

Міністерство освіти і науки України  
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка  
кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва

«До захисту допускаю»  
завідувач кафедри вокально-хорового,  
хореографічного та образотворчого  
мистецтва, професор

\_\_\_\_\_ Ірина БЕРМЕС  
« » \_\_\_\_\_ 2025 р.

**ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТ.)**

**Спеціальність: 025 Музичне мистецтво**

Магістерська робота  
на здобуття кваліфікації – Магістр музичного мистецтва  
за спеціалізацією «Академічний спів»

**Автор роботи Василець Соломія Ігорівна** \_\_\_\_\_  
*підпис*

**Науковий керівник доктор мистецтвознавства,  
професор Бермес Ірина Лаврентіївна** \_\_\_\_\_  
*підпис*

**Дрогобич, 2025**

**ЗАХИСТ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ МАГІСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ  
«ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТ.)»**

Оцінка за стобальною шкалою: \_\_\_\_\_

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: \_\_\_\_\_

Коротка мотивація захисту:

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

_____	Голова ДЕК _____	_____
Дата	підпис	прізвище, ім'я
	Секретар ДЕК _____	_____
	підпис	прізвище, ім'я

## АНОТАЦІЯ

У магістерській роботі розкриваються особливості пісенної творчості львівських композиторів, а саме А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Камінського, що відіграла важливу роль у формуванні української естрадної культури. Їхні пісні поєднують традиції західноукраїнського фольклору з досягненнями європейської академічної музики та сучасної їм естради.

У пісенній творчості цих митців відчутна національна самобутність, мелодизм, інтонаційна близькість до народної пісні, яскравий ліризм. Естрадна пісня стала своєрідним містком між фольклорною традицією та сучасною музичною мовою, зберігаючи духовні цінності українського народу в умовах ідеологічного тиску радянської доби.

## ABSTRACT

The master's thesis reveals the peculiarities of the song creativity of Lviv composers, namely A. Kos-Anatolsky, M. Skoryk, V. Kaminsky, which played an important role in the formation of Ukrainian pop culture. Their songs combine the traditions of Western Ukrainian folklore with the achievements of European academic music and contemporary pop.

The song creativity of these artists is characterized by national identity, melodism, intonation closeness to folk songs, and bright lyricism. Pop songs have become a kind of bridge between folklore tradition and modern musical language, preserving the spiritual values of the Ukrainian people under the ideological pressure of the soviet era.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. Пісня – важлива складова української культури</b> .....	10
1.1. Пісня як культурна універсалія.....	10
1.2. Пісенний жанр у композиторській творчості.....	14
<b>РОЗДІЛ 2. Пісенна творчість львівських композиторів естрадного жанру</b> .....	24
2.1. Авторські пісні А. Кос-Анатольського.....	25
2.2. Творчий метод створення пісень М. Скорика, В. Камінського.....	35
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	47
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	50

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Пісня – один із найбільш популярних, доступних і затребуваних у сучасній культурі жанрів. Вона має синтетичну природу, засновану на взаємодії музичного та вербального начал. Пісня – яскравий виразник змісту, вона узагальнює поетичні образи і соціокультурні процеси періоду її творення.

У композиторській творчості пісня є важливою складовою музичної культури. Вона характеризується доступністю стилістики завдяки опорі на інтонаційні, художньо-образні, структурні стереотипи, тиражованістю прийомів. Саме ці риси забезпечують легкість сприйняття; домінування гедоністичної функції, що викликають позитивні емоційні реакції у слухачів.

Суспільно-політична ситуація в Україні в другій половині ХХ століття привела до зміни соціального статусу пісні, принципів функціонування, її жанрової специфіки. В цьому процесі (при загальному популярному характері створених львівськими композиторами опусів), пов'язаному з природою пісенного жанру, можемо виокремити низку суперечливих тенденцій: пом'якшення ідеологічного тиску влади, зміна тематики пісень у бік розважальності, високий професіоналізм композиторів і висування нового типу автор – композитор-виконавець. Все це спричинило певні зміни в засобах музичної виразності і жанрово-стильовому діапазоні пісні як відображення двох різних тенденцій: з одного боку, до спрощеного письма, а з іншого – до професіоналізму і цінностей класики. З іншого боку, вплив Заходу (передусім через близькість Львова від кордону) був відчутним, адже там були популярними рок-н-рол, джаз, біг-біт. Ці жанри почали нелегально проникати і в простір Львова, що не могло не вплинути на музичні смаки і творчі пошуки професійних композиторів. Львівські митці почали переймати досвід Заходу і це спричинило появу перших шлягерів у галицькому музичному середовищі.

Саме ці аспекти творчості львівських композиторів недостатньо вивчені українськими вченими з позиції теоретичного музикознавства. В цьому й полягає актуальність теми магістерського дослідження.

**Об'єкт дослідження** – пісенне мистецтво України другої половини ХХ ст.

**Предметом магістерського дослідження** є пісенна творчість львівських композиторів А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Камінського в естрадному жанрі.

**Мета дослідження:** розкрити значення пісенного доробку львівських композиторів у контексті розвитку української культури другої половини ХХ ст.

Для досягнення поставленої мети у магістерській роботі вирішуються такі **завдання:**

- схарактеризувати пісенний жанр у творчості львівських композиторів другої половини ХХ ст. як особливий вид художньої творчості;
- розкрити творчий метод створення авторських пісень з урахуванням загальних ознак розвитку пісенної культури;
- виокремити особливості композиторського письма в естрадній пісенній творчості львівських майстрів.

У магістерській роботі використано такі **методи дослідження:**

- музично-аналітичний, що дозволяє виявити особливості пісенного жанру;
- семантичний – для виокремлення засобів музичної виразності у пісенній творчості львівських композиторів;
- узагальнення – для формування цілісного уявлення про пісню у творчості А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Камінського.

**Теоретична база дослідження.** Пісні, що має глибоке коріння в практиці музикування, присвячено чимало уваги українських музикознавців у різних аспектах. Про взаємодію музики і слова роздумували О. Галузевська

(«Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника»), Д. Гнатюк («Мелодика слова»), А. Калініна («Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття»), Н. Павлюк, Т. Смокович («Музика і слово: матеріально-звуковий аспект»), Х. Голубінка («Взаємодія поезії і музики (на прикладі вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха)»), М. Гусар («Семіотичні паралелі музики і тексту в «Тихих піснях» В. Сильвестрова»).

Художньо-семантичні особливості вокальної музики були предметом уваги С. Шипа, Лянь Юйцзіня («Чинники художньої семантики вокальної музики»), Ю. Дуган («Образ та семантика вокального мистецтва»).

Камерно-вокальну творчість українських митців студіювали В. Куш («Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі»), Д. Маклюк («Камерно-вокальна творчість Юлія Мейтуса: жанрово-стильовий та виконавський аспекти»), О. Руденко («Камерно-вокальна творчість українського композитора Віталія Губаренка»), О. Стахевич («Вокально-романсова творчість українських композиторів у стильових вимірах доби: Михайло Скорульський»).

Виконавський аспект пісенної творчості розглядали Н. Гребенюк («Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти»), О. Баланко («Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен») і ін.

Пісня як жанр розглядалася у статті Т. Рябухи «Пісня як жанрово-стильовий феномен», почасти і в дисертаційному дослідженні Т. Задорожної «Концептосфера української академічної пісні».

Пісенна творчість А. Кос-Анатольського була предметом уваги Л. Ніколаєвої («Солоспіви Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики»), Н. Майчик («Камерно-вокальна творчість А. Кос-Анатольського: досвід жанрової типології»), В. Конончука

(«Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини») та ін.

Про пісню у творчому доробку М. Скорика писали Т. П'ясковська («Естрадна творчість Мирослава Скорика 60-х років»), І. Мринська («Формування естетичних поглядів М. Скорика періоду 60-х– початку 70-х років»), З. Рось, І. Полякова («Вплив естрадно-вокальної творчості М. Скорика на розвиток українського естрадного вокального мистецтва»), М. Мозговий («Тенденції становлення розвитку української естрадної пісні») та ін.

Вокальна творчість В. Камінського розглядалася у статтях Н. Майчик («Камерно-вокальна творчість В. Камінського в контексті різновидів жанрово-стильового синтезу»), дисертації цієї ж авторки («Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку»), О. Колубаєва («Естрадні пісні Віктора Камінського в руслі культурно-політичних змін 1980–1990-х років») та ін.

**Наукова новизна** магістерського дослідження полягає в наступному:

- здійснено комплексний аналіз пісенної творчості львівських композиторів (А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Камінського в контексті розвитку української вокальної музики;
- охарактеризовано пісенний доробок львівських митців в аспекті соціокультурних процесів другої половини ХХ століття.

**Практичне значення** здобутих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть стати підґрунтям при розробці лекційних курсів з історії вокального мистецтва України ХХ ст., теорії вокального мистецтва, аналізу музичних творів, а також можуть бути використані викладачами-вокалістами на практичних заняттях при підготовці фахівців першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю А4 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)» та 025 – Музичне мистецтво.

**Апробація магістерського дослідження.** Основні положення та висновки магістерської роботи викладено у виступах, котрі виголошувались на трьох наукових семінарах з проблематики написання магістерських робіт кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва (протокол № 11 від 28 листопада 2024 р.; протокол № 4 від 28 травня 2025 р.; протокол № 6 від 30 жовтня 2025 р.); щорічній звітній науковій конференції студентів факультету початкової освіти та мистецтва, яка відбулася 1 квітня 2025 р.; попередньому захисті магістерських робіт на засіданні кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. Івана Франка.

За результатами магістерської роботи опубліковано статтю «До питання про жанрову природу пісні». *Проблеми початкової освіти та мистецтва* : Е-журнал. Дрогобич, 2025. Вип. 3. С. 55–62.

**Структура магістерського дослідження.** Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаної літератури (33 позиції). Загальний обсяг магістерської роботи – 53 с. (із них текст основної частини займає 49 с.).

## РОЗДІЛ 1.

### Пісня – важлива складова української культури

Існують вельми цікаві феномени художньої культури, вивчення яких могло б розкрити як найважливіші тенденції розвитку сучасної культури, так і глибинні механізми її функціонування загалом. Ці феномени хіба що мимовільно відсуваються на периферію наукових інтересів музикознавців. Одним із прикладів в українській культурі є жанр пісні, котра займає особливе місце в житті народу, виконуючи духовну, соціокультурну, виховну, освітню та інші функції.

Поняття «пісня» одне з основоположних у людській культурі, оскільки вчені припускають, що пісня народилася майже одночасно з появою людини як біологічного виду. Ймовірно, мова і спів зароджувалися одночасно. Енциклопедичні джерела свідчать про те, що «пісня» на ранніх етапах становлення людства випередила «музику» та «поезію», котрі відокремилися від неї пізніше і стали самостійними видами мистецтва. Тобто, йдеться про первинність пісні як історичного артефакту. Саме «пісня», завдяки своїй проникливості, дає підставу зараховувати її до культурних універсалій в українській культурі.

#### 1. 1. Пісня як культурна універсалія

В усі часи свого існування людина цікавилася сенсом життя, сенсом речі, оскільки ставлення її до світу визначається цими сенсами, що розкриваються безліччю різних шляхів: через науку, філософію, мистецтво і, нарешті, через життєвий шлях. Пісня – смислова і культурна універсалія, джерело різноманітних квінтесенцій, що виявляються в її сутнісних характеристиках та аспектах. Смислова універсалія пісні відкриває перспективи на навколишній світ, надаючи явищам життя значущих формул, що розкриваються через мову пісні – мелодію і поетичне слово.

Пісня має здатність своїми естетично виправданими засобами виражати процеси, пов'язані з життєдіяльністю людини. В ній є свої генетичні коди, синкретизис вербального та вокально-співочого компонентів.

Пісня займає важливе місце в житті соціуму та особистості. Образне відображення ціннісних координат життєдіяльності на соціальному та особистісному рівнях дає підстави для погляду на пісню як культурну універсалію. Адже кожна культура виникає через формування людських переживань слові, звуці, фіксує статус пісні як культурної універсалії. Як особливий тип духовно-практичного засвоєння світу співоча діяльність з давніх-давен є соціально значущим фактором оновлення та збагачення. Оскільки смислова ємність і енергетика образного відображення життя її різних сферах не зводяться до гедоністичного характеру художньої комунікації, стійкий характер мають міркування мистецтвом як явищем особливого роду.

Оскільки смислова ємність і енергетика образного відображення життя в її різних сферах не зводяться до гедоністичного характеру художньої комунікації, стійкий характер мають міркування про пісню як явище особливого роду.

Пісня аналізується як специфічна форма презентації культурних смислів, різних граней людського світу, проблематики співвідношення сакрального та профанного у житті суспільства та індивіда. Багатовіковий досвід художнього тлумачення людського життя формувався і збагачувався в історичному контексті та систематичної переоцінки цінностей. Культурно-історична динаміка не може не позначатися на поетиці пісні.

Поетика та естетика пісні дають підставу для визнання її значущості в осягненні «життєвого світу» людини, включеної в соціокультурні реалії. Пісня, завдяки різноманітності властивих їй художніх модусів, відтворює всі «відтінки» людського життя.

Модальність розуміння сутності пісні через призму концепту «культурна універсалія» впливає з комплексу таких її параметрів, як художньо-образна багатоманітність, палітра засобів виразності тощо.

При осмисленні пісні як культурної універсалії образного типу виявляється і своєрідність реалізації комунікативної функції. Від давнини до нашого часу компендіум творів пісенного мистецтва є сполучною ланкою між різними хронотопами культури. Позитивний вплив пісні на вирішення проблем комунікативного характеру пов'язаний не лише з естетикою, а й із поетикою пісенних вірців.

По суті, актуалізація модусів художнього в пісні у процесі образного відображення «світу людини» в просторово-часовому континуумі сприяє розумінню його феномену.

Правомірність осмислення пісні як культурної універсалії зумовлена ще й тим, що в її просторово-часовому континуумі наочно виявляють себе такі константи розвитку національної культури, як поєднання традицій та інновацій, різних способів символізації цінностей. Енергетика творчої реакції композиторів на соціокультурні реалії нерідко спрямовується на авторську переоцінку цінностей та оновлення стилістики вірців пісенного жанру.

Заслуговує на увагу і проєктно-творчий аспект образного мислення, де пісня може бути визначена як художній проєкт, втілений у матеріально-естетичній формі (як твір музичного мистецтва). Мистецькі проєкти стають фактом культури й у аспекті художнього «випередження» дійсності, тобто в плані стимулювання творчих експериментів. Адже мистецтво, зокрема й пісенне, розширює простір непередбачуваного – простір інформації і, одночасно, створює умовний світ, що експериментує з цим простором. Пісенне мистецтво як активний творчий феномен має величезні можливості культуротворчості, здатне випереджати стани свідомості, здійснювати зворотний вплив на життєвий процес.

Універсальність пісні та своєрідність її образного змісту – предмет рефлексії не лише фахівців, а й філософів, починаючи з Піфагора. Від

захоплення «музикою небесних сфер» до концептуальних праць про природу музичної, зокрема й пісенної творчості та магії її впливу на слухача – така логіка розуміння цього мистецтва.

Систематичне оновлення палітри способів художнього моделювання різних граней пісні в динамічній системі «природа-соціум-культура» підтверджують її культуротворчий потенціал. Значущість пісні як культурної універсалії проявляється в різних планах – аксіологічному, гносеологічному, Як правило, аксіосфера художнього тексту пісні віддзеркалює авторське ставлення до цінностей феномена Життя та Культури. Фундаментальні цінності культури – Істина, Добро і Краса – набувають у пісні промовистих людських переживань. Природно, що енергетика художнього втілення цінності знання, моральності та краси обумовлена образною природою пісенного мистецтва. Звідси і правомірність акцентування на універсальності пісні як одного з джерел і трансляторів фундаментальних цінностей культури. Причому ціннісний аспект пісні як культурної універсалії тісно переплітається із етичним і естетичним аспектами полісемантики пісенного твору.

Статус пісні як однієї з культурних універсалій підтверджується також її поліфункціональністю. Історія пісенного мистецтва як образної форми відтворення колізій соціального й індивідуального життя, ціннісного ставлення людини до різних сфер світобудови та культури являє собою багатовіковий досвід художньо-творчих здобутків.

Притаманне будь-якому з хронотопів культури змістовно-стилістичне розмаїття художніх досягнень сприяє продуктивності актуалізації цілісного потенціалу пісенного мистецтва. Функціональний ряд пісні як культурної універсалії образного типу забезпечується творчим внеском діячів музичного мистецтва в процеси пізнання, гуманізації та естетизації життєвого простору. Звідси культурна цінність досвіду художнього розуміння і «життєвого світу» людини та всієї гами суб'єктивного досвіду переживань у контексті поєднання природних, соціальних та культурних аспектів її існування.

Онтологічний статус пісні як культурної універсалії підтверджується всією логікою розвитку «мислення в образах», що має специфічні засоби моделювання картини світу і «життя людського духу». Буття пісні як самостійної реальності дозволяє їй виконувати традиційні соціокультурні завдання: розуміння світу та людини, ціннісно-сислового визначення у ньому, прогнозу на майбутнє, діалогу з культурою та людиною.

## 1. 2. Пісенний жанр у композиторській творчості

Пісня є синкретичним музичним жанром, що вирізняється монолітністю мелодійного і вербального компонентів, котрі визначають жанрову специфіку тексту. Жанрова приналежність є не просто зовнішнім критерієм, а сутнісною ознакою тексту.

Пісня – визначальний жанр вокальної музики, вельми популярний у слухацької аудиторії. Вона акумулює в собі компендіум людських відчуттів і вражень, накопичених у різні історичні періоди. Пісня впливає на слухачів своїми внутрішніми деталями, системою виразових засобів, соціокультурним контекстом як частиною її змісту і структури. Тому навіть ті взірці пісенного жанру, що видаються найбільш простими, невибагливими з музичної точки зору, можуть бути вельми місткими в інформаційному плані, стають показниками багатозначних образів, носіями різноманітних життєвих алюзій, образних асоціацій.

Незважаючи на те, що сприймається пісня як простий і доступний жанр (і як з точки зору виконання, так і сприйняття – С. В.), він приховує в собі ще багато цікавого. Тому наукове осмислення цього феномену ще триває. Це, з одного боку, пояснюється доволі широким спектром значень, модифікацій, жанрових різновидів пісні, з іншого, – багатозначністю і різноманіттям смислів, які вміщує ця дефініція в художньому вжитку, зокрема і в музичній царині. Підтвердженням вищезазначеного може бути те, що поняття «пісня» має чимало й переносних значень, зокрема в розмовній мові – це усталені

фразеологізми, як-от «стара пісня», «недоспівана пісня» тощо. Дефініція «пісня» використовується і в художньому вжитку, зокрема стосовно не тільки до музичного мистецтва, а й до поетичного. Лексема «пісня» використовується в літературно-поетичному епосі міфологічного чи історичного змісту, наприклад «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів»; чи в художніх творах – «Книги пісень» Г. Гейне, «Лісова пісня» Лесі Українки та ін. Пісня – це також пам'ять жанру, пов'язана зі збереженням стійких інваріантних рис, що дозволяють ідентифікувати її, не дивлячись на різні алгоритми трансформації.

У музичній сфері дефініція «пісня» також має доволі широкий діапазон використання. Так, ще в XVI ст. «пісня» сприймалася і як одноголоса мелодія з акомпанементом (тобто як фольклорний взірець), і як вид багатоголосся (поліфонічний взірець), який був не під силу аматорам. У кінці XVIII – на початку XIX ст. і в українському ареалі, і в західноєвропейському (Lied, chanson) пісня об'єднувала різні жанри вокальної музики: народної і професійної, світської і духовної. В середині XIX століття виникає солоспів як самостійний жанр, головною ознакою якого є пісенність. Він вирізняється збагаченим емоційним змістом та художньо-виразними засобами вокальної партії та фортепіанного супроводу. Так само в XIX ст. українська камерно-вокальна музика поповнюється жанром романсу. І якщо в основі пісні – ознаки форми (куплетність або наскрізна будова) і принцип втілення змісту (узагальненість чи індивідуалізація), то в основі солоспіву і романсу – особливості тематики й емоційно-образного змісту (об'єктивних і суб'єктивних моментів). Покликаючись на В. Кузик, саме в романтичну добу відбувається «виокремлення музичного начала пісні» [17, 249].

XX століття стало найбільш інтенсивним у розвитку камерно-вокальних жанрів, адже до них зверталися чи не всі українські композитори – від Миколи Лисенка, його adeptів до авангардистів із їх яскраво вираженим новаторством. Усі вони демонстрували цікаві пошуки звучання музики й слова та запропонували нові підходи до втілення художніх ідей.

У другій половині ХХ ст. постає своєрідний феномен української культури, що отримав назву «авторська пісня» – важлива частина культурної спадщини і національного надбання сучасного суспільства. На думку Ю. Крупи, «характерною особливістю жанру авторської пісні є поєднання в одному обличчі автора музики, тексту та виконавця...» [16, 64].

Справжній музичний бум Заходу з його новими жанрами, які проникали в Галичину через радіо «Свобода», «Голос Америки», слухання пісень у виконанні відомих «The Beatles», Elvis Presley, Edith Piaf та інші з їх новою естетикою виконання, викликало зацікавлення у професійних львівських композиторів. Зрозуміло, що офіційна радянська естрада з її задушливими контролем, регламентацією, ідеологізацією не задовольняли талановитих митців, які прагнули змін, нових творчих експериментів. Це спонукало їх шукати нові пісенні форми естрадного напрямку.

Пісенні форми – це невеликі структурно завершені побудови, здебільшого куплетної форми (вельми часто заспів і приспів). Втім, у піснях можуть використовуватися інші прості, почасти й складні структури. Для пісенності, особливо народної, важливе значення має принцип варіантного повторення. На рівні формотворення типологічними ознаками пісенності є:

- куплетна форма з чергуванням куплету та приспіву, рідше – інші прості форми;
- варіантність як принцип видозміненого повторення, що застосовується всередині строф або частин простої форми.

Пісенність як ознака жанру передбачає наявність поетичного тексту, спроектованого, здебільшого, на нескладну наспівну мелодію з акомпанементом. У цьому контексті важливим аспектом аналізу стає дослідження особливостей взаємодії слова і музики. Проте пісенність з позиції жанру може розглядатися за двома напрямками: 1) пісня як жанр у цілому; 2) жанрове визначення конкретної пісні (за формою побутування та особливостями виконання). При аналізі жанрової належності конкретної пісні алгоритм аналізу пов'язаний, передусім, із виявленням інтонаційних

комплексів, так само принципів ритмічної організації, відповідних тому чи іншому пісенному жанру.

Пісня є синкретичним музичним жанром, що сполучає мелодичний і вербальний компоненти, котрі визначають жанрову специфіку тексту. Жанрова приналежність – не просто зовнішній критерій, а сутнісна ознака тексту (музичного і поетичного).

Музика і слово мають низку спільних рис. Їх типологічна близькість пояснюється універсальними особливостями сприйняття та відображення дійсності у свідомості людини; генетичною й онтологічною спільністю, зокрема приналежністю до мусичеського мистецтва, матеріалом для якого є людський голос і жести людини; нетривалим способом існування, що вирізняє тимчасові (процесуальні) мистецтва від просторових чи просторово-часових.

Мелодична та вербальна складові взаємодоповнюють одна одну. Музика – універсальна, зрозуміла для всіх мова – полегшує розуміння пісенного тексту. Мелодичний компонент задає емоційний тон і настрій. Використання музичного коду готує слухача до сприйняття вербального компонента більше на емоційно-чуттєвому рівні, ніж на раціонально-аналітичному.

Музичний текст володіє більш високим рівнем впорядкованості елементів, ніж вербальний (поетичний) текст. Це зумовлено, головним чином, синтаксичною орієнтацією його семіотичної системи, на відміну від переважаючої семантичної орієнтації тексту, створеного за допомогою слова. Ключовими принципами «народження» музичного тексту є повторність, співзвучність, багаторазове відображення цілого, що виявляють ставлення до сегментів як інваріант до варіантів. Розгортання музичного тексту відбувається не стільки внаслідок приєднання сегментів тексту, як реалізації програми, за допомогою якої структура цілого впливає на функціонування частин.

Пісня завжди має певне емоційне напруження, прагнення до граничної лаконічності. Все це окреслює максимальну виразність її музично-поетичної форми, сприяє усвідомленню всіх її елементів.

Пісня – ланцюг не просто гармонізованих звуків, а, насамперед, потужний інформаційно-психологічний потенціал впливу на людину. При цьому через слово, ритмічний і мелодичний малюнки вона підключає всі можливі розумові й емоційні рівні свідомості та підсвідомості людини.

Пісня в усі часи функціонує в соціумі як частина життя і частина міфу одночасно. І це одна з універсальних і генетичних властивостей жанру. Покликаючись на О. Баланко, камерно-вокальні твори українських композиторів умовно можна поділити на дві групи за жанрово-стильовими ознаками [1, 8]. Перша – ґрунтується на взірці національного мистецтва, зокрема народну пісню, її стильові риси (цитування, імітації). До другої групи відноситься композиторська творчість, оскільки митці прагнуть послуговуватися новими засобами музичної виразності, використовувати елементи нових технік письма тощо.

У композиторській творчості пісенний жанр представлено досить широко. Індивідуально-авторська професійна пісенна творчість має свої особливості. Композитор виявляє в ній своє творче «я», втілює творчий задум, навіть може дозволити собі вийти за рамки звичних пісенних стандартів: звернутися до більш витонченого, непісенного поетичного тексту, використати більш складні прийоми вокально-мовленнєвого інтонування, досконалу ритміку і навіть відійти від традиційної куплетної структури.

Видається, що в цьому випадку пісня вступає в протиріччя зі своєю споконвічною властивістю – граничною доступністю сприйняття, що забезпечується простотою будови та музично-виразових засобів. Втім композиторські пошуки і новації не відмінюють вказаного жанрово-творчого принципу, тільки він може доповнюватися ще одним положенням. Авторські «винаходи» накладаються в пісні на знані, неодноразово апробовані,

«нормативні» прийоми та засоби. Складне, нове, незвичайне перебуває в «оправі» простого та звичного, причому укладання одного компонента музичної тканини передбачає обов'язкову простоту та впізнаваність іншого. Цей своєрідний «закон взаємної компенсації» дозволяє пісні, не розчиняючись у закономірностях інших жанрів, зберегти за всіх нововведень і метаморфоз власну, перевірену часом і традицією жанрову специфіку.

Пісенний текст можна охарактеризувати як об'єднану смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність і цілісність. Пісенний текст вирізняється впорядкованістю, його елементи перебувають у певній ієрархії. Пісня – органічне ціле, де елементи музичної мови вступають у складну систему взаємозв'язків і протиставлень, де кожен елемент реалізується щодо інших елементів і структурного цілого всього тексту.

Пісенний текст – категорія антрополінгвістична, що містить у собі індивідуально-авторську картину світу, а також містить мовні прикмети та особливості індивідуального (авторського, суб'єктивного) поетичного мислення та узагальненого (об'єктивного, інваріантного) мовного мислення, оскільки одним із завдань пісні є відображення світу через призму сприйняття творчого «я». Антропологізм пісенного тексту проявляється також і в тому, що кожен твір адресований слухачеві, який інтерпретує його відповідно до власної соціально-культурної компетенції, по-своєму сприймає художні образи та збагачує їх суб'єктивним змістом. Отже, антропологічність пісенного тексту має подвійну природу: антропологізм поетичного тексту реципієнта накладається на антропологізм поетичного тексту автора.

Пісенний текст – категорія культурна, тобто знакова системність тексту споріднена з знаковою системою культури. Пісенний текст – це система, що функціонує в естетичних рамках мистецтва та культури загалом. Він є «генератором» нових смислів, явищем культурної пам'яті. Пісня, будучи елементом культурної парадигми, акумулює в собі не тільки індивідуально-

авторські емоційні та психологічні характеристики, основні риси творчої особистості, її компетенції та здібності, а й характеристики зовнішнього походження – соціальної, духовної та культурної природи.

Пісні як ліричному жанру властивий особливий тип побудови художнього образу, який є образом-переживанням. До того ж переживання як прояв особистості мислиться широко: переживання можуть бути пов'язані з повсякденним життям, впливом природи, політичними подіями тощо.

Пісенний текст – категорія емоційна. Емоційність розуміється як універсальна психологічна категорія, що представляє мотиваційну сферу психічної діяльності індивіда і проявляється у його психофізіологічних відчуттях. Емоційність пісенного тексту слід розглядати як інформацію, що відображає опосередковано через мову та музику значущість явищ навколишнього світу.

Пісня – не просто гармонізовані звуки, а, насамперед, найпотужніший за впливом на людину інформаційно-психологічний заряд. При цьому через словесний знак, ритмічний і мелодичний малюнок вона включає всі можливі розумові й емоційні рівні нашої свідомості та підсвідомості. Ніщо так не згуртовує, не поєднує, як пісня, бо пісня – це ще й переживання, співтворчість, колективне дійство.

Поезія вельми часто може бути досить складною для сприйняття, оцінити її переваги можна лише за додаткових інтелектуальних зусиль. Мелодичний компонент полегшує передачу емоційного змісту, оскільки впливає на почуття та емоції безпосередньо. Крім того, пісня надає людині можливість розслабитися, дати вихід напрузі, що накопичилася. На відміну від поезії, що має в арсеналі лише слово, пісенний жанр використовує задля досягнення своєї мети ресурси як вербального, і мелодичного характеру.

Музичний текст має більш високий рівень упорядкованості елементів, ніж вербальний (поетичний). Це зумовлено, здебільше, синтаксичною орієнтацією його семіотичної системи, що різниться від переважаючої семантичної орієнтації поетичного тексту. Основними принципами

породження музичного тексту є повторюваність, аналогія, багаторазове відображення цілого, що відноситься до сегментів як інваріант до варіантів. Розгортання музичного тексту здійснюється не стільки за рахунок приєднання сегментів тексту, скільки за рахунок реалізації програми, за допомогою якої структура цілого впливає на функціонування частин. Синтаксична орієнтація семіотичної системи обумовлює відносну виразність у музичній складовій просторової структури як взаємодії звуку з акустикою середовища, яка своє вираження знаходить у музичній формі.

Тут мелодична та вербальна складові взаємодоповнюють одна одну. Музика, будучи універсальною, зрозумілою всім мовою, полегшує розуміння пісенного тексту. Мелодичний компонент, перш за все, задає емоційний тон та настрій. Використання музичного «коду» готує слухача до сприйняття вербального компонента переважно на емоційно-чуттєвому, ніж на раціонально-аналітичному рівні.

Музика і слово у пісні є рівноцінними величинами. Мова музикальна за своєю природою, завдяки співучості кожного слова повстає промовиста глибина пісні. Музично-поетичним «словом» виконавець діє на слухача і ретранслює йому внутрішнє життя «героя». (художнього образу). Через вокальну експресивність виявляється та розшифровується слово. Слово, покладене на музику, котра випромінює додатні засоби виразності для передачі краси людського голосу. Вербальний та мелодичний компоненти пісні, взаємодіючи один із одним, забезпечують її цілісність, комунікативний ефект.

Пісенна творчість як особливий вид творчої діяльності композитора, актуалізує особистісні потенційні можливості, спрямовані на створення нових творів, які відрізняються неповторністю, оригінальністю. Вони різняться за видами (сольні, ансамблеві), жанрами (епічні, ліро-епічні, ліричні, драматичні), стилями (академічний, народний, естрадний, джазовий).

У контексті історії культури пісенна композиторська творчість виступає специфічним видом художньої діяльності, унікальним культурно-

історичним феноменом, що відображає соціодинаміку української музичної культури і вміщує весь спектр філософських, релігійних, естетичних, етичних позицій, що характеризують світогляд українського народу в той чи інший історичний період.

Пісенна творчість – потужний засіб становлення, інкультурації особистості, поступового введення її в систему ціннісно-сміслових орієнтирів, формування навичок, норм поведінки, характерних для певного типу культури. Завдяки пісенній творчості відбувається творення особистості, її знайомство з духовними («надособистісними») цінностями, що орієнтують особистість на причетність до суспільства, народу.

Пісенна творчість залишається початковою матрицею культури та мови. У контексті сьогоденної пісенної експансії вона є найбільш впливовою силою, яка несе знання мови, ціннісних установок, культури переживання, культури почуттів. Кожна людина, кожне покоління проходить активну фазу дописьменного розвитку, коли її найбільше формує (кодує) пісня (не тільки народна, а й композиторська – С. В.). «Музика та пісні керують людиною. Вони можуть її зцілити, а можуть вкинути у безумство... від них залежать підвалини держави», – писав Платон, відтак – Аристотель.

Секрет цих можливостей пісенної творчості, очевидно, у тому, що пісня – це можливість співати, слухати та мислити одночасно кількома текстами: поетичним, музичним та інтонаційним (емоційним). Це одночасне звернення до кількох каналів сприйняття, причому в дуже органічній, природній формі, що допомагає сприйняти і засвоїти всю повноту інформації. Пісенна структура, її багатоканальність дозволяють прямо впливати на підсвідомість, звідси й такий ефект впливу.

Виступаючи чинником трансляції цінностей, пісенна творчість є феноменом збереження та побутування національної ідеї, що ґрунтується на таких концептах, як соборність, духовність, державність. Хоч би як трактувалася українська ідея (надто широко – як форма національної самосвідомості, сукупність атрибутів української культури, матриця

національного менталітету; надто вузько – як визначальна культурна цінність України чи вчення про кінцеву мету її національно-історичного буття, пісня є її основним «продуктом».

На думку Т. Рябухи, пісня має низку константних ознак:

- «акцент на кантиленності як головному для пісні жанрово-стилістичному началі;
- пріоритет мелодичного начала над метризованою ритмікою...;
- приналежність до певного національно-специфічного стилю співу...;
- помітність та узагальненість мелодико-кантиленних та ритмо-формульних інтонацій, що складають лексичний фонд пісень у будь-якому їх різновиді – від ліричних до ритмізованих естрадно-масових.;
- виділення фігури співака-соліста, який у пісні репрезентує самого себе, ресурси свого голосу, не підлаштовуючись спеціально під образи, наприклад, тих самих оперних персонажів; особливий тип музичної структури, яка визначається як куплетно-строфічна форма» [29, 160–161].

## РОЗДІЛ 2.

### Пісенна творчість львівських композиторів естрадного жанру

Українська музична культура другої половини ХХ ст., строката і різноманітна у своїх проявах, заслуговує на особливу увагу з боку дослідників, тому що саме цей період був відзначений високими досягненнями в музиці і появою унікальних за своєю суттю творів. Осягаючи нові види, форми і жанри, технологічні можливості, легко долаючи реальні та віртуальні кордони, музика стала одним із атрибутів сучасності, що сформувавши нові напрямки і стилі, що змінювали один одного й існували поруч. Однак традиційні жанри залишалися в полі зору композиторів і серед них – пісенний. Вона характеризується доступністю стилістики завдяки опорі на інтонаційні, художньо-образні, структурні стереотипи, тиражованістю прийомів.

Пісня як складова української музичної культури характеризується широтою аудиторії, доступністю через опору на інтонаційні, образні, народно-пісенні інтонації, доступність прийомів, що забезпечує легкість сприйняття; переважання розважальної та гедоністичної функцій, покликаних викликати позитивні емоції у слухача. Існує думка про те, що розуміння та оцінка цього жанру не вимагають спеціальної підготовки, немає особливої необхідності в аналізі його змісту та особливостей музичної мови.

Львівські композитори активно працювали в жанрі пісні: серед старшої генерації – А. Кос-Анатольський, середньої – М. Скорик, молодшої – В. Камінський. До цієї когорти можна віднести і В. Івасюка – знакову постать покоління шістдесятників, в чийй пісенній творчості виразно виявляється взаємодія між авторською поезією та фольклорним матеріалом через майстерну реалізацію митцем народнопісенної традиції.

Кордоцентризм Івасюкових пісень виразно проступає у переплетенні пейзажної та любовної лірики з темою рідної землі («Червона рута»,

«Водограй», «Я піду в далекі гори», «Пісня буде поміж нас», «Два перстені», «Лісові дзвіночки», «Фантазія травневих ночей і інші»).

Пісні В. Івасюка вирізняються введенням до музичного тексту нової гармонії, ритміки, органічним поєднанням фольклорного колориту з новими естрадними формами, української мелодики з тогочасними актуальними світовими мистецькими тенденціями. Пісні майстра глибоко занурені в національну культурну традицію, що свідчить про небуденність композиторського таланту, здатність використовувати різні засоби музичної виразності, глибоко проникати у поетичний текст, який гармонійно поєднувався з мелодикою. Ці риси сприяли надзвичайній популярності вокальної музики В. Івасюка. До ювілейних дат від дня народження митця (70-річчя, 75-річчя) вийшло чимало матеріалів, в яких докладно проаналізовано пісенну творчість митця, тому вона не стала предметом цього магістерського дослідження.

Варто зазначити, що пісенний жанр розвивався у тісній співпраці з вокально-інструментальними ансамблями («Ватра», «Жайвір», «Веселі скрипки»), до яких входили талановиті молоді вокалісти й інструменталісти, що прагнули виконувати та популяризувати нову пісню, близьку світовідчуттю українців.

Львівські композитори тісно співпрацювали з виконавцями. У процесі виконання дозволялися імпровізації, зміни у ритмі, фразуванні, що надавало кожному виступові неповторності. Такий підхід був успадкований із джазової традиції.

## 2.1. Авторські пісні А. Кос-Анатольського

У другій половині ХХ ст. у розвитку пісенного жанру в Західній Україні найбільш помітна роль належала А. Кос-Анатольському. Як один із найбільш яскравих композиторів-мелодистів, митець написав чимало творів для голосу, які, покликаючись на О. Козаренка, стали «“золотим фондом”»

української вокальної музики» [10, 124]. Пісням композитора притаманні національна колоритність, неповторна мелодика, щирість висловлювання.

Неспроста цей жанр зайняв особливе, навіть центральне місце у творчій спадщині композитора, адже пісня була невід'ємною складовою життя родини Косів. Змалку закоханий у пісню, передусім лемківську (мати майбутнього композитора Лідія Іванівна мала лемківське коріння – С. В.), Анатоль проніс цю любов через життя. Ба більше, писати вокальні твори було нескладно, оскільки А. Кос добре знав природу людського голосу, позаяк брав уроки співу у відомої у галицькому середовищі педагогині – О. Бандрівської.

Врешті і сам митець вважав, що «пісенність є основою всієї музики... Композитори, яким чужа пісенність – хворіють на штучність мелодії, гармонії, ритміки. В українській музиці пісня особливо важну роль відігравала в боротьбі за збереження української національності...» [4, 119].

Перші проби в пісенному жанрі відносяться до 1930-х років, коли митець komponував для гурту «Ябцьо-джаз», учасником якого був. Упродовж 40 років А. Кос-Анатольський писав сольну вокальну музику на слова поетів-сучасників – М. Рильського («Рідна мати»), Д. Павличка («Над морем», «У лісі ялинку зрубали», «Карпати потонули в тишині», «Думала смерека», «Збулася мрія негасима» та ін.), М. Петренка («Два потоки з Чорногори», «До сонця», «Як цимбали обізвуться» та ін.), Р. Братуня («Гриміли бандури», «Білі троянди», «Де вітри гудуть на волі», «Моя Україно», «Ластівка летіла», «Ми внуки Франкові» та ін.), класиків світової літератури – В. Шекспіра («Любов і музика», «Любов і правда», «Любов і вода» та ін.), Т. Шевченка («Єсть на світі доля», «Сонце заходить», «Учітеся, брати мої», «Доле моя, доле», «Садок вишневий» і ін.), І. Франка («Ніч на підгір'ю», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Стежина в парку», «Ой це тая стежечка», «Ой жалю мій, жалю» та ін.), Лесі Українки («На роковини Шевченка», «Ой якби я голосочок соловейка мала») та власні вірші, адже володів талантом, створював самобутні поетичні рядки («Коли заснули сині гори», «Соловейко

на калині», «Ой я знаю, що гріх маю», «Коломия-місто», «Ой, піду я межі гори», «Осінній вальс», «Одинокий човен», «Ой летіли соловейки», «Карпатське танго», «Надбужанська баркарола», «Баркарола», «Ой візьму я відерце», «Серпневі коломийки», «Зоряна ніч», «Зірки серпневі» та ін.). «Відбираючи поезії для своїх пісень..., він завжди знаходив такі зразки, що відповідали принципам його естетики», – наголошувала Л. Ніколаєва [22, 29]. Домінуюча тематика пісенної спадщини А. Кос-Анатольського – лірична, пейзажна, громадянська.

Своїм камерно-вокальним творам (пісні, романси, солоспіви) композитор давав такі визначення: «пісня-романс», «пісня для голосу», «романс для голосу з фортепіано», «солоспів для високого голосу із супроводом» і ін. Більшість з них скомпоновано у куплетній формі, хоча зустрічається і двочастинна, і куплетно-варіаційна, і тричастинна, і наскрізна та ін.

Пісенну спадщину А. Кос-Анатольського О. Гнатишин класифікує на такі типи:

«1) Пісні простонародного типу, які за формою і змістом близькі до зразків українського фольклору, в мелодиці використано характерні народнопісенні звороти, а супровід є гармонічною основою;

2) Пісні, що у вокальній партії теж спираються на народнопісенну основу, проте гармонічне вирішення фортепіанного супроводу використовує засоби сучасної музичної мови. Метро-ритмічна основа та форма залежить від особливостей поетичного тексту (солоспіви на слова І. Франка, Лесі Українки, В. Сосюри та інших);

3) Пісні й солоспіви на слова світових класиків, з формою і структурою, що переосмислюють романтичну і постромантичну стилістику, як і стилістику бідермаєра» [4, 170–171].

Щодо мелодики пісенної спадщини А. Кос-Анатольського, то її можна відразу впізнати, бо вона має яскраву українську барву, просякнута інтонаціями фольклору (бойківського, гуцульського, почасти і лемківського).

Ба більше, в них відчутний тісний зв'язок із українськими народними піснями. Саме тому у піснях майстра можна подібати прямі цитати народних пісень, їх переосмислені інтонаційні звороти. На «тотальній пісенності», «яскравій національній визначеності» пісенної творчості композитора наголошує Л. Ніколаєва [22, 29].

Тематика пісень розмаїта, здебільшого домінують роздуми про життя, людські почуття, красу природи, особливо Карпат, працелюбність українців. Невибаглива мелодика, барвиста образність, вишукана поетичність, душевна емоційність – риси пісенної спадщини композитора. На таких «штрихах» наголошувала Л. Ніколаєва: «щирість і довірливість інтонації – ...є характерною ознакою вокальної музики А. Кос-Анатольського... Яскрава образність поетичних текстів, їхня наспівність втілилися в пластичних вокальних мелодіях, які інтонаційно пов'язані з українським пісенним мелосом – жанрами фольклорного, побутового музикування» [там само, 30]. Кожен вокальний твір є оригінальним, у комплексі вони розширюють діапазон української камерно-вокальної музики.

Пісенна спадщина А. Кос-Анатольського – синтез поетичного слова та музичного вислову, де поетичний текст «прочитаний» надзвичайно тонко, глибоко. «Слово не розчиняється в кантилені вокальних партій, воно самодостатнє, але «омузикалене» завдяки особливому типу інтонаційності, за якої мовно-поетичне та музичне зливаються в органічну єдність», – підкреслює Л. Ніколаєва [22, 30]. Думку музикознавиці поглиблює О. Козаренко: «Обеззброюючий ліризм та щирість вислову композитора-поета, конгеніальність музичного та віршованого рядів є, без сумніву, явищами унікальними в українській культурі» [там само, 28].

У більшості вокальних творів композитора використано складовий (силабічний) принцип, відповідно до якого на один склад припадає один звук. Розспівування вербальних сегментів – не характерне для пісень А. Кос-Анатольського, воно зустрічається рідко.

Щодо вокальних ліній, то вони дуже наспівні, їхня мелодика завжди інспірована художнім образом, який композитор осягав дуже глибоко. Звідси і відповідні засоби вокального письма, вельми часто зі «щедрим» використанням прикрас, віртуозних пасажів тощо, які не були засобом «розцвічування» мелодії, а її витонченим «прочитанням» поетичного тексту. Тому пісні А. Кос-Анатольського користуються великою популярністю, незважаючи на те, що вони потребують віртуозної вокальної техніки. Зазначимо, що хоча композитор писав солоспіви для різних типів голосів, усе ж більшість – для колоратурного сопрано. І неспроста: вельми часто у піснях постає образ соловейка, чий довершений «спів» може відтворити цей високий жіночий голос.

Важлива роль у солоспівах А. Кос-Анатольського належить фортепіанному супроводу: інколи це розгорнутий вступ, інколи – інтермедії, каденції, тісно переплетені з народним музикуванням. Особливо ж, коли йдеться про красу рідного гуцульського краю: тут і звуки трембіти, і сопілки, і флюяри, і шум потічків, і відгомін гір. Завжди партія фортепіано – значуща, навіть віртуозна, (адже композитор добре володів цим інструментом – С. В.), головне – глибоко співзвучна з контекстом мелодії і слова задля поглиблення художнього образу пісні. Проте головного значення композитор завжди надавав вокальній партії, чия домінуюча роль і визначала функцію супроводу.

А. Кос-Анатольський одним із перших у Західній Україні органічно поєднав інтонації українського фольклору з блюзовими, джазовими співзвуччями, новітніми танцювальними ритмічними малюнками. Це свідчило про появу пісенних взірців естрадного або розважального жанру, котрі набули неабиякої популярності, найбільше у молодіжному середовищі. На тісному зв'язку цього жанру з народною музичною традицією наголошував М. Мозговий: «Естрадна пісня ....зберегла національні мотиви, але інтегрувала їх у сучасну музичну стилістику» [21, 75]. Проте, партійні ідеологи, жорстка цензура з боку керівних органів не сприяла розвитку та

популяризації естрадної пісні. Поза тим, у галицькому середовищі цей жанр легкої розважальної музики все ж «пробивав» собі дорогу і потрохи набував популярності. Тяглість традиції від А. Кос-Анатольського до М. Скорика, Б.-Ю. Янівського, відтак – В. Камінського, свідчить про поступове інтегрування естрадної пісні в українську музичну культуру.

Покликаючись на В. Конончука, «В своїй розважальній творчості композитор опирається на різноманітні чинники, що сформували оригінальні композиційні прийоми, специфіку ритмо-мелодики та ладо-гармонічного мислення композитора» [, 12].

Саме у царині розважальної музики А. Кос-Анатольський вельми часто послуговувався танцювальною ритмікою: вальсовою («Закохана скрипка», «Київські каштани», «Стрийський вальс» і ін.), танговою («Білі троянди», «Зоряна ніч», «Магнолія», «Карпатське танго», «Коли заснули сині гори» та ін.), твістовою («Ох, серце!», «Садок вишневий», «Так або ні» та ін.), фокстротовою («Львівська весна»), свінговою («Закурю я папіроса») та ін. Взоруючись на західні приклади розважальної музики, у творчості А. Кос-Анатольського «популярні жанри (танго, вальс, фокстрот, твіст, рок-н-рол, румба) отримали свій український еквівалент не тільки на рівні україномовного поетичного тексту..., скільки на рівні музичної адаптації, коли (...) етнохарактерні інтонаційні звороти діставали оригінальне забарвлення в незвичних блюзових гармонізаціях, пружних латиноамериканських ритмах тощо...» [14, 14].

Вдамося до аналізу пісні (вальсу-солоспіву за В. Конончуком) «Коли заснули сині гори», котра відноситься до компендіуму творів про красу глибоких людських почуттів і природу Карпатського краю. Поетичний текст належить перу А. Кос-Анатольського:

Заспів: Ніч над Карпатами

Темнокрилатими

Шовками тихо зліта...

Серце залюблене, в мріях загублене,

Жде чогось... кличе й пита.

Приспів: Чому, коли заснули сині гори,

Якось не до сну мені?

Чому, коли на небі срібні зорі –

Мрію в тишині нічній?

А між синіх гір,

В сяйві срібних зір,

Бродить любов моя...

Тому, коли заснули сині гори –

Не заснем ні ти, ні я...

Твір набув широкої популярності, коли з'явився у репертуарі тріо сестер Байко – Марії, Даниїли, Ніни. Та 1963 року було скомпоновано не тільки варіант для тріо, а ще й інший – для соло сопрано або тенора (обидва – у супроводі фортепіано). Сьогодні пісня набула такої популярності, що її виконують у супроводі естрадного оркестру, гітари, джаз-бенду, інструментальних ансамблів різних складів.

Ніжність почуттів двох закоханих сердець, залюблених у красу Карпат, композитор передав у традиційній куплетній формі (заспів і приспів), найбільш придатній і часто використовуваній у пісенному жанрі. Вже сама побудова поетичних рядків спонукала автора обрати для їх покладення на музику жанр вальсу (*Tempo di Valse*) і повільний темп (*Lento* – протяжно) і, відповідно, тридольний метр.

Цікаво, навіть нестандартно, вибудований тональний план пісні: заспів викладено у *f-moll'*, а приспів – у *F-dur'*. Споглядальна краса Карпатських гір уночі як туга автора за рідним краєм передається у мінорі з елементами «блюзової» гармонії, а високе, водночас потаємне почуття любові – в однойменному мажорі як віра в те, що ніч змінить день, засвітить сонце – символ життя.

Пісня «Ніч над Карпатами» відкривається коротким фортепіанним вступом хоча й у танцювальному, але щемливому «настрої». Композитор послуговується характерним вальсовим прийомом: у лівій руці основа акорду

на першій долі, на другій-третій – акорд. Традиційна гармонія розцвічується подвійним домінантовим септакордом, який вносить у виклад елементи напруження.

Настрояєвість фортепіанного супроводу органічно підводить до вступу соліста, доповнює образ нічного гірського пейзажу. Мелодична лінія соліста вибудована в межах нони, причому вона розвивається хвилеподібно, поступенево, з одноразовим використанням висхідної квінти. Мелодія тонко відтворює вечірню гірську «картину» в романтичному, мрійливому ключі.

У приспіві А. Кос-Анатольський зберігає легкий, навіть грайливий характер викладу, надаючи йому нових виразових барв. Ідеться про однойменний мажор, зокрема і гармонічний, розширення динамічного спектру та фортепіанної партії, до якої композитор вносить арпеджіо, розкладені акорди, що, мовби, перекликається зі звучанням арфи. Мелодія знову ж таки викладається у межах нони, вона піднімається у високу теситуру, вирізняється висхідним рухом. Саме у приспіві на словах «Бродить любов моя» припадає кульмінація пісні.

За зовнішньою простотою пісні «Коли заснули сині гори» криється висока професійна майстерність автора, що адаптував вальсові ритми на український ґрунт, створивши яскравий взірець вокальної розважальної музики.

Зауважимо, що композитор окреслював твори вокальної розважальної музики як пісні-солоспіви. У творчій спадщині А. Кос-Анатольського близько двадцяти танго-солоспівів, в яких митець поєднав риси класичного танцю з новітніми музичними засобами, які надали його творам неповторності і шарму. В основу образності цих композицій покладена інтимна лірика. Для танго-солоспівів характерними є «... стандартизована тема кохання, спрощеність віршованих рим, танцювальний підтекст, відсутність психологічної розробки теми, стереотипність у лексиці, образах, співвідношенні поетичних рим, плакатність висловлювання, наявність слів-операторів, ключового образу» [30, 7].

Пісня «Зоряна ніч» (сл. А. Кос-Анатольського) – естрадна пісня ліричного плану, в якій наявні риси українського фольклору і романсу. Романтична тема розкриває світ мрій і кохання, що розгортається на тлі погідної зоряної ночі («Зоряна ніч кличе мене...»). Вона пробуджує емоції, прагнення зустрічі («Гей, озовись! Де тиє, де?»), символізує відчуття світла як «дорогу» до щастя.

«Зоряна ніч» викладена у жанрі танго. Мелодія – дуже наспівна, близька до українських пісенних інтонацій, що надає їй виняткової проникливості. Викладена пісня у куплетній формі, де мелодія виринає з чотиризвучної інтонації, що розвивається хвилеподібно та секвенційно у цікавому ритмічному викладі (тріоль, четвертні). Відповідно до лірично-романтичного художнього образу композитор обирає тональність – мі-мінор, що вирізняється своєю прозорою семантикою. Хоча композитор використовує класичну гармонію, у викладі вчуваються блюзові колористичні елементи, що в комплексі з помірним темпом, ритмічною рівновагою, легкістю та виразністю фактури надають звучанню сентиментального забарвлення й ніжності.

«Зоряна ніч» – майстерно написана авторська пісня, в якій мелодична наспівність, національна інтонаційна основа та особиста ліричність поєднуються в емоційній сповіді (пісня скомпонована в 1965 р., коли композитор перебував у романтичних стосунках з коханою дівчиною – С. В.). А. Кос-Анатольський зумів зберегти простоту, водночас і глибину, створивши атмосферу ніжної романтики та надії.

Проаналізуємо ще одну пісню, написану у ритмі танго. Це одна з найбільш популярних естрадних пісень – «Білі троянди» (сл. Р. Братуня), в якому А. Кос-Анатольський використав традиційну куплетну форму (вступ – заспів – приспів) та доповнив її повторністю. Відкривається пісня невеликим вступом акордової фактури з такою гармонічною послідовністю: До-мажорний трезвук з секстою – мі-мінорний септакорд – Фа-мажорний

тризвук з секстою. Відтак, завершується фортепіанний вступ паралельними секстакордами, вибудованими на домінанті.

Мелодія вокальної партії у заспіві вирізняється плавним пощабельним рухом (тільки починається виклад висхідним стрибком на інтервал ч. 4, який надалі заповнюється – С. В.), погідним характером, чому сприяє і ритмічна складова, не характерна для танго, радше – для романсу. Її підтримує фортепіанна партія, в арпеджованих акордах якої відчутні танцювальні елементи. В 5 такті («бо вони уміли розказати») композитор використовує альтерацію VII щабля ля-мінору, проте у цьому ж такті вводить натуральний задля завершення речення на домінантовому тризвучку основної тональності (C-dur).

Приспів викладено у простій тричастинній формі, передусім, завдяки повторенню. Тут композитор змінює мелодичну, метро-ритмічну, фактурну лінії, надаючи музиці дещо іншої емоційної енергетики. Мелодія викладається в однойменному мінорі, в якій на початку і в кінці використано широку інтерваліку (висхідна м. 6, низхідна ч. 4; низхідна м. 7, висхідна і низхідна ч. 5); тріольний ритм; у супроводі – септакорди. «Зміна фактури та метро-ритмічної канви протягом твору є характерною рисою творчого почерку А. Кос-Анатольського», – підкреслює О. Гнатишин [4, 89].

Середня частина приспіву – секвенція, котра, не контрастуючи з крайніми розділами, поглиблює його основну мелодичну лінію. Кульмінація пісні – в останньому проведенні теми. Митець «застосує в основному гармонічні засоби: акордові затримки, еліпсиси (вони певним чином “розмивають” тональність), ускладнені гармонічні послідовності на органному пункті. Яскравим та ефектним прийомом переходу до кульмінації є розхідний, “оркестральний” рух в супроводі, що додає твору високої емоційної напруги» [15, 96].

Шлягер «Білі троянди» – взірць майстерного поєднання рис європейського танго й української ліричної пісні, що дозволило скомпонувати цікавий за структурою і викладом солоспів.

## 2. 2. Творчий метод створення пісень М. Скорика, В. Камінського

У 1960-х роках «наступає певний перелом ... в сфері популярної музики: поштовх до нього дають, мабуть, ритмізовані на “американський” манер пісні Скорика...», – підкреслює Л. Кияновська [8, 271].

М. Скорик почав писати естрадні пісні у 25-річному віці, заснувавши вокально-інструментальний оркестр «Веселі скрипки». «Цей зовсім незвичний для консерваторії ансамбль започаткував, однак, важливу справу: він врешті-решт зламав кригу однобокої тенденції офіційно-помпезних масових пісень... , що на той час заповнили радіоефір і концерти легкої музики. “переступив” і через традиції української лірично-сентиментальної пісні, що панувала ще в творчості авторів старшого покоління, та вніс в демократичне масове пісенне мистецтво гострі ритми рок-н-ролу, розкутість джазової гармонії і ритміки, ...при тому не втративши своєрідності гуцульського фольклору та західноукраїнських пісень-романсів», – резюмує Л. Кияновська [7, 119]. Потреба в репертуарі, який бачився молодому музиканту у новому «світлі», з західними ритмами (танго, твіст, джаз і ін.), спонукала до komponування в естрадному жанрі. Звісно, що в умовах жорсткого контролю реалізувати себе сповна було важко, втім джазова музика полонила талановитого юнака і навіть вплинула на його композиторське мислення. Перші пісні, написані для «Веселих скрипок», – «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій» – відразу засвідчили талант молодого митця. Втім, через п'ять років М. Скорика запрошують на роботу до Києва і його дітище – ансамбль «Веселі скрипки» – припинив свою діяльність. Зрозуміло, що всі естрадні пісні було написано саме за цих п'ять років, бо в подальшому Мирослав Михайлович уже не звертався до цього «легкого» жанру. Але праця з вокально-інструментальним оркестром, отриманий досвід знайшли відображення у творчості митця різних жанрів: вплинула на впровадження нових, цікавих засобів музичної виразності (метро-ритміки, гармонії), надихнула на експерименти (йдеться про

«стильну» джазову гармонію, її переплетення з ритмікою українських народних пісень), навчила досконало імпровізувати. Хоча європейське джазове мистецтво захоплювало майстра, він завжди пам'ятав, що є українцем, що народна пісня – його натхнення і джерело, яке «живить» і надихає на творчість.

Творчість «Веселих скрипок» була новим «диханням» для львівських слухачів, оскільки вона представляла популярні джазові взірці, орієнтовані на захід. Пісні, скомпоновані М. Скориком, поєднували елементи джазу з елементами академічного композиторського письма. Це такі естрадні пісні, які відразу набули популярності, як «Аеліта», «Львівський вечір» (слова Богдана Стельмаха); «Карпати», «Кінчалась ніч», «Намалюй мені ніч» (Слова Миколи Петренка); «Коли любиш», «Не топчіть конвалій» (слова Ростислава Братуня). Як бачимо, композитор співпрацював із талановитими поетами-сучасниками, інколи обираючи тексти, близькі його «душі», інколи поети писали поезії до створеної композитором мелодії. Це глибокі за змістом, надзвичайно вишукані, «пісенні» тексти.

М. Скорик розумів, що найважливішим інструментом у джазі є людський голос, адже кожен вокаліст створює персональний стиль. Тому керівник ретельно добирав солістів – Люба Чайковська, Федір Богдан, Олександр Щеглов. Оскільки вокалісти й інструменталісти у «Веселих скрипках» мали професійну музичну освіту, віртуозно володіли голосом й інструментами, а креативний керівник дбав про «модерний» репертуар і високий рівень його впровадження у концертну практику, їхні виступи набували розголосу і все більшої популярності. Виступів вокально-інструментального оркестру шанувальники очікували не тільки у Львові, інших галицьких містах. За короткий час «географія» концертів значно розширилася: гастролі відбувалися у великих містах колишнього союзу, навіть у Москві.

Пісні М. Скорика написані в різних джазових стилях: «Аеліта» (блюз і рок-н-рол), «Львівський вечір» (рок-н-рол та ритм-ендблюз), «Намалюй мені

ніч» (бугі-вугі), «Не топчіть конвалій» (твіст) і ін. Ці популярні взірці, що мають ознаки латиноамериканських танців, композитор аранжував для такого складу виконавців: співака-соліста, ансамблю вокалістів, інструменталістів. М. Скорик послуговувався цікавими метро-ритмічними, мелодичними, гармонічними зворотами, класичними структурами, в яких обов'язковою складовою були імпровізаційні «вкраплення». Ладова основа його пісень тісно пов'язана з блюзовими барвами.

З особливим пієтетом митець ставився до ансамблевих епізодів: здебільшого вони викладалися у квартетному складі, відповідно – чотириголосі, супроводжуючи сольний спів або виконуючи приспів. Чотириголосся ґрунтувалося, головню, на септакордах різних шаблів ладу з пишною альтерацією акордів.

Наголосимо, що М. Скорик майстерно робив аранжування, в якому вокальна складова (сольна, ансамблева) завжди знаходила підтримку інструментального супроводу, який, завдяки філігранному втіленню джазових метро-ритмів і гармонії, надавав пісні характерного звучання і неповторності у синтезі цих двох складових.

Неперевершений мелодист, М. Скорик зумів передати у своїх піснях всі тонкощі поетичного слова, його емоцію. Гармонійність його творінь захоплює не тільки красою, довершеністю, а й тонким відчуттям джазу як мистецтва, що еволюціонував від музики легкожанрової, розважальної до музики концертної.

Зауважимо, що в піснях із джазовим компонентом не властивий звичний нам поділ на композитора, виконавця і слухача. Аспекти ці в джазі якщо і присутні, то мають своє специфічне коріння. Адже творцем пісні є композитор, а, скоріше, імпровізатор – творець і виконавець в одній особі. Тому основним принципом пісні з елементами джазу є цілісність, нерозчленованість на композицію та виконання, виконання та слухання. Найбільш яскраво синкретизм постає в «джемсейшні» – формі колективного музикування, де джазові музиканти змагаються один перед одним у

винахідливості та майстерності. Основна творча сила джазу – імпровізатор (композитор і виконавець в одній особі), оскільки основним методом джазу є імпровізація як життєве начало, вічним двигуном, суттю джазової творчості. Саме таким композитором-імпровізатором і був М. Скорик – талановитий, непередбачуваний, неповторний.

Основу джазової пісні-композиції складає взаємодія імпровізації і аранжування. Для неї, як правило, не типова традиційна послідовність етапів реалізації ідеї, що характерна для професійної композиторської творчості європейської традиції. Натомість в естрадних піснях мелодія орієнтовна на вихідний проєкт; аранжування, тобто «додумування», оформлення цієї вихідної основи для виконання конкретним вокально-інструментальним складом, знову ж таки у вигляді орієнтовної вихідної позиції, лише вищого порядку; композитор і виконавці (вокалісти, інструменталісти) творчо домислюють композиційну основу та аранжування, які, однак, ще не можуть розглядатися як закінчений художній твір. Аранжуючи пісні, М. Скорик комбінував із інструментами, звуками і, таким чином, його твори набували нового, вельми сучасного звучання у поєднанні класичних елементів із джазовими, якого очікували слухачі. Естрадні пісні М. Скорика – дуже мелодійні, чуттєві, надзвичайно витончені. О. Коменда стверджує: «В тих піснях композитор започаткував новий напрямок української естрадної пісні, де поєднав українські інтонації та слово з ритмами джазу, танго, блюзу, халі-галі, босанови, що панували тоді у світі, але були маловідомі в Україні» [13, 67].

Проаналізуємо одну з найбільш популярних пісень М. Скорика «Намалюй мені ніч» (сл. М. Петренка), скомпонованої 1962 року. Серед відомих репрезентантів пісні – перша виконавиця Л. Чайковська й ансамбль «Чарівні скрипки», С. Ротару. Цей пісенний вірець (танго-блюз) демонструє наявність яскравих джазових елементів, присутніх як у мелодиці вокальної партії, так і акустичних інструментів (фортепіано, духові, ударні). В інтонаціях цих складових вчуваються інтонації танцю, романсової лірики,

джазу. Музична складова – пластична і промовиста саме завдяки вдалому поєднанню вищезазначених інтонаційних зворотів.

Серед найбільш виразних елементів музичного викладу – ритм як елемент джазової виразності, точніше свінг (у нашому розумінні – це опора на поліритмію, а збоку слухача – це бажання танцювати і рухатися – С. В.).

Ще одним засобом музичної виразності є гармонія свінгу, що являє собою комплекс, в якому переплетення фольклорних і професійних витоків джазу, що проявляється наочно.

Підсилює художній образ пісні і його стильові особливості інструментальний супровід. М. Скорик «розцвічує» гармонічний виклад альтерованими акордами, вокальний – ансамблевим чотириголоссям.

Відкривається пісня фортепіанним вступом, якому належить важлива драматургічна функція і в якому ритмічна складова набуває першорядного значення через використання пунктирної ритміки, синкоп у високому регістрі. Початковий мотив із вищезазначеними рисами музичної виразності стає характерним тематичним «зерном» усієї пісні, що «цементує» побудову, надаючи їй монолітності. В той самий час гармонія вирізняється використанням тритонових октавних пропорцій у басах, які надають звучанню напруження.

Пісня «Намалюй мені ніч» викладена у простій тричастинній формі (A+B+A1). Мелодія солістки – надзвичайно красива, широка, розвивається логічно, відповідно до «прочитання» поетичного тексту. О. Коменда вважає, що «Вступ вокальної партії пов'язаний із уведенням поліритмії (вокал-фортепіано) і появою типової ритмічної формули бугі-вугі» [13, 71]. Водночас треба зазначити, що композитор ретельно виписав фортепіанну партію як свого роду мелодію-імпровізацію. Вона насичена септакордовими акордами та їх оберненнями з альтерацією шаблів ладу. Складається враження, що мелодія, викладена в правій руці, мовби втворює мелодії соліста, що створює ефект прозорості, мелодизованої фактури – «картини» погідної зоряної ночі.

У наступному епізоді композитор вводить ансамблеве акордове чотириголосся (вже традиційно для естрадних пісень – С. В.), причому і в ансамблевому, і фортепіанному викладах. Вокальний ансамбль викладено в яскравій джазовій манері, що поглиблює музичний виклад стилістично. Завершує ж цю побудову вокалістка короткою чотиритактовою фразою. На думку О. Коменди, «така диференціація фактури породжує тембровий контраст, а відповідно і складність цієї пісенної форми» [13, 71].

Середній епізод («Намалюй мені ніч, що зове і шепоче») – контрастний. Вокальна партія розділяється на короткі мотиви шляхом введення пауз між ними, ритміка видозмінюється, що надає розділу значного напруження. Мелодична лінія середньої частини має елементи речитації, проте в процесі розгортання все більш мелодизується шляхом використання секвенційних ланок, підняття мелодії у вищий регістр, введення розспівних інтонацій. Інструментальний виклад також зазнає змін: композитор використовує акордову фактуру, нонакорд у каденції. У цій частині М. Скорик досягає кульмінації на словах «що навколо зірки розсіва».

Третя репризна частина пісні дещо видозмінюється тільки в середньому епізоді введенням дещо зміненої мелодії при збереженні ритмічної «формули» і гармонічного «тла», завдяки чому вона не втрачає спільних рис із початковою частиною. Тобто, загальний музичний виклад пісні залишається відповідним «тонусу» музичної драматургії цілого задля правдивого втілення художньої ідеї. Фортепіанна каденція – імпровізаційного характеру, хоча основне тематичне «зерно» в ній наявне, незважаючи на хроматику і мелодичні прикраси у мелодії. Вкінці побудови композитор послуговується тонічним нонакордом в арпеджованому викладі і завершує пісню на нестійкому звукові, що не тільки орієнтує слухача на певну потайливість, а й спонукає до роздумів.

Тож приходимо до висновку, що пісня «Намалюй мені ніч» – оригінальний твір, в якому вдало поєднуються джазові елементи з естрадними, високий художній потенціал для виконавців.

Пісня «Нічне місто» (сл. М. Петренка) скомпонована в куплетній формі з заспівом і приспівом для соліста-вокаліста. Цікавою є не тільки мелодична складова, а й ритмічна, в якій наявні риси свінгового танцю бугі-вугі, музичний стиль якого впізнаваний за басовою лінією, що повторюється, лівої руки піаніста та імпровізованими мелодіями у правій руці. Повторюваний ритм в басовій лінії створює ефект безперервного руху. Зі стилю бугі-вугі з'явилися ритмічні патерни, швидкий, енергійний темп, принцип повторення ритмічних формул. У пісні «Нічне місто» наявні всі вищезазначені особливості бугі-вугі, головню швидкий темп, енергійний ритм.

Гармонічна мова також відповідає стилю бугі-вугі, вона є витонченою, барвистою за рахунок уведення хроматики секундових співвідношень і висхідному та низхідному рухах. У мелодичних лініях (вокальній та інструментальній) композитор послуговується паралельними інтервалами й акордами.

Вокальна партія у заспіві вибудовується шляхом почергового повторення коротких мотивних фраз (розспівних і мовних), метричної модифікації ритмічної фабули («де нас чекають ніжні квіти...»).

У приспіві мелодія набуває нових рис, передусім широти «дихання» в інтервальному русі. Він відкривається бадьорим стрибком на висхідну октаву, мелодична лінія якого оспівується у низхідному русі і опускається до п'ятого щабля ладу. Відтак композитор послуговується цікавим як для куплетної форми прийомом, повторюючи другу частину заспіву («Хіба не чуть вам зітхання вітру»). Це свого роду обрамлення, в якому збережено поетичну та музичну складові, що надає звучанню цілісності й гомогенності. Початкові рядки приспіву – кульмінація твору – після якої настає спадання мелодики і динаміки, і настає час для роздумів.

В естрадних піснях М. Скорик органічно інтегрував елементи джазу, фольку, класичної гармонії та сучасної йому естради, водночас залишався відкритим до експериментів.

Яскравою сторінкою творчого доробку В. Камінського є пісенний жанр, до якого залюбки час від часу звертається митець. Пісні майстра вирізняються «яскравою і промовистою мелодією. Про таких композиторів говорять: “вроджений мелодист”, бо цього не можна ні навчити, ні показати на якихось готових зразках. З цим треба народитись, і, мабуть, саме дар мелодії і є ота оспівана поетами Іскра Божа для композитора, що дозволяє по-особливому хвилювати серця найширшого кола публіки...» [9, 9], – наголошують Л. Кияновська і Л. Мельник.

Серед вокальних жанрів у творчості В. Камінського – пісня-романс, елегія, солоспів, монолог і, звичайно, естрадна пісня. Розмаїття жанрових моделей вокальної музики свідчить про постійний інтерес композитора до пісні, зокрема й естрадної.

З особливою відповідальністю митець ставиться до вибору поезії, акцентуючи увагу, передусім, на її художньому образі, який має бути близький світовідчуттю композитора. Відповідно, «в кожному творі любовно виписується кожна деталь, незалежно від того, якого масштабу це опус, в якій стилістиці витриманий, для чого і для кого призначений» [там само, 7].

Серед поетів, до поезій яких звертається В. Камінський, – Б. Стельмах («Плач Ярославни», «Задивилась моя Україна», «Карпатські солов'ї», «Калино, калино», «Історія»), Р. Братунь («Забута мелодія», «Танго нежданої любові»), В. Крищенко («Скажи мені», «Очі коханої»), Р. Кудлик («Листя дикого винограду»), М. Петренко («Вишня», «Не питай про любов», «Може то не вода») та ін.

Популярна естрадна пісня сприймається як твір, що виконується в короткий часовий проміжок, є надзвичайно виразною і передбачає наявність яскравого, творчого виконавця-співака. Як варіант жанру пісні, естрадна пісня, безумовно, є вокальною композицією, написаною, здебільшого, у простій формі (як правило, куплетній) і втілює певний поетичний зміст, в якому закладено художній образ. Завдяки загальнодоступності естрадна пісня звернена до широкої слухацької аудиторії, вона призначена для

сольного концертного виконання співаками-професіоналами. Нарешті, естрадно-джазова спрямованість пісні дозволяє виокремити такі головні риси цього виду музичного мистецтва (імпровізаційність, ритмічність, жанрове різноманіття). До особливостей естрадної пісні віднесемо: доступність і легкість сприйняття, щирість і ненав'язливість мелодики, тиражованість та доступність поетичного та музичного текстів. Оскільки естрадна пісня адресується широкій аудиторії, завданням її авторів є створення не тільки твору, який легко сприймається, а й швидко запам'ятовується («система умовних рефлексів» за Т. Адорно). Звідси і формальна простота, інколи і свідомо обмежений вибір засобів виразності: використання у піснях невибагливих мотивів, гармонійних зворотів і ритмічних малюнків, повторення конкретних фрагментів твору (наприклад, приспіву), використання методу перефразування (ремейковість).

Виокремлені вище прикмети зустрічаємо і в естрадних піснях В. Камінського. Так, у них вправно поєднано ознаки академічної та фольклорної традицій, одночасно – естрадного музикування 80-х років. Наприклад, це притаманно пісні «Калино, калино», скомпонованої в чисто українському «дусі».

Покликаючись на Л. Кияновську та Л. Мельник, композитор роздумував над створенням пісень естрадного жанру: «Починаючи кар'єру естрадного автора, Віктор Камінський мав деякі сумніви: а чи його попередня практика не завадить йому писати шлягери, які б легко і природно запам'ятовувалися та “мали товарний вигляд”. Однак всі побоювання виявились безпідставними» [9, 9], адже митець створив чимало яскравих взірців у цьому розважальному жанрі. Йому це вдалося передусім завдяки майстерному прочитанню поетичних рядків і добору найбільш доцільних засобів музичної виразності. Врешті на цьому наголошував сам В. Камінський: «...у вокальній музиці, інтонаційний і вербальний рівень мають становити одне ціле і є однаково важливими» [6].

Серед найбільш популярних шлягерів української естради назвімо такі: «Калино, калино» (сл. Б. Стельмаха), «Скажи мені» (сл. В. Крищенко), «Танго нежданої любові» (сл. Р. Братуня). Ці твори звучали у виконанні вокально-інструментальних ансамблів «Ватра», «Кобза», «Жайвір» та їхніх солістів – О. Білозір, М. Лозинської, М. Шуневича, І. Поповича, В. Морозова, І. Кушплера та ін.

Для пісень В. Камінського вельми характерне ліричне начало – неповторне, особливо щемливе. Так, у заспіві пісні «Танго нежданої любові» домінує мотив, у якому інтервал малої секунди з низхідним поступеним рухом, синкопований ритм. Секвенційний розвиток значно поживляє виклад, надає йому свіжої барви.

У приспіві композитор послуговується інтервалікою висхідних малих секст, які є характерними для танцювальних інтонацій танго, не полишаючи синкопованої ритміки, закладеної у заспіві, та особливої ритмічної фігури – тріолі у фортепіанному викладі. Така мелодично-ритмічна «формула» задає особливий емоційний тон звучанню.

Подібний композиційний прийом із мотивним розвитком секундових і квартових «ходів» використовує В. Камінський у заспіві пісні «Калино, калино», написаної у куплетній формі. Якщо заспів викладено у g-moll'і, то приспів – в однойменному мажорі (G-dur). Приспів розцвічується низхідними квінтовими та висхідними секстовими інтонаціями, синкопованими ритмами. «Усі ці засоби спрямовані на втілення образності, пов'язаною із національною картиною світу, – білим цвітом калини, зеленим розмаєм, червоним намистом та іншими, які є головними пісенними образами у творенні національної ідентичності», – наголошує Х. Охїтва [24, 179].

Любов до рідної землі, красу української природи через символіку калини композитор передає через плавну, співучу мелодію, широке використання поступового руху в мелодії, стійку тональну основу з домінуванням акордів субдомінантово-домінантової групи.

Зав'язок пісні у восьмитактовому фортепіанному вступі, де у верхньому голосі – мелодія заспіву. Композитор використовує як мелодичний, так і речитативний тип викладу, «розспівує» останні склади фраз у заспіві. Приспів вирізняється настроєвістю, відповідно й засобами музичної виразності. Тут – секвенційні поспівки, танцювальний характер мелодики у вокальній партії та у супроводі. більш конкретизуються та викладаються секвенційно яскраві поспівки, що у поєднанні з бітом надають цілому моторно-танцювального настрою.

Жартівливий шлягер танцювального характеру «Вишня» (сл. Б. Стельмаха) вирізняється співучою, ліричною мелодією, близькою до народнопісенних інтонацій, із повільними підйомами і спадами. Пісня викладена у куплетній формі (заспів і приспів). Відкривається твір невеликим двотактовим вступом, в якому у фортепіанній партії виринає інтервал висхідної кварта, який буде характерним для початкового мотиву пісні. Якщо заспів – одноголосий, то у приспіві домінує терцієва втора, з переходом місцями до секстової інтерваліки. В останньому проведенні приспіву мелодія набуває нових рис: композитор розширює її діапазон, зокрема у двоголоссі, крім терції і сексти, вводить інтервал октави, розширюючи простір для поглиблення художнього образу.

Важлива формотворча роль належить фортепіанній партії, в якій підсилюється загальний «тон» пісні. Природні образи поезії («червоне намисто», «небо голубе», «зелена і біла») поглиблюються шляхом використання діатонічних акордів, зокрема і септакордів.

У такому ж дусі скомпоновано ліричний шлягер “Може, то не вода” (сл. М. Петренка). Композитор створив цікавий твір із дуже проникливою мелодією, наближеною до українських фольклорних джерел. Світлий, ліричний настрій пісні досягається нескладною мелодикою і ритмікою заспіву, терцієво-секстовою інтервалікою у дуетному викладі у приспіві. Фортепіанна партія напрочуд вдало доповнює вокальну лінію розкладеним

арпеджованими акордами, які в комплексі творять ліричний, світлий настрій пісні.

Пісні естрадного жанру В. Камінського – лірика високого зразка, в яких засоби музично виразності (мелодія, гармонія, метро-ритміка, музична форма, динаміка тощо) обираються митцем задля якнайбільш адекватного розкриття художнього образу.

## ВИСНОВКИ

1. У другій половині ХХ століття Львів був одним із центрів українського музичного відродження, незважаючи на ідеологічний тиск партійної системи. Водночас композитори Львова (А. Кос-Анатольський, М. Скорик, В. Івасюк, Б.-Ю. Янівський, В. Камінський) зуміли зберегти та помітно розвинути пісенну традицію, інтегруючи її в естрадну, камерну, академічну форми.

Звертаючись до поезії видатних майстрів Б. Стельмаха, М. Петренка, Р. Братуня, Р. Кудлика та ін., глибоко проникаючись художніми образами, львівські композитори створили справжні пісенні шедеври, в яких оспівували природу рідного краю, внутрішній світ людини, високі людські почуття. І хоча до пісенного жанру вони зверталися у різні періоди життя, інколи на початку творчого шляху (як М. Скорик), він зайняв у їхньому доробку гідне місце, набув популярності, а деякі взірці стали справжніми шлягерами.

Західна музика 60-х років ХХ ст., чий вплив на львівську талановиту молодь був очевидним, пропонувала нові теми, як-от кохання, свободи, духовного макрокосму індивіда. Це, звичайно, не відповідало тогочасним канонам, де все контролювалося і мусіло відповідати партійним настановам. Львівські композитори першими в Україні створили пісенні взірці на теми, які були популярними у західному світі, причому з новою манерою подачі звуку, новими ритмами, інструментальним супроводом (використанням електрогітар, саксофона, ударних), і що надважливо – рідною українською мовою. Це сприяло розвитку самобутньої української пісенної естради – сучасної, актуальної, молодіжної, що стала підґрунтям для подальшого розвитку популярної музики у 70–80-х роках.

2. У другій половині ХХ ст. пісенна культура в Україні переживала процес оновлення. З одного боку, хрущовська «відлига» дещо послабила лещата тиску і дала можливість прорватися новим паросткам композиторської творчості, а з іншого, – продовжувала існувати офіційна

радянська естрада, орієнтована на ідеологічні канони. Все ж європейський вплив позначився на композиторській творчості, в якій з'явилася авторська пісня, здебільше ліричного висловлювання. Цьому сприяла тісна співпраця композиторів-професіоналів із львівськими поетами, чії тексти вирізнялися метафоричністю, емоційністю, філософськими роздумами.

Пісні естрадного жанру львівських композиторів мали чітку ліричну лінію, проникливу мелодику, характерні для українських народних пісень, в чому вбачаємо тяглість традиції. Автори уникали надмірної складності, натомість komponували мелодії, які зворушували, легко запам'ятовувалися.

Львівські композитори часто зверталися до народних інтонацій, ритмів, гармонічних зворотів. Це відображало загальну тенденцію до національної ідентичності, особливо в умовах культурної цензури. Тобто, авторська пісня була носієм культурної пам'яті. Стилiстична новизна пісенного доробку виявлялася у внесенні елементів джазу, блюзу у фактуру пісень, що знайшло найбільший вплив у ритміці, інструментуванні, тембрових рішеннях. Всі вищезазначені риси були характерними і для загальноукраїнської пісенної культури, в якій цим елементам надавалося першорядного значення як носіям емоції.

Творчий метод львівських митців ґрунтувався на синтезі мелодійності, елементів національної традиції, новаторських впливів Заходу, глибині поетичного тексту. Пісня стала формою їх культурного самовираження, у ній поєдналися українське коріння з європейською відкритістю.

3. Композиторське письмо А. Кос-Анатольського вирізняється поєднанням академічності з народною пісенністю; гармонічної простоти (діатонічна гармонія, традиційна каденція) з українською модальністю; характерною мелодійністю та наспівністю; використанням елементів українського фольклору, зокрема гуцульських інтонацій і ритмів; доступністю для слухача.

Пісні М. Скорика поєднали джазові акорди, блюзові інтонації з академічними; ритмічну варіативність і синкопованість; колористику у

гармонії та фактурі; полістилізм (поєднання кількох стилів в одній пісні). Їм характерна інтонаційна гнучкість, використання альтерованих акордів, нестандартних метричних схем. Це дало змогу створити унікальний стиль, в якому естрадна пісня набуває модерності та глибини.

У піснях В. Камінського промовиста мелодика (мелодії лаконічні, чіткі ритмічно з опорою на український фольклор). Композитор послуговується елементами джазу, хроматикою, що надає його пісням гармонічної насиченості.

Для пісенної творчості львівських композиторів в естрадному жанрі характерні такі спільні особливості:

- поєднання української мелодики з новітніми естрадними прийомами, що надало вислову глибокої емоційної виразності;
- вплив академічної музичної освіти на високу культуру музичного письма;
- прагнення до стилістичної свіжості через використання джазових, блюзових ритмоінтонацій.

Творчість А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Камінського виявила три різні стилістичні підходи до естрадної пісні, які в комплексі формують львівську пісенну традицію, що поєднала академічну глибину, мелодичну щедрість, естрадну виразність. Вона стала фундаментом для подальшого розвитку української популярної музики.

## Список використаної літератури

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
2. Басса О. Камерно-вокальна творчість західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття в аспекті проблеми мотивації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2011. № 2. С 17–23.
3. Болозовська М. Віктор Камінський: «У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного» : [інтерв'ю з укр. композитором]. *Музика*. 2013. № 2. С. 20.
4. Гнатишин О. Анатоль Кос-Анатольський: Життя і творчість у документах і матеріалах. Львів, 2009. 352 с.
5. Зосім О. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 153–158.
6. Камінський Віктор : Я пішов з естради, коли вона почала комерціалізуватися. *ZIK*. 2005. 9 березня. URL : <http://zik.com.ua/ua/analytics/2005/03/09/1451>
7. Кияновська Л. Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
8. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : АСТОН, 2000. 339 с.
9. Кияновська Л., Мельник Л. Кілька міркувань про індивідуальний стиль Віктора Камінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 6–20.
10. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Питання стилю і форми в музиці*. Львів : Каменярь, 2001. С. 123–131.

11. Колубаєв О. Естрадні пісні Віктора Камінського в руслі культурно-політичних змін 1980–1990-х років. *Вісник Прикарпатського університету: Серія : Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 171–175.
12. Колубаєв О. Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 27. С. 208–218.
13. Коменда О. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напреднали наука* : матеріали за ІХ міжнар. наук.-практ. конф. 2013. Софія : «Бял ГРАД-БГ» ООД. С. 67–72.
14. Конончук В. Пісенна творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
15. Конончук В. Пісенна творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2006. 198 с.
16. Крупа Ю. Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50-60-х років ХХ ст. *Культура і сучасність* : альманах. № 1. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 62–66.
17. Кузик В. Пісня. Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ, 2018. С. 248–249.
18. Майчик Н. Камерно-вокальна творчість А. Кос-Анатольського: досвід жанрової типології: *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 17–18. С. 256–262.
19. Майчик Н. Камерно-вокальна творчість В. Камінського в контексті різновидів жанрово-стильового синтезу *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 29. С. 30–38.
20. Мозговий М. Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 10. С. 106–111.

21. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
22. Ніколаєва Л. Солоспіви Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Ч. 1 (29). С. 28–34.
23. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1995. 22 с.
24. Охїтва Х. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності : дис. ...доктора філософії. 025 – Музичне мистецтво. Київ : НАКККіМ, 2024. 237 с.
25. Охїтва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 221–226.
26. Плахотнюк В. Етномистецькі виміри популярної музичної культури в Україні другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2011. 19 с.
27. Романко В. Джаз у музичній культурі України : соціокультурна та музична інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 177 с.
28. Романко В. Творчість Мирослава Скорика і джаз. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2000. Вип. 10. С. 48–53.
29. Рябуха Т. Пісня як жанрово-стильовий феномен. *Вісник ХДАДМ*. 2015. №6. С. 157–161.
30. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 1. С. 7–10.
31. Терещенко А. А. Кос-Анатольський. Київ : Музична Україна, 1986. 80 с.

32. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.
33. Устименко-Косоріч О. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.