуры середины XX века [8] и О. Колубаева, посвященное формированию региональной (галицкой) традиции [4]. Специфику вокального искусства эстрады в аспекте профессиональных основ деятельности и новых коммуникативных условий раскрыто в диссертации Н. Дрожжиной [2]. Однако обращения к такой жанровой разновидности украинской песенной традиции, как солоспив в условиях эстрадно-

песенной культуры 60–70-х гг. XX ст. и его глубокого всестороннего изучения в имеющихся научных источниках последнего десятилетия не обнаружено. Исключение составляет исследование Л. Черкашиной, которая при изучении генезиса украинской эстрадной музыки делает разграничение на профессиональное и фольклорное творчество. К профессиональным истокам автор относит солоспив (украинскую лирическую песню), джазовую импровизацию и шлягер (основной жанр поп-музыки). Сложилось мнение, что вокально-эстрадное искусство очень сложно поддается внутренней дифференциации, поскольку одним из его «родовых генов» есть высокий уровень синтеза (взаимодополнения) отдельных жанровых начал, а «интонационный словарь» не имеет исторических и стилевых границ.

Цель статьи — проследить трансформацию солоспива (романса) как устойчивого жанрового генотипа украинской песенности в музыкальной эстраде 60–70-х гг. XX ст.

Объект исследования — вокальное искусство эстрады в аспекте национальной самобытности; **предмет** — украинский солоспив, персонифицированный в композиторском и исполнительском творчестве. **Материалом** исследования избраны исполнительские версии произведений А. Билаша и В. Ивасюка, написанных в 60–70-е годы XX ст.

Изложение основных материалов исследования. Украинский солоспив избранного периода (60–79-е годы XX ст.) сформировался на пересечении академических и эстрадно-песенных традиций, что во многом отразилось на его жизнеспособности и популярности, как в профессиональной среде, так и у слушателей. Произведения в жанре солоспива создавали композиторы, имеющие консерваторское образование и плодотворно работающие в других жанрах академической музыки: А. Билаш, Б. Бувевский, Л. Дычко, И. Карабиц, А. Кос-Анатольский, Г. Майборода, П. Майборода, И. Поклад, М. Скорик, И. Шамо, а также и композиторы-песенники А. Горчинский, В. Ивасюк, С. Сабадаш. В качестве исполнителей фигурируют представители академической школы пения Ю. Богатиков, Д. Гнатюк, Ю. Гуляев, Н. Кондратюк, А. Мокренко, Д. Петриненко, М. Стефюк, а также одаренные самодеятельные певцы В. Зинкевич, С. Ротару, Н. Яремчук, трио Мареничей и др. Такие украинские солоспивы, как «Два кольори», «Чорнобривці», «Я піду в далекі гори» и многие другие приобрели широкую популярность на концертной эстраде не только внутри страны, но и за ее пределами, по праву являясь «визитной карточкой» Украины, репрезентирующей ее национальную самобытность на международной культурной арене. Национальное своеобразие музыкально-поэтического материала является при этом той цементирующей составляющей (стабильным «ядром»), вокруг которого объединены элементы мобильные, свободно заменяющие или взаимодополняющие друг друга.

¹ Например, конференция в Одесской академии музыки им. А. В. Неждановой в 2010 г., посвященной памяти выдающегося музыковеда Ю. Малышева – автора теории солоспива в отечественной науке.

Остановимся на эстрадных солоспивах двух композиторов — А. Билаша и В. Ивасюка, поскольку они являются представителями различных музыкальных направлений и региональных традиций — Полтавщины и Буковины. Период 60–70-х годов XX ст. выбран не случайно — он показателен с точки зрения становления современного искусства «легкой» музыки на базе академических традиций и вновь проявившегося интереса к фольклорному пласту народного творчества. Данный период позволяет продемонстрировать и различные региональные особенности украинской самобытности. Так, О. Колубаев отмечает, что именно в 60–70-е гг. XX века: «<...> на смену «днепровскому периоду» лирико-академической эстрады И. Поклада, И. Шамо, Г. Майбороды приходит «карпатский» период, в контексте которого особо значимы достижения творцов, исполнителей и эстрадных коллективов Западной Украины» [4: 117]. Немаловажен и тот факт, что в это время значительное влияние на эстрадное творчество оказывала западная музыка (рок-н-ролл, джаз), а также авторская песня.

Известный композитор-песенник Н. Мозговой предложил свою «формулу» шлягера, в которой объединены романс (лирическая песня) и танец. По его мнению, основными составляющими шлягера являются простая музыкальная тема, столь же простой и понятный текст, четкий (танцевальный или балладный) ритм, характерностью, контрастами куплета и припева [6: 74–75]. Заметим, что под эту характеристику подпадает множество песен народных, которые не являются шлягерами в прямом понимании, так как не имеют коммерческой направленности. Вместе с тем, множество современных эстрадных произведений созданы именно по этому «сценарию», что, однако, не сказывается на их музыкально-эстетических характеристиках (например, «Зелен клен» И. Поклада, «Іду я росами» В. Верменича, «Червона рута» и «Водограй» В. Ивасюка, «Намалюй мені ніч» М. Скорика).

Рассуждая о национальной специфике украинской массовой песни в 60–70-х гг. XX в., укажем, что лучшие ее образцы не связаны с принятием шлягерности как определенной «модели». Напротив, сегодня легче сформулировать ведущую тенденцию развития песенного жанра — его приспособляемость к эстрадным условиям бытовая жанра, а точнее — с композиторской трансформацией лучших традиций национально-вокальной лирики — солоспива, народной песни, городского романса в духе требований советской эстрады, которая чутко реагировала на запросы слушательской аудитории. Так, исследователь галицкой песни О. Колубаев [4] называет В. Ивасюка приверженцем западных стилей (рок-н-ролл, твист, босанова), которые совмещались в его вокальных произведениях с ярко выраженными элементами музыкального закарпатского фольклора. В то время как песни

А. Билаша свидетельствуют о нем как о последователе линии лирико-академической эстрады. Тем не менее, при всех существенных отличиях творческих установок двух композиторов роднит пристальное внимание к поэтическому тексту даже в том случае, когда он не является первоисточником музыкального творчества, что стало одной из характерных черт эстрадного жанра.

Интересен и тот факт, что в соавторы вокальных произведений для эстрады композиторы всегда брали поэтов-современников, в то время как для камерно-вокальных произведений академической направленности в основном использовали стихи поэтов-предшественников — классиков украинской и русской литературы. К тому же, А. Билаш и В. Ивасюк сами были поэтами. Поэтому даже в тех произведениях, где они не являлись авторами вербального текста, композиторы активно участвовали в работе над стихами, перерабатывая и изменяя их в зависимости от музыкально-творческих задач. К собственному поэтическому творчеству композиторы относились по-разному, что также свидетельствует о принадлежности к различным направлениям. Так, значительное количество наиболее популярных произведений В. Ивасюк написал на свои собственные стихи («Водограй», «Червона рута», «Пісня буде поміж нас», «Мила моя»), что сближает его творческий метод с авторской песней, характерной для бардов, самостоятельных композиторов. В отличие от В. Ивасюка А. Билаш даже в самом начале своей карьеры практически не писал произведений на собственные стихи². Исключение составляют камерно-вокальные сочинения «Весна» и «України горда доля», а также оперы («Трапороносці» та «Пригоди Буратіно»), либретто к которым написаны в соавторстве с другими поэтами. При этом его поэтические сборники регулярно печатались и переиздавались (с 1977 и по 2001 гг.). Б. Олейник, друг и соавтор композитора, так отзывался о его поэтическом наследии: «Его стихи — не придаток к музыке, а самостоятельные художественные произведения, которые имеют свою музыку — музыку слова <...>» [цит. по 7: 43].

Эстрадные солоспивы А. Билаша «Два кольори», «Ясени», «Ой висока та гора», «Любисток», «Білі лебеді», «Прилетіла ластівка», «Над горою місяць повен» (на стихи М. Ткача, С. Пушика, Д. Павличко) отличаются особой мелодичностью. Н. Гордийчук, характеризуя творчество А. Билаша, отмечает, что композитор «<...> не предаёт принципов напевности и мелодичности, он сознательно избегает чрезмерного увлечения модным говорком, который нарушает жанровую и эстетическую природу песни и сводит на нет саму возможность индивидуального

² «Если я уже один раз перегорел на слове, то что ж на золу писать? Я горю одним огнем: образная система одинаковая. Я уже пережил то, что написал в слове, а дважды не горят <...>», — так композитор комментировал свое нежелание писать произведения на собственные стихи [7: 51].

осмысления образа. Задушевное пение у него на первом плане и в произведениях для эстрады» [цит. по 7: 17]. Обращает внимание на себя выбор тематики — это, в первую очередь, интимная лирика с фольклоризированными текстами, внутренняя фабула которых строится на сопоставлении жизни человека с явлениями природы. Образный параллелизм имеет свои характерные символы (верба — девушка, зеленый хмель — парень, лебеди — супруги и т. д.), который необходимо понимать исполнителю для создания глубокой в содержательном плане интерпретации. Значительное место в творчестве А. Билаша занимают песни гражданской тематики, большая часть которых связана с тоской по родине и ее поэтизацией через образ матери.

Из всего песенного творчества А. Билаша выделяется солоспив «Ясени» (1963), который был и остается очень популярным среди певцов до настоящего времени. Остановимся подробнее на его анализе. Поэтический текст М. Ткача содержит образный параллелизм, повторность заключительных строк каждой строфы имеет музыкальную природу. В украинском фольклоре яшень символизирует молодость, силу и мужскую судьбу; подобная образность сохраняется за ним и в поэзии Т. Шевченко (напр., «*Ой три шляхи широкі*»). Автор использовал анапест (трехдольный размер с сильной третей долей) в чередовании двух- и трехстопных размеров, который воспринимается практически как пятистопный размер (известный своей медитативной направленностью). Вокальная партия не содержит особых исполнительских трудностей, написана в удобной тесситуре среднего регистра. Мелодия солоспива состоит из кратких попевок трех типов: опевание отдельных ступеней, речитация на одном тоне и поступательно-восходящее движение. Композитор избрал ритмическую формулу «две восьмые и четверть», где последняя приходится на сильную долю, что создает ощущение постоянной пульсации. Бас-аккордовая фактура с синкопированным ритмом и мелодическими фигурациями, заполняющими паузы и продлевающими дыхание мелодии, придает легкий танцевальный характер, что несколько противоречит глубокому смыслу поэтического ряда. Подобная фактура при изменении темпа может видоизменять характер произведения.

Таким образом, произведение А. Билаша соединяет в себе кантиленность и декламационность, характерную для эстрадных солоспивов, и содержит мощный импровизационный импульс, который певцы используют в своих прочтениях по-разному. Сохранились записи исполнений в 60–80-х гг. прошлого века (Д. Гнатюка, Н. Кондратюка, А. Мокренко, В. Зинкевича), а также более поздние (И. Кобзона, Е. Дятлова³). Наибольшей вариативности достигли изменения ритмического

³ Все рассмотренные в статье исполнения имеются в свободном доступе во всемирной системе объединенных компьютерных сетей.

рисунка: практически все исполнители решают его в духе триолей (укорачивают восьмые и удлиняют четверть). Подобные «плаксиво сентиментальные» исполнительские решения эстрадных солоспивов заставили Л. Черкашину категорично заявить: «<...> романсовость как стереотип, а не отображение определенных моментов объективной действительности, общественной психологии — это уже преграда для дальнейшего развития жанра» [9: 128]. Именно таким, на наш взгляд, является исполнение В. Зинкевича, который чрезмерно упрощает ритмическую структуру, придавая мелосу ламентозность (за счет увлечения невыписанными форшлагами и «взездами» в начало фраз, акцентируя лирическую линию повествования). Большинство же певцов прибегают к данным приемам лишь изредка, дабы подчеркнуть ту или иную трактовку поэтического текста.

Исполнения А. Мокренко, Е. Дятлова и И. Кобзона отличаются точным соблюдением ритмической структуры темы А. Билаша, что добавляет их прочтению искренности и простоты переживания. Н. Кондратюк несколько иначе меняет ритмическую структуру — замещая две восьмые восьмой с точкой и шестнадцатой. Это ритмическое решение в союзе с артикуляцией декламационного типа придает пафос его пению, с подчеркиванием гражданской интонации поэтического образа. Особое значение приобретает аранжировка и фактура инструментального сопровождения, поскольку большинство записей включают сопровождение оркестров и ансамблей. (Исключение составляет исполнение Е. Дятлова с дуэтом акустических гитар).

Исполнения Д. Гнатюка, Н. Кондратюка и А. Мокренко весьма схожи именно своим сопровождением (эстрадно-симфонический оркестр). Основное мелодическое наполнение поручено скрипкам. Если в версии Д. Гнатюка это средство создает «академическую романтичность» (высокий регистр скрипок звучит пронзительно, басы практически не слышны, нет танцевальных синкоп, деревянным духовым поручены мелодические фигурации), то в версии Н. Кондратюка явственнее проступает аккордовая фактура, поскольку включается ударная секция, а функция дополнительного инструмента — аккордеона — подчеркивает танцевальность произведения.

В. Зинкевич поет в сопровождении эстрадного ансамбля, в котором аккордеон является солирующим инструментом. Ему поручены фигурационное заполнение (преимущественно импровизационное, поскольку ничего подобного нет в нотном тексте А. Билаша) и функции баса. Весьма активна ритм-секция.

Особо интересен камерный вариант Е. Дятлова: гитарный дуэт достаточно точно воспроизводит композиторский нотный текст даже во вступлении, чего нет ни в одном другом варианте (в качестве вступления фигурирует мелодия второй части строфы). Привлекает внимание то,

что здесь создан психологический подтекст, а гибкость и острота вариативных сужений и расширений интервалов имеет своей целью усиление или ослабление драматического напряжения. Возможно, подобная трактовка продиктована тем, что Е. Дятлов, в первую очередь — актер, а не певец.

Подводя итог изучению исполнительских версий эстрадного солоспива «*Ясени*», укажем, что все певцы очень чутко следуют за поэтическим текстом, изменяя тембровую окраску, артикуляционную выразительность вокализации.

Перейдем к анализу солоспивов В. Ивасюка, весьма отличающихся от произведений А. Билаша, поскольку в 60-х годах произошел определенный перелом. По мнению Л. Кияновской, «<...> толчок ему дают <...> ритмизированные на “американский” манер песни Скорика, новая тенденция продолжается в творчестве Яневского и Ивасюка» [3: 271]. В творчестве последнего первостепенную роль имел фольклорный компонент: «Без народной почвы — я ничто. Для меня украинский фольклор — учебник, написанный гениальным автором», — говорил В. Ивасюк [цит. по 1: 29]. Известно, что и классическая музыка с юных лет вдохновляла будущего творца: его любимыми композиторами были Ф. Шуберт, Р. Шуман и Г. Малер. «Странное дело, нас считают чрезвычайно музыкальной нацией. Максим Горький назвал украинскую народную песню апофеозом красоты, а мы, кроме Николая Лисенко, не дали миру имени, которое бы стало в один ряд с Глинкой, Моцартом, Верди, Шубертом. Где наши оперы, симфонии, циклы песен мирового значения? Думаю, что место Шуберта украинской песни вакантно» [1: 32]. Зрелый период творчества В. Ивасюка (обучение в Львовской консерватории) особо показателен в аспекте преломления академических традиций сквозь призму эстрадного искусства.

В творчестве В. Ивасюка особое место занимает жанр баллады, в чем-то созвучный с рок-балладами — лирическими произведениями меланхолического характера, где эмоциональное состояние автора довлеет над традиционной повествовательностью. Таковы «*Баллада про дві скрипки*», «*Баллада про отчий дім*» и «*Баллада про мальви*». В последней прослеживаются черты «шлягерных конструкций»: напевно-лирический куплет, декламационно-активный припев и вокализ с элементами секвенционного развития. В силу самобытности, проявляющейся как в тексте, так и в мелодико-гармоническом языке эти произведения вполне соответствуют сложившимся представлениям о солоспиве как особом лирико-поэтическом измерении «украинской души».

В «*Баладі про мальви*» В. Ивасюка, также как в произведении А. Билаша, соединены лирика и гражданская тема, но уже от лица героини и с большим драматическим накалом. Мальва считается одним из символов Украины. Народное творчество сохранило легенду о девушке, которая погибла, защищая родную землю, и возродилась

в цветке. Стихотворение Б. Гуры создано по всем канонам литературно-поэтических композиций (пролог — яркая кульминация — эпилог). Драматургия привлекает не только поэтическим содержанием, но и развитием интонационной фабулы. Поскольку Б. Гура создавал текст к существующей мелодии, то его ритмическая структура получилась достаточно сложной. Три строки четырехстопного ямба плюс две строки трехстопного ямба составляют первую строфу. Вторая состоит из двух полустушии, в каждой из которых по три строки пятистопных и одной укороченной (трехстопной или четырехстопной); третья и четвертая строфы дублируют первую и вторую. Отметим, что стихотворный размер достаточно сильно наполнен пиррихием (пропуском ударения), что делает его более свободным и разговорным, способствуя повествовательности.

Гармоническое содержание «*Балади*» достаточно традиционно: контраст частей подчеркивается введением параллельных тональностей (*Es-dur – c-moll*). Во второй части в наиболее драматические моменты появляется вторая низкая ступень, подготавливающая отклонение в *f-moll* в теме вокализа. Благодаря смене темпа (*Agitato* на *Lento doloroso*) вокализ воспринимается как потусторонний голос (или же колыбельная — в зависимости от исполнительской интерпретации). Собственно, никакого вокализа композитор не писал — это была инструментальная интерлюдия! Однако многие исполнители либо поют его сами (С. Ротару, А. Лорак), либо отдают на откуп бэк-вокала (В. Зинкевич).

Произведение написано для высокого голоса. Основная тема наделена гибкой вокальной линией: ее «зерном» является волнообразный мотив с постепенно расширяющимся, а затем сужающимся диапазоном. Характер сопровождающего умиротворяющий, поэтому резкая модуляция со сменой темпа, фактуры и тесситуры голоса воспринимается особенно остро. Припев для вокалиста — проверка на профессионализм! Переходной регистр, достаточно напряженный (ми-фа второй октавы), долгая речитация на одном звуке, драматичный текст, который необходимо донести до слушателя — все это требует сценической выдержки и вокального мастерства.

Существующие записи интерпретации данного солоспива С. Ротару, В. Зинкевича, А. Лорак, а также рок-групп «*Веремій*» и «*Океан Ельзи*»⁴, демонстрируют различие индивидуально-исполнительских подходов. Как результат, можно говорить о *трансформации* жанровой стилистики солоспива, с одной стороны; с другой — о *композиторской интерпретации жанра* в меняющихся историко-культурных условиях бытовых песенных традиций.

Известно, что В. Ивасюк сам писал аранжировки для своих произведений, и исполнители

⁴ В данной трактовке солоспива В. Ивасюка использован только первый куплет и припев, а затем звучит народная песня «Соловейку-синку – пташечка мала» в исполнении Н. Матвиенко.

его поколения используют именно их (С. Ротару и В. Зинкевич). Они поют в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра, где каждой группе инструментов поручена своя линия. Уплотнение фактуры в припеве подчеркивается усилением ритм-секции; интерлюдия поручена бас-гитаре и затем виолончели. Заметим, что С. Ротару не замедляет темп вокализа, а звукорежиссер добавляет эффект эха, что создает определенную мистичность звучания. В варианте же В. Зинкевича присутствует замедление; а женский голос поет вокализ как колыбельную, чему способствует народная манера вокализации исполнительницы.

В современных исполнительских версиях солоспива В. Ивасюка интерлюдия отсутствует. Только А. Лорак исполняет вокализ в конце произведения, что воспринимается как крайнее проявление отчаяния. Более того, и А. Лорак, и рок-группы позволяют себе изменения не только в ритмике, фактуре изложения, но и в мелодике солоспива: рок-музыканты упрощают ее, а певица расширяет диапазон за счет использования мелизматика и шаут-эффектов. В этой связи нельзя не признать справедливость мнения Н. Дрожжиной: «Если в сфере академического и народного пения исполнители работают в рамках устоявшегося канона, то целью эстрадного певца является поиск характерного, самобытно окрашенного тембра, который легко узнаваем» [2: 8].

Выводы:

1. В настоящий исторический момент эстрадный солоспив является жанровой разновидностью массовой музыкальной культуры. Его «интонационный словарь» поражает органичностью многокомпонентностью, формирующей художественное единство. Вобрал в себя традиции классиков украинской профессиональной музыки Н. Лысенко, К. Стеценко, С. Людкевича с их опорой в вокальной музыке на народно-песенные истоки и мелодическое богатство, *эстрадный солоспив нашел своего массового слушателя*, а его создатели дополнили сложившийся инвариант жанра академической традиции новыми танцевальными ритмами, темброво-фактурной спецификой инструментального сопровождения.

2. Исполнительская персонификация вокальных произведений В. Ивасюка и А. Биляша позволила атрибутировать их соответствие *национальной специфике* жанра солоспива. Окончательное решение в стилевой презентации произведения слушателю, качество вносимых изменений, включение элементов национального интонирования в вокализацию находятся в сфере компетенции исполнителя (интерпретатора). Новое качество исполнительского прочтения жанра можно определить как композиторскую интерпретацию, поскольку многие исполнители сами являлись создателями музыки.

3. Сказанное способствует научному обоснованию идеи о трансформации традиций украинского солоспива на эстрадной почве, его функци-

онированию в границах иного социокультурного ареала нарождающейся массовой поп-культуры. Именно в 60–70-е гг. XX века были сформированы те художественные принципы, на которых и сегодня «удерживается» эстетическая функция жанра (А. Сохор) с поэтичным этимологом «солоспив»:

- это высокие требования к поэтическому материалу;
- связь с фольклорной и академической традициями в их органичном синтезе;
- творческая адаптация элементов музыкально-речевой стилистики, заимствованных из западноевропейской популярной музыки;
- открытость различным иножанровым влияниям.

Перспективы дальнейших исследований.

Полученные результаты проведенного анализа могут быть положены в основу методики *стилевого анализа украинского солоспива на основе сравнительной интерпретации*. В ней, в частности, представлены: 1) *закономерности развития жанра солоспива* в динамике стилевой эволюции выявленного структурно-семантического инварианта; 2) *установлена преемственность* разновидностей жанра и реализация его ментальных признаков в музыкальном произведении (композиторский стиль). В дальнейшей разработке темы изложенная методика будет экстраполирована на материал малоизученных сочинений украинских мастеров жанра конца XX ст. И. Карабица, И. Поклада, С. Сабадаша, Н. Стецюна, Анатолия Гайденко.

Литература:

1. Василюшин О. М. *Творча спадщина Володимира Івасюка / О. М. Василюшин*. — Львів: Українська академія друкарства, 2007. — 270 с.
2. Дрожжина Н. В. *Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Дрожжина Наталя Володимирівна; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. — Харків, 2008. — 16 с.
3. Кияновська Л. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська*. — Тернопіль: СМП «Астон», 2000. — 339 с.
4. Колубаєв О. Л. *Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Колубаєв Олег Леонідович*. — Одеса, 2014. — 258 с.
5. Малишев Ю. *Про музику «легку» і «серйозну» / Ю. Малишев*. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. — 36 с.
6. Мозговий М. П. *Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради / М. П. Мозговий // Вісник ХДАДМ*. — Харків: ХДАДМ, 2008. — № 10. — С. 72–79.
7. Немирович І. *Олександр Білаш / І. Немирович. Дві музи — два крила*. — К.: Муз. Україна, 2001. — 80 с.
8. Устименко-Косоріч О. А. *Масова музика як атрибут молодіжної культури середини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна*. — Одеса, 2008. — 171 с.
9. Черкашина Л. С. *Народні пісенні джерела в українській музичній естраді / Л. С. Черкашина // Мистецтво та етнос: зб. наук. праць / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. — К.: Наук. думка, 1991. — С. 126–141.

Рецензент статті: Шаповалова Л. В., доктор искусствоведения, профессор, Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского