

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯХНО ОЛЕНА ІВАНІВНА

УДК 784.4.011.26(477):78.03'06

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВОКАЛЬНА СТИЛІСТИКА В УКРАЇНСЬКІЙ РОК-МУЗИЦІ:
ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, СУЧАСНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ О.І.Яхно

Науковий керівник

Ігнатченко Георгій Ігорович

кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Яхно О.І. Вокальна стилістика в українській рок-музиці: генеза, еволюція, сучасні репрезентації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2024.

Рок-музика – одне з найактуальніших явищ у практиці суспільного музикування сьогодення. Її основу складає пісня, по-особливому адаптована до потреб сучасності. Тому вивчення і систематизація феномена рок-вокала видається однією з ключових задач рокознавства – галузі музичної науки, яка формувалася паралельно з еволюцією цього мистецького явища.

Вокальна стилістика в рок-музиці охоплює різноманітні інтонаційні джерела і пізнається на підставі історико-генетичних розвідок у сферах етно-музикознавства та медієвістики. Мова йде про систему трьох музичних пластів – фольклора, академічної музики і так званого «третього» пласта (інші назви – «третьа музика», «легка музика», «меццо музика»). Якщо інструментальна атрибутика рок-музики освітлена в наявній літературі доволі повно (цьому допомагає джазологія, де саме інструментальна сторона становить головний об'єкт розгляду), то рок-вокал досі залишається на маргінесі рокознавства, а отже, потребує розробки, методології його вивчення, систематизації, у тому числі і на теренах України.

Мета дослідження – досвід систематизації жанрової стилістики в українській рок-музиці, зокрема, її вокальної складової в аспектах генези, еволюції та сучасних репрезентацій, *об'єкт* дослідження – вокальна стилістика в рок-музиці, *предмет* – її відтворення у творчості сучасних українських рок-гуртів.

Методологія дослідження базується на сукупності загально-наукових і спеціальних підходів до вивчення заявленої теми, серед яких метод дедукції,

що визначає хід розгляду від загального («легка музика» як суспільний феномен) до особливого (джаз, рок- і поп-музика) та конкретного (український альтернативний рок у творчості сучасних гуртів за регіонами Центр – Захід – Південь – Схід. Для окреслення особливостей рок-музики в системі її пласта використано компаративний метод, зокрема, порівняльні характеристики вокалу у джазі, рок- та поп-музиці із застосуванням апарату парадигматики. Спеціальні музикознавчі підходи групуються навколо методів стилістичного та виконавського аналізу, котрі слугують виявленню індивідуальних рис творчості фронтменів-вокалістів задіяних для розгляду рок-гуртів.

Багатоскладова природа рок-музики, коріння якої сягають пізнього Середньовіччя, «шлягерної» культури міст, творчості менестрелів та мейстерзінгерів, зумовлює складність класифікації її різновидів. Це відноситься і до вокальної складової, де, на відміну від джазу та пісенної естради, у яких чітко окреслюється жанровість (блюз, балада, лірична пісня, пісня-спогад тощо), діє принцип плюралізму.

Рок-музика як естетико-суспільне явище є тотально ідеологізованим і у своїх витоках вирізняється сполученням двох впливів:

- 1) інтрамузичного (інтонаційні «контакти» з класикою, фольклором, іншими зразками музики свого пласта);
- 2) позамузичного (суспільно-політичні детермінанти, знакові загальномистецькі події, рівень технічного оснащення рок-гуртів).

Підкреслено, що «метаморфози» рока мають вигляд «кривої», що значно відрізняє його від джазу, котрий рухався шляхом поступової інструменталізації вокалу. Рок-вокал, навпаки, не мав поступального характеру еволюції, а змінювався ніби стилістичними уступами, при чому, доволі швидко, буквально за десятиліттями.

В узагальненому плані вокальна рок-стилістика визначається як проміжне полісемантичне явище, що існує у музичному часопросторі між джазовим скет-вокалом і естрадним співом. У мелодиці рок-пісень

переважають інтонації-парадигми речитативно-декламаційного змісту, хоча зустрічається і кантиленний спів, наближений до академічного. На відміну від естрадно-пісенного жанру, рок-композиції відрізняються: 1) більшим різноманіттям лексики; 2) наявністю імпровізаційного фактора, що наближує їх до джазу.

У рок-вокалі по-особливому знаходять свій прояв доцентрові тенденції у вигляді індивідуальних стилів авторів-виконавців рок-пісень, кожен з яких має власний погляд на такі важливі аспекти музичного виконавства, як: 1) співвідношення вокального та інструментального саундів; 2) особливості взаємодії музики і слова.

Проте, тут діють і відцентрові тенденції, які дозволяють поділити рок-стилі взагалі і рок-вокальні стилі, зокрема, на «канонічні» та «неканонічні».

Так, у двох базових рок-стилях – хард-рок и арт-рок – відношення до вокалу є істотно різним. Перший з них, орієнтуючись на блюз, відтворює його вокальну природу переважно через саунди електрогітар, які виступають у діалозі з вокалом, іноді навіть відтісняючи його на другий план. В галузі виконавської техніки тут зберігається певний зв'язок з джазовим вокалом, хоча атрибутика скета вокальному рок-інтонуванню в цілому не притаманна.

Інший бік рок-вокалу розкриває арт-рок – розмаїття інтонаційних джерел, що в цілому тяжіють до пісенності естрадно-джазового типу.

В дисертації надано аналіз історичних етапів еволюції світового рок-вокалу в рамках системи ритм-енд-блюз (по відношенню до рок музики – швидше – блюз-енд-ритм), що поступово формувалися в музиці Найновітнього часу: 1) початковий (або достильовий), який характеризується орієнтацією на «третьопластові» витоки; він охоплює період з другої половини 1880-х до початку 1920-х років і продовжується до 1950-х років; 2) ранньостильовий у вигляді появи рок-н-ролу (Елвіс Преслі) як символу молодіжної культури епохи біту, який охоплює 1950-ті – початок 1960-х років і завершується появою групи «*The Beatles*»; 3) естрадно-рок-н-рольний, репрезентований двома нахилами: а) експресивно-декламаційним; б) лірико-

кантиленним; цей етап охоплює 1960-ті роки і є стилістичним мікстом рок-н-ролу та естрадного джазу; 4) хард-роковий у вигляді домінування інструментальної сфери з функцією голосу як рівнопотенційного компонента загального саунду (програмний рок); 5) арт-роковий (прогресив-рок) з акцентуванням вокальної складової як провідної, яка охоплює період кінця 1970-х – початку 1990-х років; 6) «модернізований» або «естрадизований», що виникав під впливом диско, панк-культури, салонно-клубного корпо-року тощо.

Вокально-технічна та вокально-художня складові року формувалися під впливом ряду детермінант, серед яких: 1) репертуар зірок *variety music*; 2) стиль провідних майстрів вокального джазу; 3) творчість *country* музикантів.

У процесі еволюції у рок-вокалі вимальовувалися й інші стилістичні чинники: 1) вплив академічної манери вокального інтонування (спів на опорі – значний імпеданс тощо); 2) використання парадоксального саунду, притаманного джазовому скет-вокалу (*shout, growling, belting*, фальцетні ноти у чоловіків).

У галузі локації рок-композиції тяжіють до театральності, ритуальності, коли концерт стає «магічним дійством-шоу». Поряд з використанням пленеро і стадіонів спостерігається перехід рокерів на камерні майданчики (рок-квартирники). Одночасно активізуються процеси укрупнення форми рок-композицій у нахилі до сценічної репрезентативності (шлях до рок-мюзиклу та рок-опери).

В умовах тотального розповсюдження рок-культури і зменшення затребуваності академічної класики в сучасній практиці суспільного музикування спостерігається явище, яке в запропонованій дисертації отримало назву «рокізація». Воно є спорідненим оджазуванню (*Jazzing of classic*), але відрізняється від нього масштабами застосування. Мова йде не про окремі зразки, а про стратегію сучасної музичної культури (*Nowbrow*, за Джоном Сібруком), в котрій популярність рок-музики дозволяє донести до

масового слухача будь-який контент, забарвлений стилістикою року (електроніка, екстрим-вокал, ритуальність, театральність). Альтернативою «рокізації» є «естрадизація», що стала ознакою творчості практично всіх сучасних українських рок-гуртів.

У дисертації запропоновано періодизацію основних етапів становлення української рок-музики, яка включає чотири етапи: 1) підготовчий або ознайомлювальний (1960-ті роки). Його характерними ознаками слід вважати появу біг-біт-гуртів, які у стилістиці поєднували західний вплив з українською музичною лексикою; 2) легалізаційний або філармонічний (кінець 1960-х – початок 1970-х років). Його сутність визначається появою перших дозволених владою українських рок-гуртів, які набули філармонічного статусу як ВІА – вокально-інструментальні ансамблі; 3) застійний або етап вимушеного переходу до андеграунду. Незважаючи на складні обставини функціонування, цей період сприяв накопиченню українськими рок-музикантами знань щодо світової рок-культури, можливістю знайомства з її новітніми напрямками в умовах підпілля; 4) стабілізаційний або етап самоідентифікації (кінець 1980-х і до сьогодення). Його ознаками слід вважати домінування і послідовне розширення україномовного контенту у вигляді залучення широкого кола народно-пісенних та народно-інструментальних інтонацій, що у сукупності дозволило українській рок-музиці зайняти гідне місце у світовому мистецькому просторі.

У запропонованих в дисертації аналітичних етюдах, присвячених характеристикам альбомів сучасних альтернативних українських рок-гуртів, окреслені їхні як загальні (тяжіння до вокальної циклізації, розширення вербально-мовного контексту у напрямках до суцільно українського або суцільно англійського), так і специфічні, індивідуальні особливості (ключові стилістичні платформи, на яких вони базуються).

Один з найпопулярніших в Україні сучасних українських рок-гуртів – «Бумбокс» (Київ), обираючи як провідну платформу *Funk Rock*'у, в межах

свого стилю комбінує різні жанрові ознаки – від рок-балади до естрадної пісні-романсу. Фронт-вокаліст гурту Андрій Хливнюк, зберігаючи в цілому єдину виконавську стилістику, кожного разу підлаштовує відтінки свого голосу до образу конкретного пісенного зразка, користуючись при цьому елементами: 1) кантиленно-аріозного співу; 2) джазового скету.

Гурт «Один в каное» (Львів) базується на платформі *Indie Rock*, модифікуючи її у плані національної української інтонаційності. Солістка гурту Ірина Швайдак в умовах акустичного інструментального супроводу демонструє градації сили звуку в купі з прийомами вокально-мовленнєвої стилістики – від аріозності до речитації та мелодекламації з елементами фольклорного співу.

Гурт «*Epolets*» (Одеса) та його фронтмен Павло Варениця репрезентують еkleктичну стилістику, домінантою якої є *Grunge&Blues* у сполученні з елементами *Disco* та *Hard Rock*'у. Типові для *Grunge* надривний вокал та гучна динаміка музикантами гурту пом'якшуються; центр ваги переноситься на вокал, у якому присутні ознаки джерел різного походження: старовинного козацького маршу, побутового романсу, пафосних рок-балад, класичного рок-н-ролу тощо.

Гурт «*Royal Corvus*» (Харків) демонструє у своїх альбомах англomовну ретро-модель рок-вокалу. Фронт-вокалістка гурту Аліна Горностаєва орієнтується на кантилену академічного зразку, драматизовану за рахунок «вкраплень» блюзових інтонацій, що дозволяє виокремити ще одну особливість (поряд з «рокізацією» та «естрадизацією») сучасного українського року – «академізацію».

Таким чином, український рок-контент новітнього зразку виявляє свою здатність асимілювати та фахово адаптувати характерні риси усіх трьох пластів музики. Це вкотре підтверджує його актуальність у наслідуванні глобальним тенденціям світової рок-культури, в межах якої українські митці демонструють високі творчі досягнення.

Ключові слова: рок-музика, джаз, поп-рок, український рок, культурний код, альтернативні українські рок-гурти, музикознавство, вокальна стилістика, стилеутворення в українській рок-музиці, імпровізація, інтерпретація, транскрипція, джазінг, рокізація, вокальне виконавство, мелодична інтонація, рок-вокал, екстрим-вокал.

ABSTRACT

Yahno O.I. Vocal Stylistics in Ukrainian Rock Music: Genesis, Evolution, Modern Representations. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2024.

Rock music is one of the most relevant phenomena in the practice of social music making today. It is based on the song, specially adapted to the needs of modernity. Therefore, the study and systematization of the phenomenon of rock vocals seems to be one of the key tasks of rock studies – a branch of musicology that was formed in parallel with the evolution of this artistic phenomenon.

Vocal stylistics in rock music covers a variety of intonational sources and is cognized on the basis of historical and genetic research in the field of ethnomusicology and medieval studies. We are talking about a system of three musical layers – folklore, academic music and the so-called "third" layer (other names – "third music", "light music", "mezzo music"). If the instrumental attributes of rock music are quite well covered in the available literature (this is helped by jazz studies, where the instrumental side is the main object of consideration), then rock vocals still remain on the margins of rock studies, and therefore requires development, methodology of its study, systematization, including in Ukraine.

The aim of the research – the experience of systematizing genre stylistics in Ukrainian rock music, in particular, its vocal component in the aspects of genesis,

evolution and modern representations. *The object* of the research is vocal stylistics in rock music. *The subject* of the research is its reproduction in the work of contemporary Ukrainian rock bands.

The research methodology is based on a combination of general scientific and special approaches to the study of the stated topic, including the deductive method, which defines the course of consideration from the general ("light music" as a social phenomenon) to the particular (jazz, rock and pop music) and the specific (Ukrainian alternative rock in the work of contemporary bands by regions the Center – West – South – East line). To outline the features of rock music in the system of its layers, the comparative method was used, in particular, comparative characteristics of vocals in jazz, rock and pop music using the apparatus of paradigmatics. Special musicological approaches are grouped around the methods of stylistic and performance analysis, which serve to identify the individual features of the work of the frontmen-vocalists of the rock bands involved in the consideration.

The multisyllabic nature of rock music, which has its roots in the late Middle Ages, the "hit" culture of cities, the work of minstrels and meistersingers, makes it difficult to classify its varieties. This also applies to the vocal component, where, unlike jazz and song variety show, in which the genre is clearly defined (blues, ballad, lyrical song, memory song, etc.), the principle of global pluralism operates.

Rock music as an aesthetic and social phenomenon is totally ideological and in its origins is characterized by a combination of two influences:

- 1) Intramusical (intonation "contacts" with classical music, folklore, other musical samples of its layer);
- 2) Extra-musical (socio-political determinants, significant general artistic events, the level of technical equipment of rock bands, etc.).

It is emphasized that the "metamorphoses" of rock look like a "curve", which significantly distinguishes it from jazz, which moved along the path of gradual instrumentalization of vocals. Rock vocals, on the contrary, did not have a

progressive nature of evolution, but changed as if by stylistic ledges, moreover, quite quickly, literally by decades.

In general, vocal rock stylistics acts as an intermediate semantic phenomenon that exists in the musical time-space between jazz skate vocals and pop singing. In the melody of rock songs, intonation-paradigms of recitative-declamatory content prevail, although there is also cantile singing, close to academic. Unlike the pop-song genre, rock compositions are distinguished by: 1) a greater variety of vocabulary; 2) the presence of an improvisational factor that brings them closer to jazz.

They find their manifestation in rock vocals in a special way centripetal tendencies in the form of individual styles of authors-performers of rock songs, each of whom has his own view on such important things as: 1) the ratio of vocal and instrumental sounds; 2) the nature of the interaction between music and words.

However, there are also centrifugal tendencies that allow us to divide rock styles in general, and rock vocal styles in particular, into "canonical" and "non-canonical".

Thus, in two basic rock styles – hard rock and art rock – the attitude to vocals is essentially different. The first one, focusing on blues, reproduces its vocal nature mainly through the sounds of electric guitars, which act in dialogue with the vocals, sometimes even pushing them into the background. In the field of performance technique, a certain connection with jazz vocals is preserved here, although the attributes of scat are not typical of vocal rock intonation in general.

The other side of rock vocals is revealed by art rock – an alloy of various intonational sources, which on the whole tend to the songfulness of the pop-jazz type.

The dissertation offers an analysis of the historical stages of world rock vocals within of the *rhythm and blues* system (in relation to rock music – rather, *blues and rhythm*), which gradually developed in Modern music: 1) Initial (or pre-stylistic): characterized by an orientation towards 'third-stream' origins; it covers the period from the second half of the 1880s to the early 1920s and continues until the 1950s;

2) Early style: in the form of the appearance of rock and roll (Elvis Presley) as a symbol of the youth culture of the beat era, which spans the 1950s – early 1960s and concludes with the appearance of the group "*The Beatles*"; 3) Estrada-rock-and-roll, represented by two tendencies: a) expressive-declamatory; b) lyrical-cantilena, covering the 1960s and representing a stylistic mix of rock and roll and estrada jazz; 4) Hard-rock: in the form of dominance of the instrumental sphere with the function of the voice as an equal-potential component overall sound (program rock); 5) Art-rock (progressive rock): with accentuation of the vocal component as the primary one, covering the period of the late 1970s - early 1990s; 6) "Modernized" or "estradized":emerged under the influence of disco, punk culture, salon-club corporate rock, etc.

Vocal-technical and vocal-artistic components of rock were formed under the influence of several determinants, including: 1) repertoire of the *variety music* stars; 2) style of leading vocal jazz masters; 3) creativity of *country* musicians.

During the evolution of rock vocals, other stylistic factors emerged: 1) the influence of the academic manner of vocal intonation (singing with support - significant impedance, etc.); 2) use of paradoxical sound inherent jazz scat-vocals (*shout, growling, belting, falsetto notes in men, etc.*).

In the field of locate, rock compositions tend to emphasize to theatricality, ritualism, when the concert becomes a "magical action-show". Along with the use of open-air and stadiums, there is a transition of rockers to chamber venues (rock-flatmates). Concurrently, the process of expanding the forms of rock compositions towards stage representativeness is underway (leading towards productions such as rock-musicals and rock-operas).

In the context of the total spread of rock culture and the decrease in demand for academic classics in modern public musical practice, a phenomenon that is called "rockization" in this dissertation occurs. It is related to jazzing (*Jazzing of classic*), but differs from it in the scope of application. We are not talking about individual samples, but about the strategy of modern musical culture (*Nowbrow*, according to John Seabrook), in which the popularity of rock music makes it

possible to convey to a mass listener any content colored by the stylistic of rock (electronics, extreme vocals, ritualism, theatricality etc).

An alternative to "rockization" is "estrادization", which is a feature of the creativity of almost all modern Ukrainian rock bands.

The dissertation proposes a periodization of the main stages of the formation of Ukrainian rock music, which includes four stages: 1) Preparatory or introductory (1960s). Its characteristic features include the emergence of beat bands, which stylistically combined Western influence with Ukrainian musical vocabulary; 2) Legalization or philharmonic (late 1960s – early 1970s). Its essence is defined by the appearance of the first Ukrainian rock bands permitted by the authorities, which acquired philharmonic status as VIA (Vocal and Instrumental Ensemble); 3) Stagnant or the stage of forced transition to the underground. Despite the difficult circumstances of functioning, this period contributed to Ukrainian rock musicians' accumulation of knowledge about global rock culture and the opportunity to acquaint themselves with its newest trends in underground conditions; 4) Stabilization or the stage of self-identification (late 1980s to the present). Its characteristics should be considered as the dominance and consistent expansion of Ukrainian-language content in the form of involving a wide range of folk-song and folk-instrumental intonations, which collectively allowed Ukrainian rock music to take a worthy place in the world artistic space.

In the analytical etudes proposed in the dissertation, devoted to the characteristics of the albums of modern alternative Ukrainian rock bands, there are highlighted as general (tendency to vocal cycling, expansion of the verbal-linguistic context in the direction of entirely Ukrainian or entirely English) too and specific, individual features (key the stylistic platforms on which they are based).

One of the most popular modern in Ukraine rock bands – «*Boombox*» (Kyiv), choosing *Funk Rock* as a leading platform, within his style combines various genre features – from a rock-ballad to an estrade song-romance. The band's front-vocalist Andrii Khlyvnyuk, while maintaining a single style of performance, each time

adjusts the shades of his voice to the image of a specific song sample, using the following elements: 1) cantilena-arioso singing; 2) jazz scat vocals.

The band «*One in a Canoe*» (Lviv) is based on the *Indie Rock* platform, modifying it in terms of national Ukrainian intonation. The band's soloist, Iryna Shvaidak, in conditions of acoustic instrumental accompaniment demonstrate gradations of sound power together with techniques of vocal and speech stylistics – from arias to recitation and melodeclamation with elements of folk singing.

The band «*Epolets*» (Odesa) and its frontman Pavlo Varenysia represent an eclectic style, dominated by *Grunge&Blues* combined with elements of *Disco* and *Hard Rock*. The aggressive vocals and loud dynamics typical of *Grunge* are softened by the band's musicians. The focus is shifted to the vocals, which represent sources of different origins: old Cossack march, everyday romance, pathetic rock ballads, classic rock&roll.

The band «*Royal Corvus*» (Kharkiv) demonstrates an English-language retro-model of rock vocals in their albums. The band's frontwoman, Alina Hornostayeva, focuses on the cantilena of the academic model, dramatized due to the "interspersions" of blues intonations, which allows us in this dissertation to single out one more feature (along with "rockization" and "estrادization") of modern Ukrainian rock – "academization".

Thus, the Ukrainian rock-content of the newest model reveals its ability to assimilate and professionally adapt the characteristic features of all three layers of music. This once again confirms its relevance in terms of following the global trends of world rock culture, within which Ukrainian artists demonstrate high creative achievements.

Keywords: Rock music, Jazz, Pop rock, Ukrainian rock, Cultural code, Alternative Ukrainian rock bands, Musicology, Vocal style, Style formation in Ukrainian rock music, Improvisation, Interpretation, Transcription, Jazzing, Rockization, Vocal performance, Melodic intonation, Rock vocals, Extreme vocals.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Яхно О. І. Парадигми рок-музики і джазу: компаративний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Вип. 53, Харків 2019, С. 161–176.
https://intermusic.kh.ua/vypusk53/53_vyp_10_yahno.pdf
2. Яхно О.І. Вокальна стилістика в рок-музиці: діалектика загального та особливого. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Вип. XXI, Харків 2020, С. 279–292.
https://aspekty.kh.ua/vypusk21/21_aspekt_18_yahno.pdf
3. Яхно О.І. Витоки та основні етапи становлення української рок-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 63, т. 42. С. 107–112.
http://www.aphn-journal.in.ua/archive/63_2023/part_2/18.pdf

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ABSTRACT.....	8
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	14
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ В МУЗИЦІ «ТРЕТЬОГО» ПЛАСТА	
1.1. Мистецтво «третього пласту» в його стильових репрезентаціях: теорія питання.....	23
1.2. Рок-музика як парадигмальний об'єкт: аспекти естетики і комунікації	34
1.3. Вокальна стилістика в джазі, поп- і рок-музиці: загальне і специфічне	41
Висновки до Розділу 1	51
РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ ТА БАЗОВІ ЧИННИКИ ВОКАЛЬНОЇ СТИЛІСТИКИ У СВІТОВІЙ І УКРАЇНСЬКІЙ РОК-МУЗИЦІ	
2.1. Вокальна складова в контексті стильових метаморфоз рока: понятійно-термінологічний дискурс	60
2.2. Етапи еволюції рок-вокалу від витоків до сьогодення: жанрово-стилістичний екскурс	72
2.3. Рокізація як актуальна стратегія сучасної практики суспільного музикування	85
Висновки до Розділу 2.....	96
РОЗДІЛ 3. ВОКАЛЬНА СКЛАДОВА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АЛЬТЕРНАТИВНИХ РОК-ГУРТІВ (АНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС)	
3.1. Витоки та основні етапи становлення української рок-музики: досвід періодизації	104
3.2. <i>Funk Rock</i> як основа вокальної стилістики гурту «Бумбокс».....	121
3.3. <i>Indie Rock</i> як стилістична домінанта вокалу в гурті «Один в каное»....	132
3.4. Стилiстика <i>Grunge&Blues</i> у гурті « <i>Epolets</i> »: вокальна складова.....	142
3.5. Англomовна ретро-модель вокалу у гурті « <i>Royal Corvus</i> ».....	150
Висновки до Розділу 3	161
ВИСНОВКИ.....	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	181
ДОДАТОК.....	199

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Феномен рок-музики останнім часом все частіше стає об'єктом музикознавчих досліджень, в тому числі і в Україні. Коріння вивчення рок-музики як одного з явищ «третього» пласта входять до царини минулого у сучасному музикознавстві. На існування особливих різновидів «третьої» музики у свій час звертали увагу представники філософсько-естетичної думки Новітнього часу. Зокрема, Т. Адорно [146] приділяв велику увагу так званій легкій музиці, під якою в першій половині ХХ-го століття вбачали як джаз, так і інші розважально-прикладні форми музикування, що в подальшому стали підґрунтям формування рок- і поп-стилістики. Йдеться про культуру «шлягера», що уособлював музично-театральні комерційні проекти, серед яких провідним було мистецтво кабаре. Протягом ХХ-го століття «шлягерна» культура поступово набувала нових форм, що призвело до розповсюдження трьох родів музики – джазу (здебільшого у його естрадизованих формах), поп-музики, під якою розуміється масова пісенно-танцювальна культура, та рок-музики, котра в 60-ті роки стала особливим соціокультурним явищем та виступила як альтернатива двом попереднім (В. Откидач [88]).

У сфері рок-музики, яка в жанрово-стилістичному плані може включати в себе різні інтонаційні складові – від традиційно-фольклорних до елітарно-академічних, виникає низка питань, що й досі не знайшли повноцінного обґрунтування у музикознавстві. Це, зокрема, естетика і поетика музичної та вербальної «рок-мови», особливості співвідношення двох саундів – інструментального та вокального.

Поглибленого вивчення потребує вокальна рок-стилістика, представлена у різних національних проявах, у тому числі, українському. Адже інструментальна складова рок-музики, яка її представниками і дослідниками мислилася як визначальна в стильовому плані (рок-культура починається з використання електронного саунду і мікрофонів), то вокальна сторона творчості рок-ансамблів вивчена в набагато меншому ступені.

Актуальність теми дослідження обумовлена наступними причинами:

- затребуваністю музикознавчих досліджень у сфері музики «третього» пласта;
- необхідністю подальшої розробки проблематики рок-музики як актуального явища сучасної практики суспільного музикування;
- невеликим обсягом музикознавчих досліджень, що розкривають специфіку українського року;
- відсутністю праць, спеціально присвячених вокальній стилістиці в рок-музиці, в тому числі і в українській.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану кафедри ХНУМ на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено (протокол №6 від 31.12.2019 р.) та уточнено (протокол № 7 від 30.01.2024 р.) на засіданні вченої Ради ХНУМ імені І.П.Котляревського.

Мета дослідження – досвід систематизації жанрової стилістики в рок-музиці, зокрема, її вокальної складової в аспектах генези, еволюції та сучасних репрезентацій. З поставленою метою пов'язане вирішення наступних завдань:

- узагальнити наукові джерела, присвячені музичному мистецтву «третього» пласта;
- окреслити особливості рок-музики як парадигмального об'єкту музичної естетики і комунікації;
- виявити спільне та відмінне у вокальній стилістиці джазу, рок- і поп-музики;
- надати системну характеристику вокальної складової в контексті стильових метаморфоз року;

- проаналізувати етапи еволюції рок-вокалу у світовому мистецтві (від витоків до сьогодення);
- розробити поняття «рокізації» як актуальної стратегії сучасної практики музикування;
- запропонувати періодизацію основних етапів становлення української рок-музики;
- охарактеризувати провідну роль *Funk Rock*-у в контексті вокальної стилістики гурту «Бумбокс»;
- визначити *Indie Rock* як стилістичну домінанту вокалу в гурті «Один в каное»;
- розкрити специфіку відтворення стилістики *Grunge&Blues* у вокалі гурту «Epolets»;
- виявити особливості інтерпретації англомовної ретро-моделі вокалу у гурті «*Royal Corvus*».

Об'єкт дослідження – вокальна стилістика в рок-музиці, **предмет** – її відтворення у творчості сучасних українських рок-гуртів.

Матеріал дослідження складають альбоми альтернативних українських рок-гуртів, серед яких наступні: «Бумбокс», «Один в каное», «Epolets», «*Royal Corvus*» (усього 17 альбомів у вигляді аудіо та відеозаписів).

Методи дослідження. Для розкриття змісту теми використані як загальнонаукові, так і спеціальні підходи та методи:

- *історико-генетичний* – спрямований на виявлення витоків та еволюції українського року;
- *дедуктивний*, що визначає хід дослідження від загального (рок-музика як явище «третього» пласту) до особливого (вокальна складова у рок-інтонуванні) і конкретного (вокальна стилістика у творчості українських рок-гуртів);
- *компаративний* – для порівняння вокальних складових в системі явищ музичної мас-культури;

– *жанрово-стилістичного аналізу* – для виявлення семантики рок-композицій; розкриття витоків та форм прояву кожної з рок-концепцій;
 – *виконавського аналізу*, спрямованого на виявлення особливостей індивідуальної специфіки, оригінальності вокальної стилістики фронтменів рок-гуртів.

Теоретична база. Концепція дисертації спирається на фундаментальні розділи сучасного музикознавства:

- *історії та теорії мистецтва «третього» пласта, імпровізації та інтерпретації* (М. Борисенко [10] Т.Веркіна [17] О.Воропаєва [18, 19]; С.Давидов [28]; В.Дряпіка [31]; Н.Жайворонок [38]; І.Ігнатченко [42]; Г. Ігнатченко [43, 44]; С. Коротков [53]; І. Котляревський [54]; О. Маркова [69]; М. Мозговий [71]; В. Москаленко [72, 73]; Ю. Ніколаєвська [74]; В. Олендарьов [83, 84]; В. Откидач [85]; А. Палійчук [90]; І. Пясковський [99]; Ю. Рева [100]; К. Рікман [101]; В. Романко [105]; О. Рощенко [107]; Т. Рябуха [109, 110]; Н.Рябуха [111]; О. Сапожник [113]; В. Симоненко [114, 115]; В. Сокол [119, 120]; Б. Стецюк [123]; А. Терещенко [126]; В. Тормахова [127]; О.Чекан [136]; Н. Чистякова [137]; Є.Чорна [138]; Л. Шаповалова [139, 140]; О.Шевченко [141]; В.Шульгіна [143]; А.Asriel [150]; J.-E. Berendt [155]; Н. Bessler [156]; J.L.Collier [162]; С. Dahlhaus [164]; С. Defaa [167]; I.Stambler [172]; J. Grocheio [181]; W. Hichkock [184]; Н. Honshuku [188]; А. Jaffe [189]; G. Mazolla, P. Cherlin, B. Flow [193]; R. Middleton [195]; Н. Panassie [202]; D. Rosental [204]; W. Sargent [208]; Н. Silver [211]; P. Tagg [217]; S. Sadie [220]; С. White [223]; P. Wicke, W. Ziegenrucker [224].

- *естетики і поетики рок-музики в її витоках і зв'язках із спорідненими явищами мас-культури* (Є. Андрєєв [2]; О. Бойко [7, 8]; А. Бондаренко [9]; І. Вавшко [13]; Л. Васильєва [14, 15]; І.Гарбуз [20]; С.Горохова [26]; О. Євтушенко [32, 33, 34, 35]; Е. Енді [37]; А. Загайкевич [39]; А. Колодко [48]; А. Комлікова [51]; Л. Крупницький [56]; І. Лемко [58]; Н. Ліва [59]; Ю. Лошков [60, 61, 62, 63]; С. Манько [66, 67, 68];

В. Овсянніков [76, 77, 78, 79]; В. Окарінський [82]; В. Откидач [87, 88];
 І. Палій [89]; І.Палкіна [91, 92, 93]; Ю. Перетяцько [94]; В. Ріш [102];
 Ю. Рибчинський [103]; Н. Ройтберг [104]; В.Романко [105, 106];
 О. Синєокий [116]; Д. Терентьєв [124, 125]; А. Фурдичко [132];
 І. Хижняк [133]; М. Шерстюк [142]; І. Яркіна [143, 144, 145];
 R. Aquilla [149]; T. Bacon [151]; M. Bane [152]; H. Bordowitz [157];
 Ed. Jesse Shanks [158]; R. Brosh [159]; G.Burns [160]; M. Campbell,
 J. Brody [161]; J. Covach, G.-M. Boone [163]; H. Davies [165];
 S. Davis [166]; A. Dister [168]; C. Doll [169]; B. Dylan [170];
 P. Hardy, D. Laing [171]; W. Everett [177]; B. Fong-Torres [178];
 C. Gillett [180]; B. Helander [183]; P. Hince [185]; E. Hoof [189]; T. Lacy [191];
 J.-M. Leduc, J.-N. Ogouz [192]; M.-U. Dawn Goldsmith [194];
 C. Morrison [197]; T. Morse [198]; O.Osbourne [200]; P. McCartney [201];
 P. Roland [203]; P. Scaruffi [209, 210]; K. Stephenson [212];
 J. Stuessy, Scott D. Lipscomb [216]; A. Moore and P. Carr [218];
 N. Logan, B. Woffinden [219, 221]).

- *історії та теорії вокального мистецтва* (Е. Алімова [1];
 В. Антонюк [2, 3]; М. Барановська [5]; І. Бобул [6]; Т. Булат [12];
 В. Гіголаєва-Юрченко [21]; Б. Гнидь [22]; Н. Говорухіна [23];
 Л. Горелік [24, 25]; Н.Гребенюк [27]; Н. Дрожжина [29, 30];
 О. Єрошенко [36]; Ж. Закрасняна, Л. Остапенко, Т. Горобець [40];
 Ю. Карчова [45]; Я. Каушніян [46]; О. Колубаєв [49]; О. Кошиць [55];
 Я. Левчук [57];Т. Мадішева [64]; А.Норвайш [75]; В. Откидач [86];
 А. Помпеева [96]; І. Присталов [98]; Т. Самая [112]; М. Смородська [118];
 О. Стахевич [122]; О. Федорченко [129]; Б. Фільц [130]; А. Хуторська [134];
 С. Чернікова [135]; О. Batovska, N. Grebeniuk, H. Savelieva [153];
 R.Bennett [154]; R. Husson [187]; C. Sadolin [207]; S. Riggs [214];
 B. Stoloff [215]; M. Weir [225].

Для розкриття змісту обраної теми у дисертації були використані матеріали з інших галузей гуманітаристики: філософії

(М. Мамардашвілі [65]), семіології (J.-J.Nattiez [199]), естетики, культурології та теорії мистецтва (Н.Харнонкурт [131], J. Grocheio [181], J. Huizinga [186]), соціології (F. Friedmann [179]; А. Мінаєв [70], Т. Adorno [146]), теорії інформації (А. Moles [196]), теорії маркетингу (J. Seabrook [213]), наукології (Т. Kuhn [221]).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

- **викладено** перший досвід комплексного розгляду вокальної стилістики в українській рок-музиці в аспектах генези, еволюції та сучасних репрезентацій;
- упорядковано наукові джерела, присвячені мистецтву «третього» пласта;
- окреслено особливості рок-музики як парадигмального об'єкту;
- розглянуто співвідношення загального та специфічного у вокальній стилістиці джазу, рок- і поп-музики;
- охарактеризовано динаміку вокальної складової в контексті стильових метаморфоз року;
- запропоновано аналіз історичних етапів еволюції світового рок-вокалу;
- введено до музикознавчого обігу поняття «рокізація»;
- розроблено періодизацію основних етапів становлення української рок-музики;
- проаналізовано провідну роль *Funk Rock*-вокалу у гурті «Бумбокс»;
- визначено *Indie Rock* як вокальну доміанту гурту «Один в каное»;
- розкрито специфіку прояву вокальної стилістики *Grunge&Blues* у гурті «Епоlets»;
- виявлено особливості інтерпретації англійської вокальної ретро-моделі у гурті «*Royal Corvus*».

Уточнено:

- зміст понять: «третьій пласт», «вокальна стилістика», «мелодік-рок», «метаморфози рока».

Подальшого розвитку набули:

- *положення* про витоки та еволюцію рок-музики (її вокальної складової).

Практичне значення отриманих результатів визначаються можливістю їх використання у подальшому вивченні феномену рок-музики в аспекті її вокальної складової. Положення та висновки роботи можуть бути враховані у навчальних дисциплінах «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Аналізу музичних творів», «Історія вокального виконавства», «Історія джазу», «Естрадно-джазовий спів» для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів мистецтва і культури України. Матеріали дисертації можуть бути корисними і для виконавців, які працюють у сфері рок-музикування.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Її основні положення викладено в доповідях авторки на всеукраїнських та міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» в рамках міжнародного фестивалю «XXVI Харківські асамблеї» (4-5 жовтня 2019 р.), «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21-22 лютого 2020 р.), «Практична музикологія» (10-12 грудня 2020 р.), «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (15-18 січня 2021 р.), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13-14 лютого 2023 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 одноосібні статті в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається із Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (налічує 225 позицій, з них 80 – іноземними мовами), Додатку. Загальний обсяг дисертації становить 200 сторінок; з них основного тексту – 165 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

ВОКАЛЬНОЇ СКАДОВОЇ В РОК-МУЗИЦІ

1.1 Мистецтво «третього» пласта в його стильових репрезентаціях: теорія питання

Термін «третій» пласт виник у музикології ще в 80-ті роки минулого століття [52]. Концепція «трьох» пластів, як видається, не втратила своєї актуальності й натеper, хоча потребує певних коректив. Концепція «трьох» пластів відноситься до широкого кола музично-творчих явищ, які охоплюють багатоскладову сферу музичної мас-культури і є універсальною за значенням. У контексті дисертації важливо також, що ця сфера суспільного музикування в якості художньо-естетичної домінанти містить вокал – пісню у її найрізноманітніших жанрових та регіонально-національних проявах.

Розповсюдженість пісні зумовлена тим, що вона акумулює найсуттєвіші ознаки життя людей, того культурного середовища, у якому формуються і функціонують нації (Т. Рябуха [109]). На основі пісні, шляхом адаптації її до ігрових форм мистецтва, формуються і танці, які у такому змісті виступають як її мобільне продовження. Для виявлення сутності музики «третього» пласта необхідно його порівняти з двома іншими, які визначаються як «перший» (фольклорний) і «другий» (академічний). Ознаками фольклорного пласта, який багато тисячоліть був практично єдиним у мистецтві (майже до Нового часу), є: 1) усна природа; 2) імпровізаційність; 3) синкретичність; 4) прикладні функції. Це ознаки корінного, в основному, обрядового фольклору, який є визначальним у формуванні інтонаційності двох інших пластів, але існує і у власних формах (до цього часу більшість з них збереглися тільки як реставрації, реконструкції та стилізації).

Властивістю музичних пластів, незважаючи на генетичну первинність «першого», є їх роздільне, автономне існування. Це не означає відсутності їх взаємодії і навіть синтезу, який спостерігається постійно й повсякчасно. Ідеться про комунікації в межах соціально-естетичної функції музики, котрі виникають та існують певний час як об'єктні парадигми (Іван Котляревський [54, с. 34], якими власне і є музичні пласти в онтологічному сенсі (буттєво-філософському значенні).

Уже в межах фольклорного пласта, в якості його розгалужень, створюються групи народних професіоналів, що спеціалізуються на «донесенні» (*Heinrich Besseler* [156]) музики до слухачів. В цих умовах і відбувалося зародження «третього» пласта, витоки якого описані ще у XIII столітті в трактаті «*De Musica*» французького теоретика Іоанна де Грокейо (1255–1320). Цей дослідник був першим в історії музикознавчої науки, хто запропонував систематизацію не тільки «ученої», але й побутової, популярної музики свого часу [181]. Автор пише не про фольклор як такий, а про музику, яку повністю можна віднести до зразків «третього» пласта, на той період ще ніби «вмонтовану» в синкретичне ігрове дійство-розвагу. У запропонованій класифікації міститься основа майбутньої теорії трьох пластів у вигляді наступних жанрових груп, які автор виокремлює з музики, що на той час його оточувала. Це: 1) «популярна (народна) музика *cantus publicus*, або музика побутова, проста, пов'язана з місцевими традиціями (*musica vulgaris, simplex, civilis*)»; 2) «церковна»; 3) «учена» (за де Грокейо, «складна», «створена за певними правилами»).

Особливий інтерес у контексті пропонованої дисертації викликають перша з наведених тут жанрових груп. Передусім, привертає до себе увагу соціокультурний контекст, у якому І. де Грокейо розглядає *musica vulgaris*. Учений враховує соціально-культурне призначення цього пласта музики, підкреслюючи його прямий зв'язок з розважальною культурою молоді (аналог подібних явищ у молодіжній субкультурі Найновітнього часу). Музика, що входила у цю жанрову групу, не вкладалася у межі як власне

фольклору, так і академічного пласта письмової традиції, але пройшла через століття у різних втіленнях і зберегла свою неповторну специфіку в системі суспільного музикування. XX – початок XXI століть буквально пронизані стилістичними «рецидивами» цієї музики, що відображено у таких її глобальних формах як джаз, рок- і поп-музика, у витоках яких завжди можна виявити музично-творчі види Найновітнього часу, котрі слугують своєрідними «місточками» між фольклором і «третім» пластом. Наприклад, у джазі серед таких витоків вирізняються спірічуелс і госпел, афро-американські блюзи, пісні робітників, пісні-баллади, мистецтво мандрівних піаністів – регтайм (Вінтроп Сарджент [208]). Джаз, у свою чергу, дав поштовх інтеграційним процесам в музиці «третього» пласта, що фіксується у терміні «внутрішньопластова взаємодія» (Ірина Яркіна [143]).

Загалом, характеризуючи «третьопластові» форми музикування, слід відзначити, що їх роль стає особливо помітною у порівнянні з академічною музичною творчістю. Співвідношення цих двох пластів, які охоплюють музичне життя Європи ще від часів Середньовіччя і Ренесанса, надалі набувало нових форм, але в цілому зберігалось. Разом з тим, у процесі еволюції кожна з цих музично-творчих «гілок» періодично висувалася на пріоритетні позиції. Епоха Нового часу (від Раннього Ренесансу до Бароко включно) породила мистецтво, яке за І. де Грокейо, визначається поняттям «*cantus publicus*». Йдеться про світську музичну культуру міського типу, представниками якої були в різних країнах менестрелі, жонглери, шпільмани, ваганти, мейстерзингери та інші представники проміжної ланки в системі музично-творчого інтонування. Це вірогідно і був історично та суспільно-детермінований «третій» пласт, який у нових формах зберігався і надалі, «модернізуючись» в залежності від часових, географічних, ментально-національних, науково-творчих, індивідуально-особистісних обставин.

Як зазначають дослідники [143, 144], це мистецтво було за природою поєднанням музики і поезії, акторської гри, танцю і пантоміми. Воно історично стало першим синтезом вокального та інструментального начал,

які визначаються в трактаті де Грокейо терміном «*carole/ductia*» [143, с. 4]. Що стосується терміна, то перша його частка – «*carole*» – означала, скоріш за все, кантилену, вокальну складову, пісню, а друга – «*ductia*» – інструментальну, супровід, а також музику для танців та хороводів. Ця двоєдність вже тоді позначена французьким словом «*shansons*». У широкому сенсі це було історично першим термінологічним виокремленням вокальної складової у «третьопластових» формах музикування, що, у свою чергу, тісно пов'язані з інструментальними. Останні позначалися у трактаті де Грокейо як «*ductic corda*», що з самого початку унаочнювало провідну роль щипкових хордофонів, котрі здавна супроводжували пісню-танець.

Ці інструменти були покликані надихати, захоплювати серця, а в практичному плані, тобто, в конкретній обстановці дійства – вести за собою хоровод співаючих і танцюючих.

Схожий збірний характер у термінологічному контексті мало і слово «*carole*». Воно означало не тільки «танці» й «танцювальність», але й будь-які інші розваги, втілені у «*in ductiis et choreis*», тобто у вокально-інструментальній формі, обов'язково пов'язаній з поетичним текстом як головним носієм змісту таких синкретичних дійств [144, с. 14].

Перекидаючи «місток» з XIII століття до нашого часу, нескладно помітити, що поєднання *ductia* і *carole*, «...пройшовчи через століття й епохи, встигло обрости неосяжним ореолом значень» [там само, с. 15]. На думку дослідниці, для «розваг», що позначалися терміном «*ductia carole*», особливе значення мали *cantus insertus* – «наспіви-вставки», своєрідні «шлягерні рефрени», *quasi*-цитати, які інколи мали характер самостійної п'єси, – далекі історичні прообрази джазових тем-стандартів. [144, с. 14].

Джерелом для цитування тоді були зразки музично-поетичних жанрів, створюваних менестрелями, де сприймалась саме словесність, а також захоплива фабула, підкреслена «блиском звучання інтерпольованих шансон» – «шлягерів середньовічного міста» [там само, с. 15].

Слід також зазначити, що основою стилістики «третього» пласта, до якого відноситься *shanson* як жанр, завжди була пісня-танець, а у виконавському плані – моноансамбль співака-актора, акомпануючого собі на струнно-щипковому інструменті. Поета, який співає (а саме таким був середньовічний менестрель), неможливо уявити без щипкового струнного інструмента на кшталт лютні, котрий не тільки підтримує чистоту інтонації, але й вибудовує метафоричну паралель між вербально-пісенним та власне інструментальним нарративом.

У цьому контексті необхідно вказати ще на одну загальну обставину – формування музичного мистецтва «третього» пласта було тісно пов'язане з двома лініями, які вирізнялися з давніх часів в практиці суспільного музикування – музикою «легкою» і «серйозною», мистецтвом «високого» й «низького». На музично-соціологічному рівні про це йдеться у статті-лекції Теодора Адорно [146] «*Leichte Musik*» («Легка музика»), створеній ще в 40-і роки минулого століття. Видаються цікавими думки дослідника з приводу «шлягера» як особливого соціокультурного явища, представленого у своїх нових модифікаціях у системі масових комунікацій Найовітнього часу.

Головною особливістю шлягерної культури Теодор Адорно вважає принцип стандартизації, тиражування, необхідний для комерційного мистецтва, яке вирішує художні завдання тільки в умовах можливості вдалого продажу «музичного товару». Як приклад автор наводить видану в США ще в 1920-і роки інструкцію по творенню і розповсюдженню шлягерів. Їх основна відмінність від «серйозної» музики полягає у тому, що мелодія і вірші шлягера повинні неухильно дотримуватися точної «схеми», тоді як остання допускає «вільну, автономну побудову форми» [146, с. 28].

У шлягерній культурі «стандартизація охоплює все», хоча самі автори цієї інструкції (Т. Адорно називає її «компендіумом») вважають навпаки: саме шлягери – оригінальними, а «серйозну» музику – «стандартною» [там само, с. 29]. Варто зазначити, що така точка зору характерна і для представників сучасного шоу-бізнесу. Питання тут полягає у тому, що саме

слід розуміти під «шлягером»? Дещо низькопробне, антихудожнє чи особливу мистецьку рефлексію на події навколишнього світу, що виражена у доступній широкому загалу формі?

Якщо розуміти шлягер у другому із наведених значень, то він виявляється синонімічним популярній музиці, але не у вузькому її значенні (поп-музика), а в більш широкому, який визначається як корпус музично-творчих видів, що функціонують не тільки у «третьому», а і в академічному пласті (популярна класика).

«Шлягерність» (від нім. *schlag*, дослівно: удар, бойовик, «ходовий» товар, «хіт» сезону) містить зараз не негативний смисл, а використовується для окреслення широкого кола зразків популярної музики, лексичний фонд якої базується на інтонаціях, найбільш придатних для масового тиражування («інтонації-парадигми» за Каріною Рікман [101]).

Особливістю шлягерних текстів – музичних і літературних є не тільки їх «технологічна» (структурна) стандартизація, але і зведення змістовних типологічних моментів до декількох тематичних напрямів, серед яких автори виданого в США «компендіуму» виокремлюють: пісні про матір, радощі сімейного життя, «нісенітниці» або *novelty songs* – дитячі пісні для дорослих і скарги про втрату подруги [146, с. 29]. Остання із цих тем є однією з найбільш розповсюджених і характеризується поняттям «баллада» (*ballad*), яке Т. Адорно вважав «дивним», але зараз воно вже увійшло в лексикон джазу, рок- і поп-музики, де оповідні жанри з любовно-ліричною тематикою займають одне з провідних місць (хрестоматійний зразок – рок-баллади гурту «*The Beatles*»).

Осмислюючи рок-музику як явище «третього» пласта, необхідно зважати на наявність у ній різних складових, котрі зумовлюють і різні підходи до її аналізу. Крім зазначених фольклорних і напівфольклорних витоків, а також їх соціального підтексту, в систему рок-музики входить соціокультурний фактор глобального значення.

З приводу цього Володимир Откидач зазначає, що «...рок-музика стала специфічним породженням молодіжного протесту, який виявився з особливою силою в США у 1960-х роках...» [88, с. 11]. Поштовхом до цього молодіжного «бунту» послугував побутовий «рок-н-ролл», який для нової генерації музикантів і слухачів був протиположним до всієї офіційної культури, яку вони вважали «антикварною шкільною системою» [там само]. Втім, молодіжний протест, що став головною соціальною детермінантою рок-музики, повинен був підтвердитися новими ознаками цієї музики. Вийшовши із власне танцювальної сфери і ставши синтетичним театралізованим дійством, рок-музика залучала (слідом за джазом) нову інтонаційність і засоби впливу на аудиторію, які джаз як «класику» музики США *Hugh Wiley Nichcock* [184] трактував дещо інакше. Саме тому джаз не є прямим попередником рок-музики, що виникла паралельно з його формами і, навіть, як альтернатива до них. Разом з тим, повністю відчутна наближеність рок-музики до фольклорних і напівфольклорних передтеч джазу, наприклад, до афро-американської менестрельної драми, а також до мистецтва регтайму. Це були театральні і власне музичні витoki новітньої музики США (далі сприйняті Європою), яка розділилася в процесі комерціалізації на три «гілки» – класичний джаз, рок-музику, естрадну музику, що позначається як «поп-музика», хоча останні два визначення не синонімічні.

На думку Володимира Откидача, у музично-соціологічному аспекті рок-музика відзначається тим, що, поставши «символом часу, явищем урбанізованої культури», вона несла з собою такі новації, як «голосний звук, твердий ритм», наближаючи учасників концерту до «стану трансу» [88, с. 11]. Це дозволяє віднайти ще один важливий у феноменологічному плані виток рок-стилістики – естетику і поетику фанка. У численних джерелах з рок-музики майже не згадується про її зв'язок з цим типом американським «третьопластовим» явищем, що вимагає низки спеціальних пояснень.

Стилістика фанка, що виник у афроамериканському середовищі спочатку як відтворення споконвічних генетичних основ синкретичної

народної культури, а згодом узятото на озброєння в протестних акціях в США 1960-х років, спрямованих проти расової сегрегації, був своєрідною перехідною ланкою в системі від власне «третього» пласта з його прикладними функціями до «класичного» року, який набув статусу офіційної культури (поряд із джазом). Як слушно зазначила Ірина Яркіна, фанк був «...породженням прагнення джазових музикантів повернути джаз до руслу демократичного комунікаційного побутування, а в результаті опинився ніби на півшляху між джазовою імпровізацією і ритмом та пост-джазовими стилями, серед яких головним був *rock*» [143, с. 7]. Як бачимо, рок-музика тут віднесена авторкою до «пост-джазових стилів», що, однак, не можна сприймати буквально. Процеси еволюції в сфері комерціалізованого «третьопластового» музикування, починаючи з кінця 1950-х років, ішли, по-перше, винятково швидко (точкою відліку були, в основному, десятиліття); по-друге, у постійній взаємодії і суперництві музикантів, зокрема, за провідні місця на ринку музичної продукції. Натомість, засилля розважальної музики, представленої через естрадизований джаз, починаючи з другої половини ХХ століття як у США, так і в Європі, проявились яскраві ознаки інтонаційної кризи, що потребувала оновлення в обох сферах комунікації – масовій («третій» пласт і похідні від нього джаз і рок) та елітарній (академічний пласт, включаючи його «гібридні» різновиди, зокрема, *third stream*). Ідеться про те, що застарілі, усталені інтонації, які міцно увійшли в побут, поступово втрачають актуальність, потрапляють в ситуацію кризи. Способом подолання такої кризи є переінтонування, яке здійснюється у широкому спектрі засобів вираження – від акустичних новацій, модифікацій інтонаційних формул – до нових композиторських та виконавських інтерпретацій на рівні жанрово-стильових комплексів творів [108, с.129–130].

Інтонаційні кризи рано чи пізно відбуваються у всіх сферах суспільного музикування і, на чому особливо слід наголосити, виступають у ролі каталізаторів музичного прогресу, який в академічному і «третьому» пластах розуміється практично однаково – як таке оновлення інтонаційного строю,

котре буде: а) актуальним, тобто, співзвучним попиту; б) іноваційним, здатним якщо не створити нове, то по-новому скомбінувати попереднє.

Найчіткіше елементи кризової ситуації у музиці «третього» пласта проявилися у джазі, який першим здійснив поворот від масового, демократичного, власне, естрадно-розважального мистецтва у бік елітарного, «високочолого» (англ. *highbrow*). Ці процеси відбилися у стилістиці бі-бопу, з приводу якого Юг Панас'є поставив своє відоме питання: «А чи був джаз після бі-бопа?» [202]. Рок-музика як альтернатива класичному і авангардному джазу, виявилась парадоксальним явищем, що сполучає демократичні основи музичної мови з тематикою молодіжного руху (А. Мінаєв [70], *Frederick G. Friedmann* [179]), котрий виник наприкінці 50-х років ХХ ст. у США, а згодом охопив і Європу. Рок як «третьопластовий» феномен не міг жититися іншими інтонаціями, крім тих, що сформувалися у джазі та побутовій естрадно-пісенній культурі ХХ століття, у тому числі і адаптованій до нових умов комунікації в популярній класиці. Звідси «всеїдність» року [41], де відсутні будь-які музичні «догми», адже «...цей вид мистецтва не створив своєї музичної мови. Його специфіка у забарвленні “роковим” звучанням різних стилів, у незвичності їх застосування і поєднання» [там само, с. 54].

Становлення рока як нового явища музичної культури означало «...спонтанний та безпосередній вияв світогляду певних прошарків молоді, здебільшого не виражений за допомогою понять», оскільки «...основний зміст контркультури полягає в тому, щоб бути іншим, відрізнитися в усьому, до деталей, від домінуючої культури, аж до перетворення усіх елементів традиційної культури суспільства на повну її протилежність» (М. Шерстюк [142, с. 14]). Це свідчить про злиття (симбіоз) двох граней, двох сторін, двох складових рока, які визначаються в дисертації як *інтрамузикальна* (рок-інтонація) та *екстрамузикальна* (рок-тема). Перша відображує характерну темброво-артикуляційну якість рок-композицій, представлену через виконавську стилістику, яка вирізняється особливим драйвом, як у вокальній,

так і в інструментальній сферах. Рок-інтонація ситуативна і може виникати на основі будь-яких жанрово-стильових прототипів, що й визначає мовний плюралізм цієї музики.

Друга грань рока відображує його соціальний аспект, тему як категорію музичного змісту, який розуміється у діапазоні від ключового фрагмента звукового тексту до екзистенціонального задуму творців рок-композиції. Соціальна тема в рок-музиці виступає як детермінанта музично-інтонаційної, хоча в реальному контексті вони художньо зливаються, утворюючи цілісну єдність, що дозволяє застосовувати поняття «рок-стилістика».

Як вже відзначалося, рок-музиці, як і іншим «третьопластовим» соціокультурним художнім об'єктам, притаманна схильність до естетичного «роздвоєння» [146], коли спонтанне творче спілкування поступово стає елементом шоу-бізнесу. Провідним у цьому плані був джаз, який не випадково дослідники класифікують як «інтонаційну ідею Сучасності» (О. Маркова [69]).

Джаз привніс до музики не тільки нову імпровізаційність та ритм, але й виявив нове співвідношення музично-пластових сфер – академічної та естрадно-розважальної, які, до того ж, відрізняються різним ставленням до фольклору. Одним із закономірних результатів тут був перерозподіл у системі музичних фахів. Джаз і рок сприяли висуненню на перший план виконавства та імпровізаторства як домінантних форм музикування.

Виникає ще один момент, який потребує деяких пояснень. Якщо вважати, що рок-інтонація походить від джазу, то тут мається на увазі лише її «третьопластова» природа, адже соціально-естетичний контекст цих форм музикування істотно відрізняється.

Незважаючи на існування гібридних форм, мистецтво «третього» пласту в умовах розвитку сучасних технологій залишається автономним явищем. Як і самі музичні пласти, внутрішньопластові складові в межах кожного з них не перетинаються. Вони можуть тільки обмінюватися своїми інтонаціями, зберігаючи свою корінну специфіку. Насамперед, естетичні межі джазу і рок-

музики визначаються різним співвідношенням вокального та інструментального начал. Джаз – мистецтво домінантно-інструментального спрямування, рок-музика – домінантно-вокального.

Якщо йдеться про зближення джазу і рок-музики, то мається на увазі не лише спільне в інтонаційному плані, але й відмінності між ними у системах естетики і комунікації. В рок-музиці вербально-текстова сторона є першочерговим фактором ідеологічного й психологічного впливу на аудиторію, а власне музичні засоби певною мірою додатковими, хоча і визначальними за рахунок експресії, яка означає надання образності звуковому тексту (О. Сокол [120, с. 15]).

У такому розумінні джаз і рок постають як два рівнозначних творчих феномена, взаємодія яких – це лише зовнішня сторона процесу, а його внутрішній зміст є завжди контекстним, варіабельним і залежить від характеру інтонаційної ситуації, яка виникає в умовах виконання.

У дослідницькій літературі натепер виокремлюються два етапи становлення і розвитку рок-музики у другій половині ХХ століття. Перший з них (1950-ті роки) відрізнявся доволі широкою базою джерел – зв'язками з джазом, блюзом, рок-н-ролом, кантрі тощо. Другий етап (від 1960-х років до сьогодення) характеризується поглинанням рок-руху комерційною музичною індустрією (В. Откидач [88, с. 12]). Остання, у свою чергу, свідчить про суспільну академізацію рок-музики, яка (як і джаз раніше) набула статус офіційно визнаної, представлена на різних концертних майданчиках – від стадіонів до елітних салонів, заповнила мережу ЗМІ, тобто стала глобальним явищем, яке вбирає в себе попередні атрибути не тільки свого, але й інших пластів у їх специфічній адаптації.

1.2. Рок-музика як парадигмальний об'єкт: аспекти естетики і комунікації

Як і будь-яке художнє явище, рок-музика в процесі своєї еволюції пройшла декілька динамічних фаз, які в науковому дискурсі визначаються поняттям «парадигма». Первинне значення цього слова зустрічається ще в Аристотеля, який під парадигмою (парадигеймою) розумів здатність мислення за аналогією.

У дослідженнях міждисциплінарного дискурсу поняття парадигми найчастіше пов'язувалося з наукологією, де парадигми мисляться як способи (форми) існування наукових спільнот, в яких всі члени визнають однакову систему основоположних ідей і поглядів стосовно об'єкту вивчення (*Thomas S. Kuhn* [222]).

Поняття парадигми можна використовувати і стосовно музично-художніх явищ, виокремлюючи дві парадигмальні «осі» – теоретичну і об'єктну (І. Котляревский [54, с. 32]). Перша означає сукупність наукових поглядів, що склалися в певній школі певного періоду. Друга відноситься безпосередньо до художніх явищ і відображується через загальне у системі їх мови.

Мистецтво «третього» пласта, зокрема і рок-музика, також може розглядатися під кутом зору парадигмального підходу. Парадигми джазу [121] досліджуються у напрямі від витоків до сучасного стану на рівні естетики і комунікації, що сприяє осмисленню художньої першооснови явища і його подальшої еволюції у напрямку від масовості («реалістичні» парадигми) до елітарності («феноменологічні» репрезентації).

Заслугує на увагу використання апарату парадигматики і у працях харківських джазологів Олени Воропаєвої (парадигматика джазінгу [18]) та Ірини Яркіної (парадигматичні аспекти стилю *funk* [145]).

Як вбачається, джазологічний підхід з використанням апарату парадигматики цілком придатний і до рокології, оскільки процеси становлення цих різновидів «третьої» музики багато в чому збігаються.

Окреслюючи питання джазової парадигматики, слід, в першу чергу, мати на увазі аспекти джазової комунікації – «хто його (джаз) слухає?» і «навіщо він їм?» [121, с. 45].

Рок-музика, як і джаз, – це об'єктивна реальність, яка функціонує в різних параметрах комунікації – історичних, національних, соціальних, формально-логічних. Це визначає можливість їх загального розгляду з позицій парадигматики, але з поправкою на різну «філософію».

«Люди джазу», як і «люди року», – особливий різновид музикантів та слухачів, вмотивованих ідеєю вільного спілкування. Об'єднуючою творчою «платформою» для них стає імпровізація – процес одночасного створення і виконання музики, який не виключає і наявність певних ідейних та технічних «заготовок». Серед них – ментальна складова, в межах якої формувалася і відповідна до неї мовна. В рок-музиці, на відміну від джазу (його афроамериканська і європейська «гілки»), ця настанова не була визначальною, а її роль відігравав віковий фактор (В. Откидач [88, с. 11]).

У методологічному плані парадигми джазу, як і рок-музики, тільки почасти відносяться до історичних етапів еволюції цих явищ. Йдеться про феномен «одночасної неодноразовості» становлення елементів жанрової системи (*Carl Dahlhaus* [164]). Результатом усіх перевтілень джазової і рокової стилістики завжди ставала «...строката одночасність сьогоденної реальності, яка об'єднує переможців і переможених, батьків і дітей...» [121, с. 47]; І в джазі, і в році-музиці «... нині більш чи менш мирно співіснують пліч-о-пліч представники різного “віку”» [там само].

Метаморфози, аналогічні джазу, з інтервалом в декілька десятиліть зазнав і рок, який розвивався, однак, за своїми власними законами. Незважаючи на свою стилістичну розмаїтість, рок-музика не набула статусу гібрида поп-музики і джазу.

Парадигми естетики і комунікації джазу та рок-музики ґрунтуються на фундаментальних ідеях спілкування і імпровізації в їх межах. На цьому наголошував ще Вінтроп Сарджент, який називав джаз «*get together art for*

regular fellows» – «мистецтвом постійних стипендіатів» (*Winthrop Sargent* [208]). Характерним є і зауваження дослідника з приводу джазу, що стосується і його «молодшого брата» – рока: джаз підкреслює момент «конформістської постійності», оскільки в ньому «індивідуальна свідомість зникає в якомусь масовому самогіпнозі», в результаті чого учасники комунікації не тільки підкорюються «колективній волі», але й стають навіть зовнішньо схожими [там само].

Генетично ключовою в джазі та рок-музиці виступає традиційно-реалістична парадигма, в межах якої первинними є «здоровий глузд» і вбудованість музичного дійства в дійство практичне – побутове, культове, святкове [121, с. 47]. У сфері рок-музики тут прикладом може слугувати *rock&roll* як театралізована пісня-танець з елементами спортивних вправ.

Наступний етап у виявленні еволюції парадигм джазу і рок-музики визначається як «конвенційно-реалістичний» [там само], якому притаманна характерна стилістична перехідність. З одного боку зберігається обстановка «об'єктивної реальності», а з іншого виникає необхідність домовленості між учасниками комунікації. Це призводить до підвищення ступеню свободи музикантів, які стають справжніми «господарями» звукової реальності, котру вони створюють. Обов'язковим тут є «контакт посвячених», що відображується у здатності учасників комунікації «...піднятися на певну ступінь критичної рефлексії», тобто відчутти себе «долученим до естетичного дійства, в якому індивідуум мислить себе елітарно» [121, с. 48]. Подібна ситуація в рок-музиці представлена вокально-інструментальними ансамблями, які уособлюють прямий зв'язок з аудиторією однодумців.

Подальшим сходженням до свободи творчості як в джазі, так і рок-музиці виступає «конвенційно-автономна» парадигма [там само]. «Конвенція» набуває статусу закону і діє як норматив, який визнається усіма учасниками комунікації. Однак ключове слово тут – «автономна», що означає остаточне відмежування музикантів від слухачів, концертне за статусом побутування того чи іншого гурту. При цьому слід не плутати

філармонічні ВІА радянського періоду із самостійними та художньо-автономними творчими колективами, які працюють у індивідуалізованій стилістиці та мають свій оригінальний репертуар.

Сутність цієї парадигми, яка є для рок-музикування провідною, – в її певній стилістичній невизначеності, при якій індивідууму важко вловити той момент, коли «...паріння над установками повсякденної свідомості обертається створенням “нової реальності” зі своїми автономними законами» [121, с. 48]. Це надзвичайно важливо для рок-музики, яка ще глибше, ніж джаз, занурена в соціум і базується на злободенних темах, узагальнених різним ступенем художньої майстерності.

Саме тому ступінь автономізації рок-музики виявляється набагато меншою, ніж у елітарного джаза, який в останнє десятиліття ХХ століття перетворився або в офіційно визнане елітарно-салонне мистецтво, або в конгломерат з естрадних елементів різного роду, об'єднаних поняттям «шоу». Схожі процеси рок-музиці були притаманні вже на початку її входження в соціум, а тому авангардний рок, якщо він і існує, то на рівні субкультури, котра спеціалізується на відродженні ритуально-обрядових форм світового фольклору.

Розуміння академічного авангарду з його техніками письма, заснованими на сонористиці та алеаториці, а тим більш – серійності та серіальності притаманне рок-музиці ще меншою мірою, ніж джазу, хоча і тут можливі винятки. Проте, в рок-музиці доволі широко представлені явища, подібні академічній стилістиці «конкретної музики». Рок-музика, як і остання, використовує прийоми епатажу слухачів у вигляді того ж розбивання гітар, екстравагантного одягу та поведінки виконавців.

Як і в академічній практиці, разом з конкретизацією, рок-музика вдається і до естетики абсурду, що завжди виникає у випадку розриву логіко-комунікативних зв'язків між музикантами та реципієнтами. Останні «...як правило, не в змозі заповнити ланки, яких не вистачає в ланцюгу, що позірно з'єднує автономне (і в цьому сенсі вільне) спілкування артистів – з нормами

та підвалинами традиційного естетичного контакту» [там само, с. 48].

Виявлення фактора автономності в межах конвенції, яка продовжує існувати, перш за все, пов'язане з висуванням на перший план постаті соліста, що є однаково характерним як для джаза, так і для рока. Увесь *vebor* побудований на основі ідеї індивідуального солювання, яке дуже швидко було опановане і рок-музикою, до того ж, останньою – переважно у вокальній репрезентації.

Соліст (*frontmen*) виступає як творець «...“нової реальності”, який проповідує нові закони естетичної комунікації» [121, с. 48], у рок-музиці – навіть соціальної. Культ соліста, який, зазвичай, в рок-музиці є керівником ансамблю і творцем текстів рок-творів, – спільна риса сучасної шоу-індустрії в її трьох складових – джазі, рок- і поп-музиці. Далі мистецтво «третього» пласта не йде, щоб не зливатися (розчинятися) з іншими шарами творчості – академічним і традиційним фольклорним. Разом з тим, у рок-музиці прослідковується й існування авангардних парадигм, виокремлених стосовно джазу. На той час, коли джазовий авангард (*free-jazz, fusion*) сформувався як актуальний напрямок, рок-музика вже активно використовувалася в межах його стилістики (*jazz-rock style*). Це був авангард синтетичного різновиду, заснований на внутрішньопластовому поєднанні елементів того й іншого – автономності інструментального бібопу з виокремленням у ньому фігури соліста-віртуоза та перетвореного в інструментальному плані вокального рока.

Радикально-автономна парадигма, характерна для джазу кінця минулого століття, певним чином відбилася і в рок-музиці, яка стала своєрідною паралеллю джазового мистецтва ще в його середині. Ключове слово тут – «радикально», що означає або об'єднання на основі «несприйняття звичного мислення» (момент заперечення), або «прагнення до перетворення мови», знаходження чогось принципово нового (момент ствердження) [там само, с. 49].

Головна ідея радикально-автономної парадигми – «нічим не стримуване самовираження», реалізоване через сферу мови (в широкому значенні цього поняття – як художньої мови, а не лише музичної чи вербальної) [121, с. 49]. Наголошуючи на цьому факті, автор парадигмальної концепції джазу стверджує, що «...у ньому (додамо, що частково і в рок-музиці – О.Я.) нехтування мовними обмеженнями уявляється, перш за все, як прорив до спонтанної, вітальної природи людського спілкування, як стрибок від “мови” до “мовлення”» [там само].

Рок-музика, як і джаз, уходячи у сферу мовленнєвого, відображує процеси екзистенційного занурення в «ніщо», яке виступає як дещо наївне, спонтанне розуміння способів розв’язання проблем людського буття. Тут і виникає розуміння рок-музики як філософії життя, сформульованого в поетичній формі подібно до епосу.

Музично-поетичне начало, виражене через спів з акомпанементом, залучає рок-музикантів до числа сучасних оповідачів, які описують життя з його основними подіями, суперечностями і парадоксами. Інструментальний джаз виявився до цього менш пристосованим. В його радикалізації на першому плані опиняється мовно-технологічна сторона (засоби музичної виразності – мелодія, гармонія, ритм, фактура, тембр), а не глибина вербального смисловираження.

Невипадково ще Платон вважав музику без слів позбавленою «стилю і форми», оскільки, за уявленнями доби Античності, все суще (земне) постає як відблиск космічних ідей, що несуть у собі прихований сенс будь-якого мистецтва, який передбачає розшифровку-вербалізацію.

Тому прямих аналогій між естетико-комунікативними парадигмами джазу і рок-музики не існує, хоча ці феномени розвиваються в єдиному руслі «третьої» музики, залишаючись дотичними лише за соціальним призначенням. Відмінності між джазом і рок-музикою ще чіткіше виявляються на рівні радикально-феноменальної парадигми, яка означає

абсурдистське занурення у сферу повної спонтанності, де діє (точніше, не діє) принцип «ніякої хвилі» [121, с. 49].

Якщо джаз у пост-боповський період розвивався у напрямі до елітарності під рубрикою *free*, крайнім виразом чого було спонтанне колективне «знеособлене» (безлідерство, відсутність фронтмена), колективна імпровізація в дусі «гармолодичної концепції» Орнетта Коулмана, то стиль рок-музики розвивався в іншому напрямі, вектор якого можна вважати протилежним джазовому.

По-перше, в сенсі функції мови/мовлення, як вербальної, так і музичної, рок-музика означала повернення до імпровізаційного синкретизма – симбіоза поезії і музики, а на цій основі – композиції та імпровізації як двох «полюсів» музично-творчого процесу.

По-друге, рок-музика, на відміну від елітарного джазу з його стилістикою тотальної свободи та колажності, повністю занурена у сферу актуальної музично-поетичної лексики, яка походить не від риторичного типу творчості (перетворення «штучного» у «новому штучному»), а від реалій існуючого на даний історичний момент (з поправкою на географію) комплексу мовних засобів, що вирізняються доступністю для масового сприйняття.

По-третє, рок-музика, навіть у її найрадикальніших проявах, пов'язаних, передусім, з акустичною сферою (електронні саунди, мікрофони тощо), в цілому залишається явищем поп-культури, що теж відрізняє її від джазу, який більшою мірою тяжіє до академічної елітарності.

Останнє, проте, не свідчить про поглинання рок-мистецтва сферою масового споживання. Кращі зразки рок-музики, які вже стали класичними («*The Beatles*», «*Deep Purple*», «*Led Zepelin*», «*Queen*», «*Rolling Stones*», «*The Doors*»), поєднують в розумних пропорціях «елітарне» (новаторське) і «масове» (традиційне), особливо раціонально втілюють ідею сумісності імпровізації та композиції – «наріжного каменю» в музичному мистецтві «третього» пласта загалом.

По-четверте, семантика та стилістика рок-музики у її новітніх парадигмах дифференціюються за рахунок жанрового розмаїття пісенного матеріалу, що залучається. Тому вивчення проблематики сучасної рок-музики, у тому числі, української, – завдання цілої низки досліджень, присвячених окремим питанням, серед яких одним з ключових видається розгляд вокальної складової рок-композиції.

1.3. Вокальна стилістика у джазі, рок- і поп-музиці: загальне і специфічне

Поняття «вокальна стилістика» містить дві складові, з яких більш загальною є друга – «стилістика». Перша («вокальна») означає екстраполяцію загального на особливе з подальшою конкретизацією на тому чи іншому матеріалі.

Стилістика є етимологічно похідною від стилю і вимірюється особливою сферою смисловираження, що знаходиться на перетині двох глобальних категорій – стилю і жанру як головних носіїв музичного змісту. Вона відноситься до внутрішньої будови якого-небудь музичного артефакта, який розглядається з боку його стильової специфіки.

Проміжне становище стилістичного феномена дозволяє виокремити його специфіку, яка характеризується такими показниками, як: 1) певна сторона художнього тексту; 2) сукупність прийомів і методів, характерних для творчості автора, який створив цей текст.

Слід зазначити, що стилістичним явищам, незважаючи на їх конкретність, властиві якості метасистем. Йдеться про те, що будь-яка сукупність прийомів і методів, які використовуються автором музичного твору, завжди містять ієрархію рівнів і значень – мовних і формально-структурних. Серед них: 1) жанрова стилістика у вигляді таких начал і прототипів музичної мови, як мовленнєве, моторне, кантиленне, сигнальне, звуконаслідувальне, оповідальне; 2) соціально-культурні детермінанти – нація, епоха, історія, персона та персонаж, відображені в дзеркалі стилістики;

3) формально-структурні ознаки, які відносяться до семантико-композиційної сфери.

Жанровий аспект музичної стилістики виступає в семантичному плані як домінуючий, визначальний, що відображується в понятті жанрово-стилістичного комплексу музичного твору, запропонованому у дисертації Єлизавети Чорної: «Жанрово-стилістичний комплекс музичного твору – явище, проміжне між жанром і стилем, що демонструє на рівні конкретного музичного тексту характер взаємодії цих фундаментальних начал музики, при якому жанр створює стабільну, типологізовану, а стиль – мобільну, індивідуальну функції музичного образу, що через слухове сприйняття відсилає до більш високих рівнів узагальнення – жанрового стилю, стилю національної школи, а у підсумку – до їхнього “концентрату” – стилів автора і виконавця» [138, с. 7].

Говорячи про вокальну стилістику та її відмінні особливості, притаманні кожному з трьох музичних пластів, слід виходити з дедуктивної логіки, беручи за основу рівні більш високого порядку. Серед них виокремлюється як найбільш глибинний – культурно-етнічний, представлений опозицією «Схід – Захід» (С. Коротков [53]). Розглядаючи витoki сучасної музики, під якою, передусім, розуміється академізований «третій» пласт – джаз, рок- і поп-музика, автор характеризує східну традицію з боку її інтровертного спрямування, на відміну від західної екстравертності.

На цій основі формуються дві системи комунікації. Перша визначається тим, що «..людина – безперервна зміна станів», а тому музика повинна викликати у ній ці стани і «...таким чином сприяти їй більш повноцінному життю»; друга розрахована на інтелектуальну діяльність та орієнтована переважно «на освічених людей», що робить її «здебільшого елітарною» [53, с. 24 – 25].

Ці ментальні особливості впливають на стилістику, що відображуються у мові та формі музичних творів відповідних пластів і жанрів. Тут слід враховувати цілий спектр відмінностей, котрі виникають внаслідок

порівняння музики елітарної з масовою – в глибинних витоках «західної» та «східної»: 1) різницю музичних строїв (на Сході – переважно нетемперованого, на Заході – темперованого); 2) тяжіння західної музики до дискретності, явно вираженої різноманітності, а на Сході – «...безперервному переростанню одного звука в інший без різкої межі»; 3) різне ставлення до дисонансів і консонансів, яке на Заході є суворо фіксованим, а на Сході – більш «розмитим» [там само, с. 23 – 24].

Далі відзначається, що «стратегічною ідеєю» східної музики є «замкнений рух по колу (циклічність)», тоді як західна музика, де цей принцип також присутній, більш розімкнена – «...розвиток відбувається з якого-небудь далекого минулого в неосяжне майбутнє» [53, с. 23 – 24].

Виокремлені тут дихотомії передусім відносяться до споживачів – слухачів музики, орієнтованим в сучасному глобалізованому світі на два типи музичного сприйняття – «остинатно-ритмічний», характерний для східної культури, та «наскрізний», який передбачає безперервність переростань в системі єдності антитез.

Відповідно до характеру попиту, функціонують і типи музичних практик – композиторська, виконавська, імпровізаторська, в системі яких спостерігається зміщення акцентів. На перший план у музиці Новітнього часу висувається остання, підтвердженням цьому є джаз з його новим ставленням до імпровізації і ритму.

Характерним є те, що в умовах західної музичної культури імпровізація була свого роду «калькою» східного музикування, а також усної традиції загалом. Інструментальні жанри формувалися історично по двох каналах – пісенному й танцювальному, зберігаючи з ними зв'язок і надалі, але вже в іншій, автономній формі.

Аналогічні процеси спостерігалися і в сфері співвідношення вокального та інструментального начал. Провідними інструментальними жанрами у пізньому Ренесансі стають ричеркар та канцона, що свідчить про «інструменталізацію» вокальних за генезою зразків – фольклорних та

«третьопластових» – в межах «опусної» (авторської) музики – системи, яка тоді формувалася.

В процесі утвердження цієї системи ще тривалий час зберігалися рудименти мистецтва імпровізації, коли композиторські нотні тексти були для виконавців часто тільки приводом для втілення власних творчих інтенцій, що знайшло прояв, зокрема, у техніці генерал-баса, а також імпровізаціях вокалістів в репризах оперних арій *da capo*.

Безпосередня участь виконавців у створенні фактури, а подекуди навіть форми (згадаймо у цьому плані *da capo*) з часом сходить нанівець, що стає основою формування музичних спеціалізацій – жанрово-видових (вокалісти та інструменталісти) та функціональних (композитор, виконавець, нерідко – композитор-виконавець в одній особі).

Формування музики як самостійного морфологічного виду в системі мистецтв остаточно набуває статусу *Homo ludens*. «Людина граюча» стає центром, навколо якого виникають і функціонують ігрові форми мистецтва, серед яких вирізняється «музична гра». Гра на музичних інструментах, особливо на найбільш природному – людському голосі, стає естетичним еквівалентом Гри – онтологічної іпостасі Людини, де поєднуються слово, музика, танець, культовий ритуал (Йохан Хейзінга [186]).

Гра на музичних інструментах набуває статусу естетичної гри, що не виключає, однак, її тісного зв'язку зі словом, а через нього – зі співом. Функція музичної гри була усвідомлена ще в Античності. Вона мислилась як симбіоз слова і музики – «...міцна літургічна і соціальна функція поетичного слова в архаїчних культурах найтісніше пов'язана з тим, що слово, яке вимовляється, на цій стадії невід'ємне від музичної декламації» [186, с. 222]. Як вже відзначалося, вимога обов'язкової наявності поетичного слова в музиці іде ще від Платона, який вважав, що поза словесним виразом музика втрачає стиль та форму.

Незважаючи на відмінності, інструментальна та вокальна музика в процесі еволюції постійно взаємодіяли у різних формах і різних пластах, що

підтверджує істинність Платонових суджень. При цьому міркування античних філософів про музику стосуються, насамперед, її виконання, яке є «грою»: «По суті, характер будь-якого музикування – це гра. Чи призначена музика для радості і розваг, чи вона намагається виразити піднесену красу або має священне літургічне призначення, вона завжди залишається грою» [там само, с. 227].

Ідея «гри» пронизує всі форми суспільного музикування і має глобальний характер, відображуючи одну з іпостасей людини, яка у процесі гри виробляє та шліфує навички діяльності по пізнанню та перетворенню світу. Якщо взяти рок-музику, то ця ідея у ній не лише існує, але й домінує, набуваючи сакрального змісту. Невипадково виступи рок-музикантів сприймаються саме як ігрові ритуали, що мають безпосередній вплив на психіку і навіть фізичний стан слухачів-імерсантів (мова йде про «занурення» реципієнтів у сам процес такої гри).

Слід підкреслити, що ставлення до музики як до домінантно-виконавського феномену не тільки зберігається, але і є провідним у системі сучасної музичної комунікації, до того ж, у всіх її видах, включаючи джаз, рок- і поп-музику. Ця традиція має глибоке коріння; адже «...оцінка музики як суто особистісного, емоційно-художнього переживання, і до того ж виражена словами, з'являється значно пізніше. Визаною функцією музики завжди була функція благородної та піднесеної соціальної гри, найвищим ступенем якої часто вважали дивовижні досягнення при демонстрації технічних навичок» [186, с. 228].

Історія музики, яка сприймається як дивертисмент, швидко закінчується. Музика стає справжньою філософією, а її носії та творці – музичними філософами, які репрезентують актуальні для свого часу ідеї та уявлення. В академічному пласті пріоритет у цьому плані належав композиторам, що зберігалось протягом декількох століть, аж до Новітнього часу.

Стосовно виконавців, то вони тривалий час і в соціальному, і в художньому сенсах знаходилися в залежному становищі. Така ситуація

докорінно змінюється не відразу, хоча віртуозність виконавців, спочатку саме вокалістів, завжди високо цінувалась, що підтверджується практикою опери – стилістичного концентрату різноманітних вокальних форм та жанрів, від якого расходяться «промені» на їх подальші втілення і модифікації.

Передусім, це стосується постаті вокаліста-соліста, який втілює головну ідею оперного або іншого вокального твору. Виокремлення функції співака-віртуоза було основою формування не тільки оперного стилю, але й усіх «третьопластових» за генезою різновидів вокального музикування, включаючи джаз, рок- і поп-музику.

Однак тут є і суттєві відмінності. Співак-соліст в опері є, з одного боку, «персоною», яка володіє неповторним голосом і акторською обдарованістю, а з другого – функціональним об'єктом, яким керує сценічна дія, упорядкована режисером-постановником та диригентом.

Особливості опери як музично-театрального жанру визначають можливість автономізації «персональної» функції вокаліста-соліста, який стає центральним елементом вистави, що підтверджується історично. Слід зауважити, що співак в опері все ж таки залишається об'єктом дії, а його суб'єктивація відбувається багато в чому всупереч законам жанру. Це відноситься до академічного вокалу в цілому і становить його головну відмінність від співу у джазі та рок-музиці, де вокаліст-фронтмен демонструє насамперед себе як особистість.

Саме «порушення» оперними співаками цього правила було причиною кризи оперного жанру. Творче «свавілля» співаків-віртуозів призводило до того, що композиторський текст абсолютно не сприймався як «...дещо святе й недоторкане. Вільними каденціями користувалися настільки нескромно, що доводилося цьому перешкоджати. Так, Фрідріх II, король Пруссії, заборонив співакам змінювати композицію власними прикрасами» [186, с. 229]. Така ситуація періодично виникала і пізніше, хоча в романтичній опері-драмі акцент робився вже не на сольному співі, а на музично-часових структурах

гетерогенної властивості (*Carl Dahlhaus* [164]), де усіма процесами керує плинність самої музичної дії.

Однак в обох випадках вокальне виконавство зберігає своє значення як ключова сфера музичного інтонування, його генетичний виток та сутність. Воно містить у собі велику кількість стилістичних розгалужень і жанрових різновидів, які об'єднуються глобальним феноменом «пісня», в широкому значенні «омузичнена» мова.

Як вже відзначалося, особливістю пісні (пісенності як жанрового начала) є її консервативність, що свідчить про стабільне і стале становище цього жанру при всіх змінах історико-культурних парадигм. Саме цим пісенні жанри відрізняються від танцювальних – другого різновиду прикладних жанрів, яким притаманна «мобільність», мінливість, схильність до модних тенденцій (О. Сокол [120, с. 13]).

На відміну від танцю, пісня – власне музичний жанр, який має закінчену форму, що визначається у залежності від конкретного життєвого і художнього призначення. Генетичними прообразами тут слугують фольклорні зразки, артифіковані в академічному і «третьому» музичних пластах з різним ступенем віддаленості від праінтонаційних джерел. Все залежить від жанру, в межах якого представлені пісенні зразки. Це може бути опера, вокальний цикл, окремі романси і пісні різного змісту та контекстного призначення. Не є винятком і тріада «джаз, рок-, поп-музика», де пісенні форми не лише постійно вживаються, але й часто домінують.

Найтісніше з феноменом пісні пов'язана поп-музика – розважальний за функцією вид мас-культури, який за типом комунікації (вимога «доступності») є найбільш адекватним пісні і навіть виступає як її синонім. Інша роль відводиться пісенній складовій у джазі, заснованому переважно на інструментальній імпровізації. Однак і стилістика джазу базується на інструментальних перетвореннях пісенних зразків, які у ньому набувають функції джазових стандартів.

Пісні як жанр має вмістевті джазу існує як у вербальній, так і у невербальній формі. Йдеться про скет-інтонування, яке є екстраполяцією інструментальної імпровізації на голос вокаліста. Як зазначають джазологи, скет-вокал існує у двох різновидах – традиційному інструментальному та неінструментальному. Особливий інтерес в контексті теми пропонованої дисертації становить останній, який широко використовується у рок-інтонуванні. Він складається з елементів різної генези, серед яких вигуки, наслідування звуків живої та неживої природи. Сюди ж входить і стилістика парадоксальних саундів, які культивувалися ще відомими джазменами – Луї Армстронгом, Боббі МакФереном та іншими. До різновиду «неінструментальний скет» можна віднести й індивідуальні відмінності, що виникають у співі окремих виконавців і характеризують їхні «...національні, гендерні, психологічні та інші особливості» (О. Федорченко [129, с. 8]).

Якщо казати про вербальну форму вокального інтонування в пісенному жанрі, наразі виникають явища «естрадного джазу» та «естрадного року», зразки яких представлені у творчості цілої низки відомих виконавців, таких як Елла Фітцджеральд, Сара Воан, Дайана Росс, Тоні Беннет, Вітні Хьюстон, Арета Франклін, Френк Сінатра, Стіві Вандер, Рей Чарльз та інших. Естрадний (естрадизований) рок практикували група «*Queen*», ряд українських гуртів та окремих виконавців («Океан Ельзи», «Друга ріка», «Скрябін», «СКАЙ», «Грін Грей», Марія Бурмака, Альона Вінницька, Міка Ньютон). Більш того, саме естрадний напрямок є домінантним у стилістиці сучасного альтернативного року, про що свідчать практично всі зразки, проаналізовані у заключному Розділі дисертації.

Невипадково, сучасні українські рокологи, зокрема, Вячеслав Овсянніков [76], вбачають у «гібриді» класичного року та естрадної пісні головну розпізнавальну ознаку української рок-музики останніх трьох десятиліть.

Слід підкреслити, що згідно закону заперечення заперечення, вокальне рок-інтонування історично орієнтувалось на ті види музикування, які

виступали як «праформи» джазу (часом його народження традиційно вважається початок ХХ століття, хоча і без точних вказівок на дати і авторство). Фактично йдеться про доджазові зразки, які зберігають міцний зв'язок з «третьопластовою» музикою розважально-побутового походження – блюзом, регтаймом, диксилендом.

На особливу увагу тут заслуговують вокальні номери афроамериканської менестрельної драми, популярної на межі ХІХ – ХХ століть, коли формувався тип співака-актора, який відрізнявся неповторністю голосу та зовнішності, що надалі визначило особливості цього образу в ранньому джазі та рок-музиці, котра заявила про себе повною мірою в 60-ті роки минулого століття.

Вокальна стилістика року, не зважаючи на її тісний зв'язок із джазовою, не була її прямим продовженням. Відтак, слід наголосити на наявності між ними своєрідного «містка», яким виявився стиль фанк, що вийшов безпосередньо з «третьопластової» гілки нової афроамериканської маскультури, де первинним був пісенний жанр особливої соціально-мовної генези.

Фанкітири (англ. *funketeers* – синтез слів «фанк» та «мушкетер») виступали як послідовники лінії, визначеною стилістикою *soul*, яка символізувала в 1950-ті – 1960-ті роки соціальний протест афроамериканців проти расової сегрегації, а згодом стала передтечею стилістики *R&B*, що поєднувала танцювальну моторику та «естетику крику».

Вживаючи цей термін, Ірина Яркіна, вказує і на ряд інших ознак *fank'*ового вокалу, які згодом знайшли застосування як у джазі, так і у рок-стилістиці: 1) опору на неінструментальний скет; 2) застосування «парадоксального саунду»; 3) переважання куплетно-варіаційних пісенних форм [143, с. 9].

Спільним для вокальної стилістики року і фанку є наявність у ній двох типів виконавців. Перший тип визначається як *shouter* («крикун»), другий – *crooner* («муркітливий»). За типом фонації обидва відрізняються від

академічного, який визначається як *swooner* («чаровник»), що відразу окреслює специфіку фанку та року в сфері вокального інтонування.

В академічному вокалі пріоритетними є краса голосу виконавця і його майстерність в інтерпретації твору, що виконується. У фанку та рок-музиці вокаліст створює ніби свій «автопортрет», виступає не як інтерпретатор, а як творець художнього тексту, який поєднує в своїй семантиці вербальні та невербальні компоненти (найчастіше з акцентом на перших).

У процесі артизації рок-музика технічно вдосконалювалась, досягала необхідної професіоналізації, але скоріше у сфері урізноманітнення інструментальних засобів, ніж у галузі вокальної фонації. Відчувши вплив стилістик *blues*, *soul* та *funk*, вокальна складова рок-музики визначила згодом особливості стилів *disco* та *hip-hop*. Характеризуючи загалом вокальний бік року як складової «третьої» музики, слід наголосити на її «гібридному» характері, складному переплетенні різних віянь та виконавських стилістик, які представлені підкреслено індивідуально.

Продовжуючи порівняння з естрадно-джазовим співом, необхідно відзначити й особливу ментальність вокального року, пов'язаного, на відміну від джазу, більше з європейською, ніж з афроамериканською традицією. Як зазначалось, у джазовому вокалі переважає інструментальна основа, а в рок-стилістиці зберігається пісенність (навіть «романсовість»), підсилена першістю вербальних текстів.

На цій основі можна запропонувати зведену характеристику вокальної стилістики в рок-музиці, яка включає наступні пункти:

1) співвідношення музики і слова в рок-композиціях частіше вирішується на користь вербального тексту (реконструкція європейського за витоками жанру «віршів з музикою»);

2) у вокальному рок-інтонуванні на перший план виходить декламаційність, що згодом призводить до репу, який не «співається», а «читається»;

3) загальна тенденція до посилення речитативної декламаційності у рок-вокалі не означала нівелювання у ньому пісенної кантиленності, яка періодично висувалася на перший план і займала пріоритетні позиції в європейських рок-гуртах;

4) разом з тим, моторно-танцювальна складова року як пісні-танцю призводила до збагачення темброво-фонічної складової рок-композицій, де вокал певною мірою поступався першістю інструментальним саундам (*heavy metal, hard-rock*).

Отже, на відміну від джазу, рок-музика зберігає постійний зв'язок з пісенною основою, що і формує ядро її стилістики. При цьому природа вокального інтонування в рок-композиціях амбівалентна, бінарна, двоїста. Рок-вокал, з одного боку, базується на блюзових витоках, а з іншого – існує як особлива форма пісенної культури, що конгломерує елементи всіх трьох музичних пластів – фольклорного, академічного, «третього».

Це дозволяє розглядати рок-музику як своєрідний компендіум жанрово-стильових витоків. Як зазначається в сучасній рокології, коріння рок-музики живляться різними джерелами, серед яких *R&B*, кантрі-вестерн, рок-н-ролл. Але внаслідок розвитку вона «...багато в чому втратила спільність із прабатьками. Як виявилось, вона всеїдна і володіє дивовижною здатністю адаптовувати, пристосовувати будь-які музичні жанри, кул-джаз, естрадно-танцювальний шлягер, народну мелодію, <...> аж до елементів симфонізму» [41, с. 54].

Універсальність рок-музики робить її феноменом особливого роду, який здатен під егідою своєї стилістики охоплювати усі три музичні пласти, виступаючи таким чином в якості їхнього заміника-сурогата. Звідси ті метаморфози і синтези, про які йдеться практично у всіх працях з рокології.

Висновки до Розділу 1

Рок-музика за своїми витокami і формами побутування входить до системи «третього» пласта, хоча й відрізняється особливою специфікою, яка визначається у дисертації як «міжпластовість». Це свідчить про її тісний зв'язок із фольклором (перший пласт), а саме з такими його ознаками, як усна традиція, імпровізаційність, синкретичність, прикладна природа. З академічною музикою (другий пласт) рок пов'язаний в системі шоу-бізнеса, в якому діють фахівці, що створюють продукцію масового попиту.

Відслідковуючи історіографію «третього» пласта, необхідно вказати на першу його теоретичну розробку, представлену в трактаті Іоанна де Грокейо «*De Musica*» (XIII століття). Виокремлена ним категорія «*musica vulgaris*» вперше охоплювала ту сферу культури, яка, належачи до «третього» пласта, згодом розвивалася паралельно з іншими пластовими формами, здійснюючи на них вплив і одночасно «живлячись» їх стилістикою.

Світське мистецтво епохи Ренесансу і раннього бароко, відоме під назвою *cantus publicus*, було поєднанням вокального та інструментального начал, який відображено в «загадковому» терміні І. де Грокейо *carole/ductia*, що згодом стало позначатися французьким словом *shansons*. Це були праобрази міських «шлягерів», що користувалися значною популярністю і виконувалися менестрелями, які акомпанували собі на струнному щипковому інструменті.

Відмінною рисою музики «третього» пласта, в якому первинно функціонувала і рок-культура, є постійні метаморфози змісту – від легкого побутового – до серйозного, інколи навіть соціально забарвленого. При цьому, «легка» музика, здавна схильна до комерціалізації, відрізняється від «серйозної» тенденцією до «стандартизації», хоча остання розуміється їх представниками по-різному – в шоу-індустрії шлягери визнаються «оригінальними», а академічна музика, навпаки, «стандотною».

Таке розмежування змальовує ідеологічну та естетичну поляризацію між еліт- і мас-культурою, характерну для музики Найновітнього часу, яке

виникає на основі діалектичного закону заперечення-заперечення. Рок-музика як породження соціального молодіжного протесту 1960-х років була одночасно противагою існуючій системі музичної освіти.

Вийшовши з прикладної сфери (*рок-н-ролл*), рок-стилістика опинилася на роздоріжжі між джазом і естрадою, звернувшись до дещо інших витоків, серед яких визначальними стали афроамериканські жанри *soul* та *funk*. Відчувши їх вплив, вона позиціонувалася спочатку як пост-джазовий феномен, що не слід розуміти буквально. Префікс *post-* означає переінтонування, що неминуче виникає в умовах інтонаційних криз, що не минули і «третій» пласт. Починаючи з 50-х років ХХ століття, ці кризи стали відбуватися в цій сфері буквально за десятиліттями, що вимагало постійного оновлення інтонаційного строю музики в напрямку: а) актуалізації; б) інноваційності.

При цьому рок-музика не могла уникнути впливів інших явищ «третього» пласта, насамперед, естрадного джазу (його вокальної «гілки») і поп-музики (яка сформувалась у 1960-ті роки як особливий вид маскультури). Не створюючи, на відміну від джазу, власної жанрово-стильової системи, рок-музика показала здатність адаптувати до своїх потреб найрізноманітніші витoki.

Отже, в стилістиці року спостерігається злиття (симбіоз) двох якостей, які визначаються у даній дисертації як *інтрамузичне*, мовно/мовленнєве (рок-інтонація – «як мовиться?») та *екстрамузичне* (рок-тема – «про що мовиться?»).

Перше реперезентує темброво-артикуляційну якість рок-композицій, втілену у виконавських манерах, які вирізняються особливим драйвом. Рок-інтонація по-особливому ситуативна і может виникати на основі будь-якої музичної лексики, яка в більшості випадків є вжитковою, загальнодоступною, зосередженою в інтонаційному словнику певного часового періоду.

Друге містить соціальний підтекст, охоплюючи його різноманітні психологічні відтінки, в залежності від екзистенційного статусу творців-виконавців рок-композицій. При цьому у найкращих їх зразках виникає художній симбіоз екстра- й інтрамузичного начал, що визначає глибину впливу рок-музики на аудиторію, котра складається, переважно, з молоді, яка прагне «інаковості», відмінності від домінантної культури, аж до її повної протилежності.

Артифікований «третій» пласт, до якого за великим рахунком ставляться і джаз, і рок, завжди схильний до «естетичного роздвоєння», коли спонтанне творче спілкування музикантів переростає в комерційну шоу-індустрію, що існує в ролі законодавиці мод. На відміну від академічного пласта, який завдяки своїм глибинним традиціям протистоїть розчиненню у комерційній сфері, рок поступово стає її авангардом, продовжуючи конкурувати з джазом і поп-музикою у боротьбі за масового слухача.

При цьому, якщо музичні пласти взаємодіють, але не перетинаються, то всередині самого «третього» пласта постійно виникають міжвидові «гібриди», першочергово, джаз-рокові (наприклад, програмний рок, який допускає використання імпровізаційних хорусів між куплетами основної пісні).

У цілому ж «третья» музика демонструє різноманітні форми синтезу мовних засобів, що виникають на рівні «спілкування» різних її складових, які часом важко виділити із контексту.

Саме тому орієнтиром у дослідженні обрано розгляд рок-музики як парадигмального об'єкта. Такий підхід дозволяє, по-перше, визначити і проаналізувати періоди її становлення та еволюції, по-друге, окреслити особливості засобів виразності – вокальних та інструментальних.

Як відомо, парадигма як здатність мислення за аналогією визначає особливості творчих спільнот, які формують відповідне бачення того чи іншого наукового постулату чи художнього артефакту. Парадигми рок-

музики загалом відтворюють ніби в прискореному варіанті парадигми джазу та відповідають на питання «хто його слухає?» та «навіщо він їм?».

Ключовими моментами тут є етнічний та віковий фактори: перший домінує в джазі, другий – в рок-музиці. Утім, в процесі руху парадигм того й іншого, відбувається їх зближення, формується єдина етно-вікова спільність реципієнтів, які однаково сприймають ці явища.

Вихідною парадигмою року (як і джазу) є традиційно-реалістична з її «вбудованістю» в позамузичне дійство (рок як музично-автономне продовження рок-н-ролла – спортивного масового танцю 1950-х років).

Наступною в рок-стилістиці є парадигма, яка визначається як конвенційно-реалістична. Вона характеризується зростанням ролі естетико-комунікативної домовленості музикантів та аудиторії, а також музикантів між собою. У рок-культурі це відображено в практиці формування і концертної діяльності вокально-інструментальних груп, які збирали багатотисячні аудиторії на фестивалях, починаючи з кінця 1960-х років.

В еволюції року головним напрямом є рух до свободи творчості, що наочно представлено в парадигмах другого «блоку», які вже відійшли від синкретичного реалізму. Це, зокрема, конвенційно-автономна парадигма, яка вирізняється перехідністю і невизначеністю, оскільки в ній ще зберігається елемент попередньої «конвенції», пригнічений «автономністю», «несхожістю», навіть ігноруванням «модних» на той чи інший період тенденцій.

На відміну від джазу, ця парадигма у рок-музиці характеризується пріоритетом конвенції, оскільки вона завжди реагує на соціум і не може замикатися в межах естетики і технологічних новацій. Разом з тим, рок-стилістика в парадигмах автономного рівня не може не відчувати впливів «конкретної музики» і, навіть, естетики абсурду, яка супроводжує розриви в комунікаційному ланцюжку «музикант – реципієнт».

Ознакою автономізації року слугує і висування на перший план постаті соліста. Фронтмен уособлює нову реальність, возведену його прихильниками

в культ. Ця тенденція була підхоплена роком від джазу, в якому, починаючи від бі-бопу, виокремлюються знакові постаті – носії нового і охоронці традицій.

Внаслідок чого всі ці процеси реалізуються на рівні радикально-автономної парадигми, представлені майже паралельно як у джазі, так і в рок-музиці. Її відмінною рисою стає принципове несприйняття звичного, устремління створити нову мову, засновану на пріоритеті особистісного самовираження. Мова рок-співака набуває яскраво індивідуалізованого характеру, спрямованого на спонтанну, вітальну сферу комунікації, близьку до екзистенційного мислення, що дозволяє осмислювати рок як «філософію життя», а його представників – як її тлумачів.

Останньою і вищою у низці естетико-комунікативних парадигм джазу та року є радикально-феноменальна, яка означає занурення у сферу абсурдистського «ніщо», заснованого на стилістичному постулаті «ніякої хвили». Слід зазначити, що її прояви у рок-музиці та джазі значно відрізняються, насамперед, завдяки наявності у рок-композиціях вербального тексту. Оскільки рок-музика у цьому плані є традиційною, лексично похідною, то вона націлена на збереження природності, доступності своєї мови, що відділяє її від джазової радикальної феноменології і наближає до поп-культури. У своїх кращих зразках рок-музика органічно поєднує елітарне і масове, композицію й імпровізацію – наріжні камені свого пласта.

Найвиразніше це проявляється у вокально-мовній сфері, яка має в рок-музиці свою специфіку, що розкривається у порівнянні її з джазом і поп-музикою.

Для встановлення спільного і відмінного тут необхідно звернутися саме до сутності поняття «стилістика», яке виступає в музиці на трьох рівнях – жанровому, соціально-культурному, структурному. Провідним у методологічному плані є перший із них – жанрово-стилістичний. У сфері його дії також знаходяться питання видової стилістики, пов'язаної з таким видом музикування як вокальне. Оскільки рок-музика вирізняється єдністю

вокального та інструментального начал (з перевагою першого над другим), необхідно виокремити їх особливе співвідношення, враховуючи одночасно і те спільне, що існує в цьому плані між роком, джазом та поп-музикою.

Здійснений у дисертації історіографічний екскурс дозволяє стверджувати, що Людина граюча (*Homo ludens*) була породженням слова, музики, танцю, ритуалу. Незважаючи на видові спеціалізації, ця єдність в цілому зберігалася і надалі. Особливо стійким виявився зв'язок музики і слова, що породив феномен вокальної мови.

Ключовими історичними моментами в еволюції вокального мистецтва були переходи від колективного до сольного виконавства. В академічному пласті початок цьому було покладено оперою, де вперше виникає постать співака-віртуоза, яка стала еталоном для всіх наступних поколінь вокалістів, враховуючи і представників тріади «джаз, рок, поп-музика».

Головним жанром, навколо якого групується вокальна культура всіх часів і народів, була і залишається пісня. Її первинне жанрове значення найповніше унаочнюється в мас-культурі, зокрема, у поп- і рок-музиці. Джаз, у генезі якого також присутні пісенні витоки, у процесі свого становлення на перший план висуває інструментальне начало, трактуючи вокальне як підпорядковане (зразок – інструментальний скет).

Скет-інтонування у джазі застосовується при створенні хорусів на теми-стандарти, що дозволяє визначити вокал в джазі як одну з двох його фундаментальних складових.

Унаслідок чого, в межах нормативного джазу виникають «гібридні» різновиди вокалу, які часто є ситуативними, залежними від виконавців: одне і те ж пісенне джерело може бути представлене в різній стилістиці, про що свідчать його багаточисленні *remakes* – джазові, естрадні, рокові.

Кожний із варіантів вокалу в умовах «третьої» музики базується на власних, тільки йому властивих «праформах» інтонування. Для рок-музики це були особливі види вокально-інструментального музикування, а тому рок-вокал не можна вважати прямим продовженням джазового. Між ними

існують проміжні жанри, розташовані в дифузній зоні, яка відрізняється синкрезисом витоків. Для американського року це була стилістика *soul*'а і *funk*'а з їх протестним драйвом.

В інших національних анклавих існують свої передтечі рок-вокала, наприклад, такі як «третьопластові» міські британські ансамблі *skiffle* – жанр, який послуговував основою стилістики «*The Beatles*». Витоки рок-вокала в процесі його масового розповсюдження артифікуються на фаховому рівні – як композиторському, так і виконавському.

Узагальнюючи все вищезазначене, можна запропонувати зведену характеристику вокальної складової в рок-музиці, яка відрізняється: 1) пріоритетом вербального тексту над музичним, що не означає повної відмови від кантিলени; 2) висуванням на перший план речитативно-декламаційного начала – шлях до *rap*'у, який не співається, а читається; 3) зберіганням принципу пісні як музичного жанру, який забарвлюється провідними рок-групами в тони національної ментальності; 4) активізацією моторно-танцювальної складової, тісно пов'язаної з інструментальною, що набуває різноманітних варіантів тембровості – від електронних саундів (*heavy metal, hard-rock*) до стилізації під національний фольклор (*folk-rock*).

Вокальна стилістика в рок-музиці надзвичайно різноманітна за витоками і способами реалізації. У якості генетичних складових у ній можна виявити елементи академічного пласта, міського романсу, шансону, вокального джазу (в його блюзових витоках), не кажучи вже про кантрі-вестерн і рок-н-рол. Вокальна рок-стилістика здатна адаптувати до своєї специфіки також фольклорні зразки, джазові теми-стандарти, інші музично-творчі види, що загалом визначає широкоохоплювальність її жанрових форм. Одночасно виникає і неоднорідність семантики, адже жанри музики тісно пов'язані з життям.

Потенційна різноманітність стилістичних компонентів рока наразі визначає його когнітивну сутність. Незважаючи на комерціалізацію, рок-музика зберігає, як колись і джаз, значущість особливого способу мислення,

життя, філософії, навіть релігії, послідовниками якого є його представники. Це відноситься у різному ступені до всіх «людей року» – ліриків, експериментаторів та радикалів.

Під впливом означеної тут «клановості» знаходяться і рокери-вокалісти:

1) у «ліриків» вокал виступає як безумовний пріоритет і репрезентує стилістичну платформу того чи іншого рок-стилю;

2) у «експериментаторів» пререважає комбінаторика стилістичних моделей, пов'язана: а) з мінливим співвідношенням вокального та інструментального; б) з включенням у рок-лексикон мовно/мовленнєвих витоків різного походження і виконавської фонації (від стилізації під оперний спів до реп-скоромовки або мелодекламації);

3) у «радикалів» вокальна складова рок-композицій характеризується: а) деякою вторинністю вокальних саундів при домінуванні гучних інструментальних (*heavy-metal, hard-rock*); б) використанням сонорно-фонічних голосових ефектів на кшталт неінструментального скета.

Слід додати, що притаманний рок-музиці вокально-інструментальний діалог з різною мірою інтенсивності діє у всіх випадках, уводячи слухачів-імерсантів у сферу афектної екзальтації (навіть на рівні НЛП), градації якої визначаються опорою на різні стилістичні складові, включаючи фольклор, оперну класику, пісню-романс, шансон, авторську пісню, вокальний джаз тощо. Про це детально йдеться в наступному розділі дисертації.

РОЗДІЛ 2

ВИТОКИ ТА БАЗОВІ ЧИННИКИ ВОКАЛЬНОЇ СТИЛІСТИКИ У СВІТОВІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ РОК-МУЗИЦІ

2.1 Вокальна складова в контексті стильових метаморфоз рока: понятійно-термінологічний дискурс

Як вже відзначалося, рок-музика – явище багатоскладове та таке, що важко піддається класифікації, насамперед, з боку виявлення її критеріїв. Перш за все, це зумовлено злиттям у ній трьох детермінант – соціально-ідеологічної, пов'язаної з молодіжними суспільними рухами другої половини ХХ століття; національно-етнічної, яка визначає характер мови/мовлення рок-композицій; персональної, уособленої особистісними інтенціями фронтменів та учасників рок-гуртів.

На відміну від джазового вокалу та пісенної естради, в яких інтонаційні джерела виявляють себе більш-менш чітко та однозначно через жанри (блюз, балада, лірична пісня, пісня-спогад тощо), рок-музика визначається плюралізмом жанрових та стильових джерел, які виявляються здебільшого ситуативно. Більш того, рок-музика не стільки детермінується іншими музично-мовними пластами та складовими, скільки стилізує під них згідно до актуальних потреб, звідки йде її мовностильовий (точніше, мовностилістичний) плюралізм.

Тому, перш, ніж надати системну характеристику складових рок-стилістики, необхідно розглянути загальний контекст – еволюцію стилів рок-музики як інтонаційного феномена, здатного адаптувати «під себе» найрізноманітніші джерела та витoki як інтрамузичного (музичні пласти – фольклорний, академічний, «третій»), так і позамузичного (соціальні, а також загальномистецькі течії та напрямки) походження.

Звернімося з цього приводу до наявних на теперішній час класифікацій рок-стилів, запропонованих у ряді дослідницьких та науково-популярних праць з питань рокознавства. Одним з перших тут був науково-публіцистичний нарис лідера джаз-рок-групи «Арсенал» Олексія Козлова

[47] – музиканта, який на практиці відтворював стилістичні атрибуції рока як вокально-інструментального феномену.

Розглядаючи витoki мови/мовлення рока ніби зсередини, автор вибудовує загальну картину розвитку цього культурного феномену, який мімікрував разом зі змінами у середовищі його споживачів, насамперед, протестно налаштованої молоді. На відміну від джазу, який еволюціонував у прогресивному напрямі, рок як соціально-орієнтована галузь суспільного музикування постійно змінювався, втрачаючи здобуте раніше, вступаючи в періоди застоїв, зумовлених протиріччями між творчою думкою музикантів та нав'язуваними шоу-індустрією комерційними стандартами та кліше (автор називає це «товарообіг», маючи на увазі «максимальну швидкість зміни моди на пісню, виконавця, групу або цілий напрямок» [47, с. 105]).

Дослідник дотримується в цілому загальноприйнятої класифікації витоків та напрямків рок-стилістики, яка знаходиться в межах поп-культури та постійно взаємодіє з її іншими складовими – джазом та естрадою. У зв'язку з цим «...на початку 90-х років в пресі, у висловлюваннях критиків, поп-бізнесменів і музикантів можна було зустріти прямо поставлене чи приховане питання: “Чи існує ще рок, і якщо існує, то який він, і чи є у нього майбутнє? “» [там само, с. 104].

Не вдаючись до детального висвітлення історії становлення рок-музики, відлік якої автор веде від рок-н-ролу початку 1950-х років, розглядаючи його в межах ритм-енд-блюзу, звернімо увагу на основне питання, яке виникає у зв'язку з темою нашого дослідження. Воно стосується ролі та значення, характеру стилістичних проявів вокальної складової у рок-композиціях різних періодів та авторства. Суттєвими тут видаються думки дослідника з приводу співвідношення вокального та інструментального саундів, а також пов'язаних з ними технік композиції та імпровізації.

Автор зазначає, що початковий етап становлення рок-стилю був домінантно-інструментальним, імпровізаційним за витокami, близьким у цьому плані до джазу, що корінним чином змінилося вже на межі 1970-х –

1980-х років, коли «...фігура вокаліста повністю відтіснила з поп-сцени образ віртуоза-імпровізатора, що займав важливе місце незадовго до цього. Виконавська майстерність інструменталіста, піднята так високо Джиммі Хендріксом, Еріком Клептоном, Джеком Брюсом, Джиммі Пейджем, Кітом Емерсоном, Ріком Уейкменом, Карлом Палмером та багатьма іншими, перестала бути потрібною. Вузькі рамки чотирехвилинного синглу або кліпу, міцно та надовго нав'язані поп-індустрією, не вмщували серйозних інструментальних соло» [47, с. 106].

Боротьба за першість між інструментальною (вона ж – імпровізаційна) та вокальною (вона ж – композиційна) складовими року вирішувалася на користь останньої, що не виключало «рецидивів» у вигляді програмного року межі 1980 – 1990-х років, де куплети пісні чергувалися з інструментальними імпровізаціями. Характерно, що, говорячи про це, згаданий вище автор вживає поняття «поп-сцена», маючи на увазі «...зміну самого типу вокаліста на верхніх рівнях популярності. Щоб стати зіркою першої величини, вже недостатньо було володіти лише талантом співака і композитора, як Стіві Вандер, чи яскравим іміджем, як у Девіда Бові або Елтона Джона. В суперзірки вийшли співаки-танцюристи найвищого класу – Майкл Джексон, Мадонна чи Принс» [там само, с. 107]. Показово, що така тенденція зароджувалася ще у «класиці» року, якою прийнято вважати період 1960-х – середини 1970-х років, коли «...рок-н-ролісти, які прекрасно рухалися – Елвіс Преслі в США та Кліф Річард в Англії – відтіснили більш скромних у сценічному відношенні виконавців та творців рок-н-рола, таких як Білл Гейлі чи Карл Перкінс» [47, с. 107].

Згідно до закону компенсації, збільшення ролі пластичної складової та зовнішнього іміджу рок-вокаліста призвело до того, що на задній план стали відходити такі складові, як «...красота мелодії та незвичність гармонії, натомість стали переважати інші якості, зокрема, ритмічні фактури у сполученні з новими тембральними прийомами в аранжировці» [там само].

Змінювався і ритм – один з головних компонентів як джазу, так і рок-н-ролу. Якщо при зародженні поп-джазу, коли «...спазм-бенди хвацько лабали чарльстони, кейк-уоки, фокстроти чи шіммі», головною ознакою ритму була синкопа (це відноситься і до рок-н-ролу), то наприкінці століття ця «...гостра деталь остаточно зникла з масової культури». Музика для розваг стає більш одноманітною, «тупою» в ритмічному відношенні, що було пов'язано з розповсюдженням стилю диско, який, «...вийшовши з моди в його початковому вигляді, пристосувався та перекочував в різні жанри, привносячи туди свій наліт механістичності» [47, с. 107]. Процеси, охарактеризовані вище, знаходять свій прояв і у такому стильовому відгалуженні року, як *melodic-rock* або *AOR* – *album oriented rock* (рок, орієнтований на альбоми) та *adult oriented rock* (рок, орієнтований на дорослих), який у співвідношенні вокальної та інструментальної складових тяжіє до пріоритету першої. Цей напрямок виник як поєднання *progressive rock*'у та *hard rock*'у і мислиться як такий, що є популярним у середовищі дорослих (*adult*) слухачів, хоча, здолавши пік своєї популярності у 1970-ті роки, він став позитивно сприйматися і молоддю. Аналізуючи цей стиль, Д. Терентьев, посилаючись на публікацію в журналі «*Classic Rock*», відзначає, що «...кращий мелодичний рок базується на доступних хуках, рифовій музиці і обов'язково високому красивому голосі вокаліста; якщо пісня сама по собі добра і красива, з непомірно пафосними клавішними і з текстом про приречену любов, то висока ймовірність, що це *AOR*» [124, с. 46 – 47].

В інших випадках *AOR* виступає не як окремий стиль, а як складова інших стилів – *hard rock*, *heavy metal*, *power metal rock*. Прагнучи до комерційного успіху, представники деяких рок-груп полегшують сприйняття хард-рокової стилістики, для чого насичують композиції елементами пісенної естради.

Як результат активізується вокально-мелодична складова, що унаочнюється у такому препарованому варіанті *hard rock* стилістики, як *soft*

rock. Аналогічні процеси спостерігаються і у іншому класичному рок-стилі – *heavy metal*, у якому теж пом'якшується звучання загального саунду і виникають альянзи на поп-музику. Такі міжстильові (точніше – міжстилістичні) взаємодії є типовими для еволюції рок-музики, особливо для її національних розгалужень, наприклад, для українського року. Матеріалом для посилення питомої ваги вокальної складової в національних рок-ансамблях слугують здебільшого фольклорні зразки, аранжовані згідно нормативів певного загального рок-стилю – того ж *hard*, *heavy* або *AOR*. Останній за великим рахунком є власне не стилем, а напрямом, платформою, в межах якої можуть існувати більш дрібні «підстили» [124, с. 47].

Множинність їх проявів не дозволяє чітко сформулювати такі поняття, як «мелодізація», «полегшення», «згладжування» та інші виразові засоби поп-музики, про що Сергій Коротков пише в розділах, присвячених стилям *hard rock*, *art rock* та *heavy metal*. Натомість автором пропонується поняття *white metal*, яке протиставляється більш «темним» різновидам такої стилістики як більш позитивне, з високими «янгольськими» голосами та швидкими гітарними пасажами [53, с. 289]. Як приклади, наводяться групи «*Scorpions*», «*Survivor*», «*Van Halen*», «*Bon Jovi*», «*Foreigner*», «*Y&T*» (до цього переліку додамо відомий датський гурт «*Royal Hunt*»).

Інтонаційні складові, асимільовані будь-яким рок-стилем, мають свої витоки, діапазон яких є доволі широким. Це стосується як вокальної, так і інструментальної складових рок-музикування, що формувалися паралельно у двох основних національно-етнічних анклавах – британському та північно-американському. Прослідковуючи шлях року, можна виділити цілу низку генетичних витоків цього феномену, серед яких базовими для британської традиції є *sciffle* (вокально-інструментальна напівфольклорна традиція, поширена в міському музичному побуті Великої Британії, яка стала однією з передтечій музики «*The Beatles*»), та рок-н-рол (вокально-інструментальний жанр, що виник приблизно одночасно з цим в США на базі синтезу раннього джазу і блюзу). Але це – лише явні, безпосередні витоки рок-музики, що

передували спочатку її окремим національним, а потім світовим репрезентаціям. Як вже відзначалося, і джаз, і рок-музика базуються на цілому комплексі фольклорних, «третьопластових» та академічних музично-мовних джерел, серед яких виділяються такі, як регтайм, марш, джамп-бенд, кантри-енд-вестерн, свінг, ритм-енд-блюз, власне, джаз, зокрема, такий його варіант, як хот-джаз.

Що стосується інструментальної складової, то вона в рок-стилістиці тісно пов'язана з танцювальною сферою, артифікацією якої був фортепіанний регтайм у його синтезі з пародійним синкопуванням, представленим в афроамериканській менестрельній драмі. Практично всі складові рок-музики у тому чи іншому вигляді присутні і у джазі, який, на думку Олени Маркової [69], був у свій час втіленням інтонаційної ідеї Сучасності. Мова йде не про прямі стилізації, а про ті впливи, які академічний пласт та популярна музика інших різновидів сприйняли від джазу з його стихією ритму та відродженням мистецтва імпровізації. З цього приводу Джеймс Коллієр зазначає наступне: «Джаз продовжує мати вплив на всю сучасну музику. “Рок”, “фанк” і “соул”, естрадна музика, музика кіно та телебачення, значна частина симфонічної та камерної музики запозичили багато елементів джазу. Без перебільшення можна сказати, що саме на фундаменті джазу виросла будівля сучасної поп-музики» [163, с. 14]. Під поп-музикою розуміємо популярну, в основному, розважальну музику «третьопластового» походження, лєвова частка якої є вокально-інструментальною з домінуванням (на відміну від джазу) саме вокальної складової.

Якщо інструментальний джаз (а за ним і інструментальна складова рок-музики) походить від синтезу регтайма та академічної класики у нових темброво-акустичних рішеннях, то вокальна складова рок-музики базується на традиціях блюзу у всіх його варіантах – від архаїчного (раннього), класичного – до сучасного ритм-енд-блюзу. Блюзовий вокал, відображений у джазі, зіграв у ньому роль своєрідного каталізатора для інструментального

втілення, хоча й не втратив своєї значущості у вигляді скет-інтонування. У рок-музиці блюзові впливи були більш безпосередніми. Це стосується низки стилістичних ознак, серед яких спільними для блюза і рока є:

- 1) акцентування у позиції «*ground beat – off beat*», що у стилях музики Новітнього часу зайняла місце аналогічне співвідношенню «консонанс – дисонанс» у сфері ладогармонії; йдеться про афроамериканський за витокami *swing*, похідний від вокально-інструментального блюзу, де, завдяки розвитку інструментальної складової, вокал мав «прориватися» крізь неї, засобом для чого і слугувала техніка *off beat*;
- 2) використання вокалістами «парадоксального саунду», який виконував функцію виокремлення голосу співака або співачки із загальної звукової фактури і слугував двом цілям: а) «портретуванню» особистості саме цього вокаліста; б) підкресленню особливої тембрової якості голосу за рахунок додавання йому особливих відтінків – співу з хрипом (Луї Армстронг), гнусавого звуку (Джон Лі Хукер);
- 3) застосування блюзових *dirty tons*, що означає «ковзання» (мікроглісандування) у напрямку до заниження (як у блюзі чи скет-вокалі) або до завищення (як у *bossa nova*).

Наявність цих спільних рис у вокальному інтонуванні не виключає суттєвої різниці між стилями джазу, рок- та поп-музики. Зокрема, вокальне рок-інтонування, на відміну від джазового скету (не кажучи вже про вокал у поп-музиці), має тенденцію до певного редукування. Про це йде мова у книзі Вінтропа Сарджента [208], коли він порівнює інструментальну та вокальну інтерпретації теми Вітні Хенді «*St. Louis Blues*», де у вокальній версії Бессі Сміт стрибки замінюються плавним рухом, хроматика – діатонікою, шістнадцяті тривалості – восьмими.

Автор, як один з «найнадійніших знавців джазу» (Т. Адорно [146]), вказує на типові риси блюзової декламації, у якій художній ефект досягається переважно за рахунок роботи з короткими мотивами в межах тетраходів блюзового ладу; цей стиль співу є далеким від «прикрашання» –

співачка «...не прагне доповнювати мелодію якими-небудь розцвічувальними елементами. Вона скоріше позбавляється зайвих деталей, знімаючи їх, спрощуючи фразування, яке стає, по суті справи, більш “примітивним” – первозданним» [208, с. 145].

Стиль співу Бессі Сміт відповідає стилістиці хот-солістів, які орієнтуються переважно на афроамериканську манеру блюзового «плачу». Глибинні впливи цієї манери є вельми відчутними в американському рок-н-ролі 1950-х – 1960-х років, що є синтезом танцювального ритму і блюзу, де ритмічна домінантність «затьмарює» мелодичну пластику і вступає навіть у протиріччя з гармонією інструментального супроводу, існуючи ніби відокремлено від нього (найяскравіші репрезентації подібного хот-стилю представлені у творчості самого Елвіса Преслі, а також Арети Франклін, Рея Чарльза, Стіві Вандера, Майкла Джексона).

Певне спрощення вокальної рок-інтонації має ще один корінь (окрім блюзового співу), який знаходимо у вербальній мові. Англійська мова вирізняється лаконічністю, чіткістю, спрямованістю до узагальнення, що не виключає її інтонаційної виразності. У вокальному відтворенні це реалізується через ритмо-інтонаційну упорядкованість, відсутність внутрішньо-складових розспівів, тяжіння до дискретного, доволі короткого за обсягом фразування, яке найчастіше відбувається у діалозі з інструментальними саундами.

Фонетика та синтаксис мови позначаються на співвідношенні мовленнєвого та музичного начал у вокальному рок-інтонуванні, де переважають речитация та декламація. Ці елементи співу є протилежними за значенням: декламація означає розспівування мовленнєвих інтонацій, а речитация, навпаки, – зведення мелодичних зворотів до мовленнєвих лексем.

Враховуючи проміжний внутрішньо-пластовий статус рок-музики як інтонаційного поєднання різноманітних джерел, насамперед, джазу та естрадної пісні-танцю, слід вказати на особливості виконання вокальних партій англомовних рок-композицій у перекладі українською мовою (вони

складають значну частку репертуару вітчизняних рок-груп, хоча в останні роки тут панує тенденція до співу мовою оригіналу). При спробах таких перекладів (назвемо тут лише деякі з них: збірку з понад ста пісень «Бог дав рок-н-ролл тобі» Олега Пастухова та Андрія Куликова; "60/70" – альбом гурту «Кам'яний гість» з 11-ти українських перекладів Юрія Вереса текстів світових рок-хітів; «Любов, рок-н-рол і ... V» – книгу з оригінальними поезіями та українськими переспівами англomовних рок-пісень Андрія Пермякова; «Книгу Року» Юлії Вротної з еквіритмічними перекладами на українську популярних світових рок-зразків) якраз і виявлялися відмінності між мовно/мовленнєвими чинниками у вокальній рок-стилістиці.

Слід підкреслити, що у рок-вокалі мовно/мовленнєвий фактор є визначальним у стилістичному плані. Його функції не зводяться лише до вербальності, але й впливають на фонічну сторону інтонування – «інструментовку» слова, що вимовляється, градації якої охоплюють діапазон від рок-пісні до мелодекламації на зразок репу. Поліскладовість вокального інтонування в рок-музиці зумовлюється також особливостями орієнтирів та уподобань певних рок-гуртів, лідери яких завжди мають власні думки з приводу питань рокової стилістики в її проявах на рівні вокального та інструментального саундів, а також співвідношення музики і слова.

Досліджуючи вокальну стилістику в рок-музиці, слід виходити з характеристики основних етапів еволюції останньої. Таких етапів у найширшому сенсі налічується два: хард-рок і арт-рок. Саме вони визначили і визначають до сьогодні сутність феномену рок-музики.

Перший з них (хард-рок) відноситься до стильової категорії рок-мейнстрима. Його стилістика є однією з найавторитетніших у різних національних рок-стилях і рок-групах. Вона зводиться до цілого ряду закономірностей, пов'язаних з різними витоками, серед яких ключовим є блюзовий, тобто такий, що естетично і конструктивно є похідним від вокального інтонування.

Проте останнє у стилістиці хард-року набуло принципово нових якостей, зумовлених пріоритетом інструментальних саундів, насамперед, електрогітарних, що стали у хард-рок-композиціях солуючими за функцією. Поряд з «інструменталізацією», хард-рокові композиції відрізняються посиленням рівня динаміки, а у плані комунікації зі слухачами – інтерактивною тенденцією із «зануренням» реципієнтів до творчого процесу.

Відносно художньо-образної семантики у хард-рок композиціях необхідно відзначити такі домінанти:

- 1) героїку (культ сильної особистості – рок-зірки або гіпотетичної надлюдини);
- 2) релігійно-містичну, інфернальну, екзистенціальну тематику;
- 3) тему соціальної нерівності, протесту проти насильства, війни, несправедливості, включаючи політичну сатиру;
- 4) любовну лірику (її основний нахил – нерозділене кохання);
- 5) типову рок-н-рольну тематику (атрибутика рокерського життя – швидкісна їзда, вечірки, подорожі).

Така тематика рок-пісень в цілому зберігається і на сьогодні, що було зумовлено історично. Адже поява хард-року наприкінці 1960-х – початку 1970-х років була результатом дії не лише екстрамузичних, але й інтрамузичних детермінант – блюзових, рок-н-рольних, змішаних, синтезованих, ритм-енд-блюзових. Останні найвідчутніше проявилися у Великій Британії вже в середині 1950-х років – ансамбль «*Blues Incorporated*», групи «*Rolling Stones*», «*Humble Pie*» та інші.

В якості національно-самобутньої відповіді на американський хард-рок Британія висуває музику аматорських гуртів *skiffle* (середина 1950-х) та *merseybeat* (початок 1960-х), засновану на традиціях англо-кельтської пісенності, яка і в подальшому одухотворюватиме британський рок з його мелодичною основою. Цю стильову платформу в рокології здебільшого визначають як «класицистську», підкреслюючи, що у подальшому вона виявилася найживучішою в рок-стилістиці, хоча й перетиналася з панк-роком, що знайшло прояв у трьох стилістичних лініях, засновниками яких

стали хард-рокові «герої» у вигляді найпопулярніших на той час гуртів. Оскільки це має пряме відношення до тематики рок-вокалу, далі буде доцільним перелічити репрезентантів цих ліній:

- перша з них – «*Deep Purple*», «*Black Sabbath*» > «*AC/DC*», «*Judas Priest*» > *speed metal* («*Metallica*») > *thrash metal* («*Stayer*») > *gothic metal*;
- друга лінія – «*Deep Purple*», «*Rainbow*», «*Uriah Heep*» > *Yngwie Malmsteen* > *neoclassic hard-rock* > *power metal*;
- третя лінія – «*Led Zeppelin*», «*Grand Funk*» > *neo hard-blues* 80-х...*grunge* 90-х.

З урахуванням закону компенсації у цих трьох лініях спостерігається різне співвідношення вокального та інструментального саундів, хоча в цілому вони тяжіють до паритетності та навіть взаємозамінюванності: вокаліст-фронтмен та гітара-соло виступають як спаринг-партнери, демонструючи два різновиди співу – голосом та на інструменті.

Вокальна складова акцентується у перших двох лініях, оскільки в них меншою є питома вага невербальної імпровізації, яка паритетно співвідноситься з текстовим вокалом (скет-вокал, тим більш, інструментальний, тут практично не застосовується, а замість нього можуть залучатися розспіви-вокалізи окремих складів вербального тексту).

У третій стильовій лінії виникає інша картина – тут діє принцип артизації хард-року, який змішується з доволі різноманітними стилістичними діапазонами від монодії (сольного вокального стилю Барокової доби) до напрямків *Psychedelic music* (що корінням сягає в давню ритуальну музику) з використанням неінструментального скету (вигуки, імітація звуків природи).

Щодо арт-року, який характеризується як синтез елементів рока, академічної музики (класичної та сучасної) та джазу, а також різних національних музичних культур, то його образно-змістовний аспект є за природою інтегративним і охоплюючим цілу низку жанрів, асимільованих рок-музикою, про що йде мова у дослідженні Ірини Палкіної [93]. Авторка, як і інші дослідники рок-музики, зокрема, Андрій Бондаренко [9], дотримується думки про необхідність розмежування жанру та стилю у рок-

музиці за їхніми семантико-комунікативними ознаками: стиль характеризується за індивідуальними рисами, а жанр – умовами побутування, виконання, а також змістовною або конструктивною спрямованістю певного музичного твору.

На думку А. Бондаренка, до жанрових ознак рок-музики слід відносити інструментальний склад та теми пісень, а до стильових – специфічні засоби виразності – саунд, гармонія, ритмічні структури. Цієї ж думки дотримується і І. Палкіна, вважаючи, що у термінологічному дискурсі треба «...відмовитись від класичних понять жанру і стилю у площині сучасної масової музики, замість яких використовувати загальне поняття “напря́м”» [93, с. 39].

Погоджуючись в цілому з міркуваннями названих авторів, зазначимо, що, з метою збереження ключових понять «стиль» та «жанр» стосовно рок-музики, можна запропонувати компромісний варіант – їхній розгляд у контексті стилістики – третьої складової музичного мислення, яка виникає на рівні тексту конкретного музичного твору як «місток» між стильовим і жанровим факторами. Тут замість слова «напря́м» доцільніше було б вживати термін «нахил», що є відображенням стилістичної ідеї, яка панує у конкретному рок-творі, частіше за все сполучаючись з іншими ідеями – допоміжними чи вторинними для певного контексту.

Це стосується і вокальної стилістики, яка визначається специфікою відтворення таких жанрових форм як рок-пісня, рок-балада, рок-альбом, рок-опера у певному рок-стилі – фолк-рок, хард-рок, арт-рок, психоделік-рок, рага-рок, бароко-рок тощо. Не вдаючись далі до термінологічних тонкощів, зазначимо, що в контексті вокальної рок-стилістики слід враховувати параметри обох категоріальних явищ – жанру та стилю одночасно. Іншими словами, зважаючи на «інтеграційну багатоманітність» [93] та інтонаційну «всеїдність» [41] року, необхідно досліджувати його вокальну складову, розглядаючи обидві генези – жанрову та стильову – в контексті стилістики певного твору.

Зокрема, такі різні та навіть «полярні» жанрові форми, як рок-пісня та рок-опера, мають як спільні, так і відмінні якості на рівні жанро- та стилеутворення, а рок-н-рол – пісенно-танцювальна жанрова форма, що виникла на основі «спрощеного варіанту музики ритм-енд-блюзу» (В. Откидач [85, с. 21]), – це стиль, який, окрім цього, має й інший жанровий виток – популярну масову пісню. Сама ж рок-опера – «музично-драматичний жанр, стильовою ознакою якого є рок-музика, а жанровою – мюзикл» – жанрово-стилістичний феномен, похідний від опери як «класичного» жанру за структурними атрибутами, але за інтонаційною лексикою і саундами (вокальним та інструментальним) орієнтований на популярну музику світу шоу-індустрії [там само].

З цього приводу Ірина Палкіна згадує найкращі, на її думку, зразки рок-опери – «*Jesus Christ Superstar*» Ендрю Ллойда Веббера та Тіма Райса, «*The Wall*» гурту «*Pink Floyd*», при розгляді яких «жанрова ідентифікація» має здійснюватися шляхом визначення «жанрів-першоджерел, форми твору та виконавського складу» [93, с. 45]. Саме ці об'єктивні показники домінують в оцінці ролі вокальної складової у рок-творах різних стилістичних нахилів.

2.2 Етапи еволюції рок-вокалу від витоків до сьогодення: жанрово-стилістичний екскурс

Серед наукових та публіцистичних розвідок щодо рок-музики взагалі (більшість з них вже згадувалася раніше) немає як такої спроби дослідження етапів еволюції вокальної стилістики у цьому особливому роді музикування. Відомості про рок-вокал розосереджені у працях та статтях, присвячених загальним напрямам розвитку рок-стилістики у її узагальнених американському та британському варіантах. Тому виникає потреба в окремому виділенні тематичного напрямку у вивченні рока, що і зафіксовано у назві даного підрозділу.

Кожне родо-видове явище у сфері музичного мистецтва проходить, як відомо, три основні стадії розвитку – достильову, стильову, постстильову.

Так було з найближчим «родичем» рока – джазом, який поєднав афроамериканські та європейські за витокami форми «третьопластового» та власне фольклорного музикування, розповсюджені в США наприкінці XIX – початку XX століть.

Так трапилося і з рок-музикою, яку деякі дослідники, зокрема, Ігор Хижняк, прямо вважають термінологічним синонімом рок-н-рола. Розглядаючи етимологію цього слова, вчений виявляє два його різні значення. Перше з них, введене до обігу на початку 1950-х років диск-жокеєм Аланом Фрідом, було калькою англійських слів: *rock* (трястися, качатися) та *roll* (крутитися, обертатися). Друге значення, відоме лише доволі вузькому колу шанувальників, походить від блюзових пісень і означає фізичну близькість між чоловіком та жінкою [133, с. 17].

Визначення та аналіз етапів еволюції рок-вокалу є доволі складним завданням, оскільки сама рок-музика містить в собі найрізноманітніші впливи та складові, узагальнені через особливу естетику та поетику, де вокал повинен розглядатися на підставі різних критеріїв підходу. З цього приводу можна послатися на підзаголовок монографії Ігоря Хижняка, який, розглядаючи реальність та віртуальність рок-н-рола в інформаційному просторі США та Великої Британії, називає свою працю посібником з історії музики, соціології, культури, країнознавства, керуванню потоками міжнародної медіакомунікації, естетиці, протестної тематики та радикалізма тощо. Так само треба визначати і роль та функції вокальної складової рок-н-рола та рока, які, незважаючи на близькість, є різними явищами світової маскультури, при чому не власне музичної. Цю різницю зафіксовано не лише через напрямки розвитку рок-стилістики, але й через її ментально-національні складові, серед яких базовими правомірно вважаються американська (рок-н-рол) та британська (власне рок).

Як вже відзначалося, коріння рок-вокалу слід шукати в ритм-енд-блюзі з його наступною метаморфозою у стилі *bebop*. Саме цей стиль і є типовим для «покоління біту», естетика якого відходить від соціальної та художньої

безконфліктності. Як зазначає з цього приводу Сергій Коротков, саме американські бопери кінця 1940-х – початку 1950-х років (Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк) «...були найбільш яскравими представниками нового підходу до джазу <...>, що знайшло великий відгук у представників “покоління біта” як соціокультурного явища» [53, с. 55].

Риторичне питання Юга Панас'є [203] з приводу того, чи був джаз після бібопу, має під собою підстави. Адже новий, так званий сучасний джаз поступово набирає рис елітарного мистецтва інструментальної імпровізації, у якому вокал у його попередніх формах тісно пов'язаний з блюзом, відіграє допоміжну роль і зводиться переважно до скет-інтонування.

На відродження традицій джазового співу з текстом і було спрямоване, як видається, мистецтво рок-н-ролу в особі його фундатора Елвіса Преслі, манера якого поєднувала дві ментальні складові – європейський мелодизм та афроамериканський ритм. Як зазначає І. Хижняк, «...манера виконання Преслі була настільки незвичною, що часом це навіть різало слух. Проте гортанний, з модуляціями і придином голос, не властива білому виконавцю афроамериканська манера передавала своєрідний національний колорит, до того ж помножений на вибуховий неприборканий темперамент» [133, с. 29].

«Меморандум Елвіса» (вираз Ігоря Хижняка) полягав в утворенні «неймовірної суміші» різних стилів – ритм-енд-блюзу, сільських балад, євангелістських хорів; йому «...вдалося змішати воєдино гріховні звуки південного блюзу та нестримно виплескуваний назовні екстаз негритянських госпелз» [там само, с. 30].

У цілому ж, враховуючи загальну картину становлення рок-музики як явища світової музичної культури, слід серед безлічі течій та груп, репрезентуючи цю музику, виділити два родові напрями – домінантно-вокальний та домінантно-інструментальний. З огляду на їхнє суміщення можна зазначити і наявність певної змішаної родової форми – паритетної, де обидві складові тяжіють до рівноваги. З певною долею умовності вокальний рок можна віднести до рок-н-рольних американських витоків,

репрезентантом яких був не лише Елвіс Преслі та його найближче чоловіче оточення – Літл Річард, Чак Беррі, Білл Гейлі, але й такі співачки-жінки як Дженіс Джоплін, Сюзі Кватро, Тіна Тернер, Пет Бенатар. Характерно, що пісенна спрямованість творчості цих американських рокерів мала різні стилістичні відтінки, серед яких можна вирізнити:

- 1) академічний вокал європейського зразку, який знаходимо у стилістиці фанка як однієї з достильових форм рока; виконавці цього типу визначалися словом *swooner* – «чаровник»;
- 2) естрадно-пісенний вокальний стиль сентиментально-ліричного напрямку; музиканти цього типу позначалися словом *crooner* – букв. «муркотливий»;
- 3) власне рок-пісенність експресивного типу; речитативно-декламаційна манера такого співу позначалася словом *shouter* – «крикун».

У чистому вигляді ці вокальні рок-манери в межах сформованого рок-н-рольного стилю зустрічалися рідко, а визначали лише провідні тенденції співу окремих вокалістів. Загальною тут була лінія до естрадизації рок-манери співу, зразками якої можуть бути стилі Рея Чарльза (рок-н-рол в синтезі з *soul*) та Сюзі Кватро (рок-н-рол у поєднанні с поп-манерою).

На противагу американському рок-вокалу, у Великій Британії виникла своя школа рок-співу, представлена двома творчими осередками – лондонським (*Rhythm&Blues*, репрезентований групами «*Led Zeppelin*» та «*Rolling Stones*») та ліверпульським (синтез естрадизованого рок-н-рола та фольклорного *skiffle*, характерного для творчості «*The Beatles*» та їх послідовників).

Лондонський стиль в галузі вокалу відрізнявся тяжінням до ритм-енд-блюзової орієнтації, підпорядкованої законам інструментальної композиції-імпровізації. Центрального значення у цій стилістиці, яка стає синонімом *hard*, набуває інструментальна складова, що реалізується розмежуванням в часі вокальних та інструментальних саундів. Виникає своєрідне виконавське амплуа – «вільний голос» або «вільний вокал», що означало зближення хард-

рока з арт-роком в контексті «стильового евфемізму» під доволі розпливчастою назвою «*progressive rock*» [133, с. 202].

Ліверпульський стиль в галузі вокалу є протилежністю лондонському. По-перше, акцент у стилістиці «*The Beatles*» як представників арт-року зміщується в бік вокалу, а інструментальна складова залишається на допоміжних ролях, що дозволяє виділити у вокалі цієї рок-групи пісенність, представлену у надзвичайно широкому обсязі. По-друге, музикантам ліверпульської четвірки вдалося у вокальній стилістиці поєднати «гарячу» основу рок-н-рола зі специфічними ритмами твіста та госпелу – явищ різних музичних ментальностей. Американський ритм-енд-блюзовий стиль був адаптованим до місцевих інтонаційних джерел, що визначило новаторський мелодичний склад їх пісень (саме пісень, а не рок-композицій як таких), де вони «...вперше використали запозичені з фолк-культурного пласта англійські, шотландські саги у сполученні з позаєвропейськими ладами та інтонаціями, які з'явилися головним чином під впливом ритм-енд-блюзу і трохи пізніше через захоплення учасників ансамбля індійською пісенною культурою» [там само, с. 95]. Саме таке мовно-стильове всеохоплення стало причиною «експорту» стилю ліверпульців у всі країни глобального світу. У процесі адаптації хард- и арт-рока до інших інтонаційних джерел було продемонстровано саму методологію обробки пісенно-інструментального матеріалу різного, насамперед, свого національного, зі збереженням констант рок-стилістики у вигляді інтонаційної системи *rhythm and blues*, яку можна трактувати і зворотньо як *blues and rhythm*. Пропонуючи цю термінологічну модифікацію, маємо на увазі виокремлення саме вокальної (блюзової за витоками) складової у рок-музиці, що зайвий раз підкреслює перевагу інтонованого слова в музичній культурі.

Вокальне інтонування виступає як основа інструментальної музики, детермінує її внутрішній емоційний зміст. Мова йде про особливий спосіб переінтонування: інструментальна музика може відтворювати різні відтінки мовленнєвої інтонації, репрезентуючи не її, а розспівуваний текст, на який

вона накладається. Великий обсяг різновидів голосової інтонації створює певні труднощі для визначення у тій же рок-музиці певних жанрових та стильових витоків тексту, що інтонується. Тому в чистому вигляді нахили мовленнєвих відтінків рок-композицій майже завжди є поліскладовими і зазнають стилістичного моделювання, якщо цього потребує вербальний текст (це підтверджують аналітичні етюди, представлені в заключному Розділі даної дисертації).

Повертаючись до розгляду заявленої у даному подразділі проблематики, слід зазначити, що, якщо спробувати класифікувати у найзагальнішому плані етапи еволюції рок-вокалу у світовій практиці, то необхідно керуватися двома ключовими критеріями – художньо-естетичним та технологічним. Перший з них, як показують наявні на сьогодні дослідження (Ігор Хижняк [132], Лариса Васильєва [15], Ірина Палкіна [92], Сергій Коротков [53], Дмитро Терентьєв [124], Allan F. Moore, Remy Martin [147], Rob Brosh [159], John Covach, Graeme M. Boone [163], Melissa Goldsmith [194], Ken Stephenson [212], Stuessy Joe, Scott D. Lipscomb [216] та інші), означає послідовність становлення та закріплення у певних формах наступних етапів вокальної рок-стилістики:

- 1) початкового або достильового – виникнення блюзових форм інтонування, похідних від афроамериканських та європейських джерел; цей період охоплює більш, ніж 30 років – від 1885-го до 1921-го – і продовжується до 1950-х років;
- 2) ранньостильового – поява та часткове закріплення ритм-енд-блюзових форм пісенного музикування, узагальнених у стилістиці американського рок-н-ролу як особливого національно-визначеного різновиду культури «епохи біту»; цей період охоплює 1950-ті – початок 1960-х років, аж до появи його альтернативи – британського пісенного року в особі «*The Beatles*» (офіційна дата виникнення «ліверпульської четвірки» – 1960-й рік);
- 3) естрадно-рок-н-рольного, в межах якого формувалися два напрями – експресивно-декламаційний з підкресленою танцювальною основою і

пісенно-ліричний з елементами кантילени та сентиментальності; цей період приблизно датується десятиліттям 1960-х років і є, по-суті, стилістичним мікстом рок-н-ролу та естрадного джазу;

- 4) хард-рокового – у вигляді зміщення центру ваги до інструментальної сфери з виокремленням так званого «вільного голосу», здатного діалогічно сполучатися з електронними саундам; приклад – програмний рок 1960-х – 1970-х років, репрезентований такими гуртами, як «*Deep Purple*», «*Black Sabbath*», «*Nazareth*», «*Uriah Heep*», «*Led Zeppelin*», «*Rolling Stones*», «*Scorpions*», «*Warlock*»; паралельно до цього формувався джаз-рок, започаткований представниками школи (гуртка) Майлза Девіса;
- 5) арт-рокового (включно з «компромісом» у вигляді прогресив-року); починається з кінця 1960-х і охоплює 1970-ті – початок 1980-х років; цей період відрізняється епічністю, пафосністю вокалу, який втрачає блюзові коріння і поступово стає більш академічним. Його найпоказовішими репрезентантами є гурти – «*Electric Light Orchestra*», «*Genesis*», «*Pink Floyd*», «*King Crimson*», «*Nice*», «*Yes*», «*The Doors*», «*Queen*», «*Emerson*», «*Lake & Palmer*», «*Moody Blues*», «*Procol Harum*», солісти Девід Бові, Френк Заппа, Кейт Буш;

плуралістичного у вигляді суміщення різних рок-стилістик, представлених:

а) творчістю різних рок-груп, які працюють синхронно, в один і той же проміжок часу; б) стилем окремої рок-групи, яка практикує багатоманітні варіанти виконавської стилістики; в) однією і тією ж рок-композицією або платівки *EP (extended play)*, де можуть поєднуватися ознаки різних жанрово-стилістичних нахилів та манер виконання; цей період в еволюції рок-вокала можна визначити як «модернізований» або «естрадизований», що виникав під значним впливом диско та панк-культури; його ознаками є акцентування вокальності як основного засобу смисловираження з поверненням до переважно «службової», акомпануючої, допоміжної функції інструментальної складової; починається приблизно з кінця 1970-х і охоплює 1980 – початок 1990-х років; це був новий варіант мелодік-року,

розрахований вже не тільки на дорослу (*AOR*), але й молодіжну аудиторію. Його представники – гурти «*Bon Jovi*», «*Foreigner*», «*Europe*», «*Def Leppard*», «*Harem Scarem*», «*Journey*», «*Survivor*», «*Icon*», солісти Майкл Болтон, Джо Лінн Тернер, Брайан Адамс, Бонні Тайлер, Шер, Аланна Майлз, Пет Бенатар.

Другий критерій, за яким слід оцінювати здобутки та виокремлювати етапи становлення вокальної рок-стилістики, визначається нами як технологічний. Його виділення відповідає загальноприйнятій методології досліджень у галузі виконавської творчості, з приводу чого доцільним буде навести думку Наталії Гребенюк про існування у мистецтві сольного співу двох взаємопов'язаних складових – вокально-художньої та вокально-технічної [27, с. 14]. Як вже зазначалося, техніка співу в рок-стилістиці, як і сама рок-музика, є доволі різноманітною за витокami та складовими. Усі стилі та нахили рок-музики виникали не на порожньому місці, а були результатом погодження чи непогодження з певними академічними чи неакадемічними традиціями. Техніка вокального року визначалася і визначається досі естетичними установками, які могли змінюватися і реально змінювалися в процесі еволюції. Проте рок-вокал має свої типові (константні) особливості, які формувалися та закріплювалися у ньому в процесі асиміляції або навіть декларативного заперечення існуючих форм естрадного музикування. Типовими для мистецтва музичної естради США 1940-х – 1950-х років були:

1) багатожанровий та полістильовий репертуар зірок *variety music* в особі таких виконавців як Френк Сінатра, Джуді Гарленд, Нет Кінг Коул, Дін Мартін, Тоні Беннет, Наталі Коул та інших; їхню творчість музиканти тих років іронічно називали «*moon above*» (англ. «осяювані місяцем»), маючи на увазі доволі невисоку якість та оригінальність текстів, «клішованість» аранжувань, деяку слащавість манери інтонування;

2) творчість видатних майстрів вокального джазу – Елла Фітцджеральд, Біллі Голідей та інших, які використовували подібні зразки в якості тем-стандартів для імпровізацій;

3) творчість *country* музикантів – Віллі Нельсона, Ерла Скраггса, Джонні Кеша, які теж активно інтерпретували естрадний репертуар.

Незважаючи на критику, у техніці вокалу радикального крила рок-музикантів відображувалися впливи представників естрадного нахилу (особливо першого з перелічених вище) у вигляді інтегрованих запозичень з музики, яка певний час вважалася екзотичною, але згодом увійшла як повноцінна ланка до явища європейської естради.

Сучасний етап розвитку вокальної рок-стилістики характеризується не лише синтезом рокової та естрадної манер співу, але й активним залученням елементів академічного жанру. Така тенденція, що спеціально розглядається у статті Жанни Закрасняної, Лариси Остапенко та Тетяни Горобець «Академічний вокал та рок-музика: шляхи перетину» [40], характеризується як одна з провідних для прогресив-року, який інакше визначається як симфорок або класик-рок. Як зазначають авторки статті, цей напрям, починаючи з періоду виникнення рокових арт-форм, зокрема, рок-опери як спеціального жанру, закликано поєднати ці пласти музичного мистецтва (хрестоматійний зразок – «Привид опери» Ендрю Ллойда Веббера, де сама назва є символічною і вказує на пошук у рок-стилістиці відгомонів академічної оперної класики), став «...своєрідним модним трендом, який мав багато прикладів вдалого та ефектного поєднання в рамках одного твору досить різних стильових сфер музичного мистецтва» [40, с. 550].

В якості прикладів можна навести, слідом за авторками цитованої статті, спільний альбом лідера гурту «*Queen*» Фредді Мерк'юрі та іспанської оперної співачки-сопрано Монсеррат Кабальє – «*Barcelona*» (1988), а також творчий проект «*Pavarotti & friends*», у якому приймали участь відомі рок- та поп-вокалісти – Ієн Гіллан (гурт «*Deep Purple*»), Джон Бон Джові, Стіві Вандер, Джо Кокер, Джордж Майкл, гурт «*Spice Girls*», гурт «*U2*».

Зближення поетик (у широкому змісті – технологій) академічного та рок-співу відбувалося не лише на рівні спільних концертних виступів та альбомів, але й в галузі самої вокальної мови. Академічний спів, як відомо, ґрунтується на системі детально розроблених засобів та прийомів постановки голосу – дихання співака, філіровки звуку, побудови фрази тощо. В цьому випадку основний акцент робиться на вокальних даних самого співака (підсилювачі голосу тут не практикуються, оскільки нівелюють ефект природності його звучання).

Музична практика сучасності показує, що в композиціях арт-рокового типу нерідко можна знайти прямі стилізації під подібний вокал – свого роду рок-арій, де можуть бути використані інтонаційні джерела та технічні засоби різного походження – барокового, класицистського, романтичного, новітнього.

Інший тип подібної взаємодії – проникнення рок- та джаз-стилістики до академічних зразків, перш за все, на виконавському рівні. Це, зокрема, «...різке звучання, манера “шаут”, використання хрипкого голосу, що нагадує застосування гітарного дисторшену» [там само]. Поряд із використанням таких елементів парадоксального саунду, типових для скет-імпровізацій, представники прогресив-року застосовують й інші джазові вокальні прийоми – фразування *off beat*, а також поєднання оперного вокалу з технікою *growling* (англ.«гарчати»).

Численні перетворення, що відбувалися у сфері рок-стилістики, у тому числі і вокальної, на глибинному рівні зумовлювалися співвідношенням специфікою рок-концерту як ритуального дійства, в якому сполучаються езотеричне та екзотеричне начала. Концертна аура року означає містичне єднання публіки та музикантів, яке нагадує не власне театральне дійство, а моделює складові ритуалу, у якому засобами музики та співу досягається занурення слухачів до екстатичного стану, де свідоме розчиняється у несвідомому, позаособистісному, колективному.

Невипадково головним засобом досягнення цього стає «чиста» музика з акцентуванням інструментального саунду, а використовувані в рок-композиціях пісенні вставки тяжіють до максимальної простоти з відокремленням музичного тексту від вербального, які західні рокери, зокрема, Джим Моррісон, вважали різними видами творчості.

Важливим чинником у концертній практиці року, зокрема, його арт-форм, є зближення з академічною сферою, реалізоване як у «конверсіях» – рок-перекладеннях «класики», так і у стилістиці самих рок-композицій, до яких можуть підключатися симфонічні оркестри, а у формотворенні – їхні замітники у вигляді мелотрону – ранніх варіантів синтезаторів, здатних відтворювати різні оркестрові тембри – струнні та духові (В. Романко [106, с. 44 – 45]).

Зближення арт-рокових форм музикування з академічними концертними зразками позначалося і безпосередньо на рок-вокалі. В процесі його еволюції все більшої питомої ваги набував рок-академічний вокал. Під цим поняттям слід розуміти копіювання деяких прийомів академічного співу та залучення їх до царини естрадної музики. Така виконавська стилізація позначається на цілому комплексі задіяних рок-вокалістами засобів:

- 1) розширенні діапазону;
- 2) особливостях подачі звуку;
- 3) «співі на опорі» з великим імпедансом;
- 4) особливостях фразування;
- 5) оперній театральності емоцій.

Quasi-академічний рок-вокал має на увазі закономірний процес проникнення ознак класики співу до елітарного концертного арт-року, природньо поєднується з явищем, яке у рокознавстві характеризується як шлях до великої форми, під якою розуміється, перш за все, опера. При цьому виникають два зустрічних процеси – рух академічної музики до своєї «молодшої» сестри і, навпаки, рух рок-музики в бік академічної традиції. Наразі починають виникати крупномасштабні композиції принципово нової

форми, в яких оперна генеза поєднується з імерсивністю концертного рока. Саме у такому сенсі слід розглядати «метаморфози» рок-музики, які постають на більш-менш чітко окреслених етапах. Перш за все, необхідно визначити стилістичний нахил, а через нього – жанрову приналежність тієї чи іншої композиції. Головним критерієм розпізнавання тут виступають питома вага і спосіб використання вокалу. В одних випадках використовуються пісенні «вставки», які в цілому суперечили самій природі рок-музики, глобально заснованій на пісні. В інших випадках рок-пісні ніби інструментувалися, стаючи матеріалом для інструментальних імпровізацій.

Шлях до цементування крупної форми пролягав, проте, не лише у зближенні рок-пісні з оперною арією, але й через виникнення своєрідного третього напрямку – циклізації. Це було спочатку знайдене у практиці рок-гуртів. Показовим є, наприклад, вислів керівника «Піснярів» Володимира Мулявіна, який на питання про створення крупноформатної рок-композиції «Пісня про долю», відповів в іронічній формі, що йому «набридло кланятися після кожної пісні!». Показово, що схожі процеси відбувалися в європейській пісенній практиці і раніше. Йдеться, зокрема, про німецьку романтичну пісню, що набула рис концептуальності через поєднання окремих пісень у цикл, задля укрупнення камерної пісенної форми, здатної відображати рівень глибоких філософських концепцій (Н. Говорухіна [23, с. 10-11]). Тому, як видається, рок-оперу не можна вважати єдиним можливим укрупненням рок-пісенної форми, хоча ця думка є достатньо укоріненою в рокології. Це доводиться самою практикою рок-вокалу. Адже до рок-оперного стилю відносять навіть ті зразки, які до опери як такої не мають жодного відношення.

Одним з перших прикладів можна вважати альбом «*The Beatles*» – «*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*» (1967) – перший концептуальний альбом, який не містить жодної танцювальної мелодії, а також жодної пісні про кохання. Альбом побудовано за принципом монолітної сюїти, яка навіть не поділяється на окремі номери, що свідчить про наявність в пісенній рок-

композиції потенційних нахилів не лише до опери, але й до вокального циклу з наскрізним цілісним сюжетом.

Ще одним формотворчим результатом модифікації вокально-сценічної основи рок-композиції слід вважати мюзикл, який являє собою естрадно-розважальний синтез трьох форм музичного виконання – альбому рок-пісень, вокального циклу та рок-опери. Рок-мюзикл (в сучасній рокології існує цей термін) – явище, взяте на озброєння шоу-бізнесом. Його мета – віднайти найдоступнішу форму для втілення розважальних вокально-сценічних жанрів, результатом чого була глобальна тенденція до естрадизації рок-музики.

В якості доказу цієї метаморфози в сфері музики масового та навіть елітарного вжитку можна навести сучасні інтерпретації розглянутих вище жанрових форм, зокрема, рок-опери. Так, запис 1971-го року рок-опери «*Jesus Christ Superstar*» Ендрю Ллойда Веббера – Тіма Райса за всіма показниками стилістики (саунди інструментів та голосів, манера виконання, гармонія, фактура тощо) різко відрізняється від новітніх інтерпретацій (Наприклад, запропонованої режисером Лоуренсом Коннором (Великобританія, 2012 рік), де оперний за суттю жанр перетворено на ультрасучасне видовище та, навіть, кінофільм під назвою «*Jesus Christ Superstar Live Arena Tour*»). Провідні вокальні партії у новій версії цього твору, який фактично модулював з жанру рок-опери до рок-мюзиклу, виконали світові зірки: Тім Мінчін (Іуда Іскаріот), Мелані Сі – поп-ікона зі складу «*Spice Girl*» (Марія Магдаліна), Бен Фостер (Ісус Христос), радіо-діджей Кріс Мойлз (цар Ірод). Рок-стилістика у новій постановці проявилась у пануванні електроніки та синтезаторів, в той час, як оригінал був розрахований переважно на акустичні саунди.

Жанрово-стилістичний комплекс арт-рок-композицій зумовив і форми їхньої концертної репрезентації, серед яких найуживанішими є пленерна (фестивально-стадіонна), клубна та сценічна, пов'язана з концертним залом. Саме остання з цих форм асоціюється з арт-роком в його класичних проявах,

що поставали у напрямках від легкожанровості – до концептуальності, від світського – до духовного, від побутового – до артизованого.

Виступи рок-ансамблів нерідко мали майже камерний характер та відбувалися у невеликих залах, тимчасово переобладнаних для проведення концерту. У сучасній рок-практиці широкого розповсюдження набули рок-квартирники, репертуар яких складається з «конверсій» класичних зразків, а також колажів на теми з інших академічних, джазових та рок-творів. У цілому ж, рок-стилістика відрізняється альбомною (студійною) формою репрезентації, що не виключає необхідності враховувати іншу сферу – проведення концертів наживо.

2.3 «Рокізація» як провідна стратегія сучасної практики суспільного музикування

У сучасній музично-творчому процесі рок-стилістика набула статус мистецької ідеології. Майже вся композиторська і виконавська продукція зараз піддається рокізації – явищу, аналогічному оджазуванню, яке спостерігалось у практиці джазу. Введення цього поняття є термінологічною новацією, яка у пропонованій дисертації слугує виявленню того глобального впливу, який мав рок на пласти й жанри музичної творчості, що тиражуються через ЗМІ і складають феномен, котрий у загальноживаному плані характеризується як «сучасна музика». Такі модифікації репертуару спостерігаються, наприклад, і в щорічних концертах пам'яті Миколи Мозгового, які їхня організаторка та одна з провідних виконавиць – Олена Мозгова – будує на основі переробки пісень свого батька у стилістиці, найбільш близькій поп-року.

На відміну від джазінгу (*Jazzing of classic*), який мав локальний характер і означав переінтонування (джазові версії) окремих найвідоміших творів світової класики, рокізація набуває тотального характеру і використовується як провідний прийом стилістичного оновлення

композицій, приналежних до різних пластів музичної творчості, різних епох та географічних регіонів.

Разом з тим, як і в оджазуванні, рокізація може мати різні видові прояви, бути більш або менш радикальною. З цього приводу доцільним буде надати класифікацію, запропоновану Оленою Воропаєвою щодо різновидів джазінгу [18, с. 7]:

- 1) джазінг-імпровізацію «на тему», запозичену з «класики», яка трактується аналогічно джазовому стандарту;
- 2) джазінг-обробку (аранжировку), яка здебільшого частково фіксується в нотному тексті;
- 3) джазінг-транскрипцію, у якій зафіксовано головну ознаку цього жанру – двоавторство (Марія Борисенко [10]);
- 4) джазінг-стилізацію – імпровізацію «на стиль» або «стильове оджазування».

На відміну від джазінгових композицій, рок-варіанти академічних та естрадних зразків не відносяться до системи композиторської інтерпретації, тобто не є транскрипціями у глибинному значенні цього терміну. Рок-версії здійснюються аранжувальниками спільно з колективом рок-гуртів, що дозволяє поставити питання про нові якості сучасної практики суспільного музикування. Вживаючи цей термін, слід пояснити його зміст, який у цілому є доволі широким та потребує пояснення через свої складові – «практика», «суспільного», «музикування». Досвід надання дефініції цього поняття міститься в роботі Н. Чистякової: «...сукупна система функціонування музики в часі-просторі певного етапу людської історії, того чи іншого географічного регіону, нації, професійних (в тому числі, народно-професійних, напівпрофесійних, “ремісничих”, що формуються у “третьому пласті”, аматорських) шкіл, традицій і цільових установок, що функціонують у їхніх межах» [137, с. 6]. Пояснюючи наукологічні джерела свого визначення, дослідниця вказує на детермінанти, які впливають на прояв означуваного явища [там само]:

- 1) «охоплення географічного горизонту» (ступінь поширеності того чи іншого явища);
- 2) характер етнічної консолідації (загальновизнаність даної практики в національних анклавів та їх конгломератах);
- 3) епістогемний вплив інших форм суспільної свідомості (релігія, наука, політика, інші види мистецтва тощо);
- 4) соціально-економічні фактори, що регулюють кореляцію попиту і пропозиції.

Як бачимо, мова йде про сукупність різних систем комунікації, які відрізняються від попередніх базовими установками, способами трансляції, цілями та очікуваними результатами.

Наразі, в царині суспільного музикування виникає маркетинговий за походженням соціокомунікативний феномен – *Nowbrow* (Джон Сібрук [214]), багато в чому породжений рок-музикуванням. В цій системі долаються традиційні кордони між «високочолою» (*Highbrow*) еліт-культурою та побутовою мас-культурою (*Lowbrow*), виникає нова складова – музика, яка за характером своєї дії є універсальною, розрахованою на сприйняття найширшою аудиторією. Цьому сприяють обробки-аранжування зразків класики та поп-музики, виконані в дусі часу. Якщо мова йде про музично-творчу ситуацію, яку можна вважати сучасною, то вона історично співпадає з процесом актуалізації рок-стилістики, що поступово поширюється на всі без винятку жанри і форми музики та музичного виконавства.

В цілому, у сучасній системі суспільного музикування складається дещо парадоксальна ситуація. Як зазначає Ніколаус Харнонкурт, «...нинішня музика не задовольняє ані музикантів, ані публіку, більша частина якої відверто ухиляється від неї. Щоб заповнити прогалини, і повертаються до музики минулого. Останнім часом ми непомітно вже звикли до того, що під словом “Музика” розуміємо насамперед давню, сучасної ж музики це стосується лише певним ступенем» [131, с. 46].

Тому академічну сучасну музику майже ніхто з аудиторії масових слухачів не лише не знає, але й воліє не знати. Натомість через ЗМІ та

соцмережі їм пропонують рок-обробки класики, які заміщують потребу у «високому стилі», слугують його сурогатом. Поряд з цим, продовжують існувати власне рок-жанри в їхньому різноманітному «наборі» – від хард-року до камерних композицій, призначених для малої сцени (клубний рок, рок у «квартирниках»). Провідним жанром тут стає рок-балада, на що є свої особливі причини.

Тенденція до підкреслення наративної сторони музики постає, з одного боку, як актуальна для багатьох рок-гуртів, а з другого – як протилежний їй нахил до відокремлення компонентів – музичного від вербально-текстового. Зокрема, напрям, представлений як *Melodic rock* (AOR), характеризується пріоритетним значенням музики, яка бере на себе головний ідейно-художній смисл композиції. В інших випадках, наприклад, у стилях, пов'язаних з *Heavy metal*, ідейно-художній зміст «занурено» у стихію гучних електронних саундів, а засобом його ретрансляції виступає саме наратив – декламація та речитація вокаліста.

Поширення подібних форм рок-стилістики в їхніх синтезах з оперною (рок-опера), симфонічною (симфо-метал) та іншими різновидами (мюзикл) позначилося у виділенні рок-наративу в якості типового художнього засобу як зарубіжними, так українськими рок-гуртами. Характеризуючи це явище на прикладі рок-балади, Ірина Вавшко [13, с. 60 – 61] відзначає наступне:

- 1) у темповому відношенні рок-балада є завжди повільною композицією;
- 2) у часовому вимірі тривалість рок-балад – від 2-2,5 хвилин до 8 хвилин і більше;
- 3) типова кількість строф у текстах рок-балад варіюється від 2-х до 6-ти;
- 4) у виконавському аспекті рок-балади характеризуються вільною манерою інтонування, заснованою на імпровізаційності;
- 5) типова схема композиції рок-балад є наступною: вступ; перші строфи без залучення бас-гітари та ударних; приспів *Tutti*; кульмінація; імпровізаційний інструментальний епізод (*bridge*); тихе завершення.

Характерно, що схожими ознаками наділено і арії в рок-операх та мюзиклах, де, хоча і в дещо інших функціональних умовах, в якості провідного діє принцип оповідальності, представлений через найбільш доступний аудиторії баладний жанр.

Глобальна стратегія рокізації як соціокомунікативного явища знаходить свій прояв у виразових засобах, які є типовими для року, зокрема для рок-вокалу. Ці засоби і використовує аранжувальник, який обробляє первинну музичну ідею з метою її донесення до слухацької аудиторії. Рок-музика за часи свого існування виробила цілий комплекс конструктивних засобів та прийомів, за допомогою яких можна адаптувати будь-який інтонаційний матеріал. Про ряд з них вже йшлося в даній роботі раніше. Це:

- 1) відносна простота та лаконізм ключових інтонаційних зворотів;
- 2) їхній розвиток шляхом простого чи варіантного повтору;
- 3) підкреслення ролі засобів ритмічної ударності;
- 4) виокремлення фактору динаміки, який здебільшого є провідним у рок-саундах;
- 5) певна редукованість гармонічних засобів, які не повинні ставати на заваді слухачам при сприйнятті цілісної рок-композиції з її постійним акцентуванням драйву (моторики та динаміки у розгортанні інтоном та вербальних лексем).

Що стосується вокальної складової рокізації як принципу надання прикмет року класичним або іншим музичним зразкам, то вона за стилістикою є близькою вокальному джазу, що знаходить прояв у наступних засобах та прийомах виконання (у цілому вони класифікуються як прийоми екстрим-вокалу):

- 1) *vocal fry* (дослівно – «смажений вокал»); інша назва цього прийому співу – *strowbass* (англ..*strow* – «шарудіти»);
- 2) *crowl* (інакше – *grunt*) – прийом, похідний від *fry*, спрямований на створення «порожнього» звуку за рахунок нерегулярної та млявої вібрації м'яких голосових зв'язок (ефект «гарчання»);

3) *scream* (буквально – «крик») – фонація, при якій вокаліст видає гучний звук, сформований за короткий проміжок часу. Його градації за рівнем щільності представлено такими різновидами як: а) *lowscream* (низький рівень), б) *exhale scream* («крик на видоуху»), іноді з використанням прийому *distortion* (букв. – «викривлення»), в) *high scream* (високий рівень щільності) – гучний емоційний крик на певній висоті.

У цілому ж, рок-музика, користуючись прийомами екстрим-вокалу, тяжіє до їх епізодичного (помірного) застосування, що в більшій мірі характерно для *Melodic rock*'у, і в меншій – для *Hard rock*'у. Нагадаймо, що ці рок-нахили розрізняються за співвідношенням інструментальної та вокальної складових: у першому випадку – мелодік-рок (*AOR*) – домінує пісенний вокал, супроводжуваний гучними інструментальними саундами; у другому – хард-рок та його різновиди – переважає імпровізаційна інструментальна складова, в межах якої виникає більше можливостей для використання екстрим-вокалу.

Як вже відзначалося, головним жанровим різновидом у комунікативній стратегії рок-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть стає мюзикл, стилістика якого вбачається вже у сценічній репрезентативності (костюми, світлові ефекти, сценографія, використання відеоряду) «класичних» рок-гуртів як мелодік- так і хард-напрямків. Додамо також, що за своєю специфікою мюзикл як синтетичний жанр є відкритим для будь-яких стилістичних «вторгнень» – від класичної опери до музично-творчих видів фольклорної генези. Тому цей жанр є найзручнішим в рокізації, що підтверджується практикою останніх років.

Суттєвою є також і інша обставина: комунікація рок-музики базується на прямій взаємодії музикантів і публіки. На перший план виступають другорядні засоби музичної виразності – динаміка, тембр, ритм, артикуляція, регістр. Саме вони є основою рокізації як стратегічного нахилу музичної мас-культури. Засоби, які є для музики головними (головний з них – ладогармонія), відступають на другий план і є для рок-комунікації

вторинними. У результаті в рок-творі зростає роль внутрішньої комунікації у вигляді розподілу функцій кожного з інструментів у їхньому співвідношенні з вокалом. Розглядаючи ці функції, слід вказати на особливий «тандем» саундів вокалу та електрогітари-соло, які не тільки діалогізують, але й почасти замінюють одне одного: звук гітари, видозмінений електронним втручанням, починає деформувати оточуючу реальність, нагадуючи людський голос (голосіння, зойки тощо).

Характерно, що рокізація класики – явище, яке виникло ще в межах культури рок-н-рола, про що свідчить відомий рок-стандарт Чака Беррі «*Roll Over Beethoven*» (1956). Використаний тут термін «рок-стандарт» є аналогом джазової теми-стандарту в екстраполяції на рок-стилістику. Він означає наявність кавер-версій (аранжувань) відомих рок-хітів, у яких відбуваються доволі суттєві стилістичні зміни. Найбільш відому кавер-версію названого хіта записали у 1963-му році «*The Beatles*», а пізніше – колажний варіант цього ж треку представила інша британська група «*Electric Light Orchestra*». Фактично це був один з перших зразків симфо-року, оскільки, у складі групи, поряд з типовою підбіркою електроінструментів, фігурували скрипки та віолончелі. Починалася композиція відтворенням монументального вступу з П'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена, а у розгорнутій інструментальній експозиції можна було почути теми як самого Бетховена, так і М. Римського-Корсакова («Шехерезада»). Завершувалася восьмихвилинна композиція темою-апофеозом з фіналу П'ятої симфонії, представленою у парадоксальному поєднанні рокових і академічних інструментальних саундів.

У подальшому музиканти цього гурту неодноразово зверталися до музики віденського класика, вважаючи навіть, що, якби не було Бетховена, не було б і року. Адже в музиці цього композитора їх приваблювали яскравий емоціоналізм та пафосність, властиві рок-культурі взагалі, де особистісні емоції завжди інтегруються у почуття багатьох людей, демонструючи таку якість року, як соборність. Репрезентуючи цю якість

комунікації, рок створює цілу систему відповідних до неї виразових засобів, серед яких одним з найпоказовіших є спатіалізація – просторове трактування музичного часу. В межах синтезуючої системи *Nowbrow* рок-музика постає як феномен, який теж, як і академічний пласт, відчув на собі ренесанс цієї системи звукоспоглядання, витоки якої сягають Античності (ефект «відлуння» у храмі Аполона, оточеного горами). Відзначаючи провідну роль просторовості у сприйнятті музики, слід визначити перелік її семантико-текстових проявів, які збігаються із засобами, використовуваними в рок-музиці:

- 1) створення цілісного звукового організму, який є результатом складення самостійних частин (в рок-композиції – партій, кожна з яких володіє певною самостійністю і може функціонувати окремо);
- 2) партії розрізняються між собою за теситурними і тембровими ознаками;
- 3) вони просторово диференціюються, а сам простір включається до музичної концепції, суттєво впливаючи на звуковий результат.

Вибудовується своєрідна «піраміда», де діє принцип паралельних рядів – гучностних і висотних – з одного боку, просторових і темброщільнісних – з іншого. Окреслюючи загальну картину включення категорії «спатіалізація» до системи музично-виразових засобів сучасної музики, слід зазначити, що:

- 1) вони відносяться як до «класики», так і до рок-музики;
- 2) мистецтво звуків в обох випадках глибинно пов'язане з просторовими уявленнями, які у людській свідомості виникають раніше часових;
- 3) наявність просторових ефектів у музичних композиціях відображено у цілій системі метафор, породжених особливостями фактури та її атрибутики – «далеке – близьке», «щільне – розріджене», «верхнє – нижнє» (Г. Ігнатченко [43]);
- 4) композиторське (імпровізаторське, аранжувальницьке) усвідомлення спатіалізації як важливого параметру твору в музиці Найновітнього часу поступово призвело до її запрограмованості на рівні творчого задуму, що

дозволило диференційовано моделювати звуковий простір, використовуючи комп'ютерне програмування.

Відносно рок-музики та явища рокізації взагалі, слід зауважити, що ознака спатіалізації була притаманна їй визначально. Тут необхідно розрізняти фактори функціонального та семантико-технологічного рівнів, про що мова йшла раніше («стадіонно-плернерний», «клубний», «камерно-концертний» варіанти презентації, а також можливість різного складу виконавців і особливості жанру рок-композиції).

У першому випадку музичний простір є об'єктивно даним, а у другому – спеціально змодельованим. В обох випадках звуковий простір стає не лише одним з чинників, але й виконує роль центрального елемента рок-композиції, оскільки базується на засобах безпосереднього впливу на слухацьке сприйняття, у якому первинним, як вже відзначалося, є відчуття простору, а не часу. Тут процесуально-часові формотворчі засоби спатіалізуються і набувають значення компонентів, розташованих у просторі сукупного саунду, що складається з рок-композиції та оточуючого її простору – плернерного чи архітектурного. Головним чинником змістовного рівня, на який спрямована дія спатіалізації, є «ритуал», що породжує почуття «священного» у сприйнятті музики [186, р. 234].

Невипадково, провідним рок-гуртам присвоюється епітет «культові», що підкреслює сам зміст та кінцеву мету рок-музикування. В історико-стильовому плані це є ретроспекцією давньої ідеї сакрального: «Твір мистецтва майже завжди є причетним до сакрального світу, він несе в собі заряд його могутності: магічну силу, священний смисл, репрезентативну ідентичність речам космічного значення, символічну цінність, коротше кажучи, освященність» [там само].

Суттєво, що рок-композиції спатіалізуються і в такий особливій формі як звукозапис. Останній постає у двох аспектах:

- 1) з точки зору можливості аналізу рок-композицій, навіть (за необхідності) їхньої нотно-партитурної розшифровки;

- 2) потреби у стилістичній обробці рок-тексту, вокальних та інструментальних партій з метою їхнього узгодження.

Своєю специфікою відрізняється робота рок-музикантів над створенням студійної кавер-версії твору, де можливі різноманітні корективи базового тексту. Зазвичай це роблять, консультуючись з виконавцями, досвідчені аранжувальники (наприклад, для групи «*The Beatles*» це робив Джордж Мартін).

Враховуючи основні способи буття рок-творів – виконання наживо чи запис на електронних носіях, можна запропонувати типологічну систему, котра дозволяє знайти адекватній підхід до проблеми музичного простору в рок-музиці. Остання включає:

- 1) фізичне середовище (слухове або концертне), у якому існують рок-композиції, що позначається як *live-простір* (сюди входять не лише властивості приміщення або пленеро, але й генерування особливої енергетично-психологічної модальності);
- 2) звуковий простір, котрий, будучи зафіксованим на носії, отримує матеріальне втілення і характеризується як віртуальний аудіопростір.

Останнім часом для характеристики специфічних особливостей рок-гуртів в якості ключового терміну застосовується поняття *sound*, у якому вбачається схожість з поняттям «стиль». Саунд у багатоманітності його проявів, як і стиль, розпізнається відразу, навіть, незважаючи на швидкоплинність руху рок-парадигм, зумовленого: 1) естетикою звукозапису; 2) стримким розвитком звукотехніки; 3) використанням нетипового для рок-музики інструментарію; 4) зміненням вимог виконавців та слухачів до якості звуковідтворення; 5) модою та ступенем соціальної ангажованості стилю.

«Саунд-стиль» певного рок-напрямку чи певної рок-групи – це не лише темброва якість виконавського звукообразу (термін Наталії Рябухи [111]), але й знакова система, оскільки остання «...не може бути відділеною від власне музичної думки, від процесу інтонування та звуковидобування» [124, с. 69].

Це повністю стосується і особливостей вокального рок-саунду. Відразу слід підкреслити, що цілий ряд рок-співаків і співачок вільно володіли академічною та неакадемічною манерою співу – Фредді Меркьюрі – «Queen»; Роберт Планта – «Led Zeppelin»; Клаус Майне – «Scorpions»; Гленн Хьюз – «Deep Purple» и «Black Sabbath», Девід Ковердейл – «Deep Purple» и «Whitesnake»; Ронні Джеймс Діо – «Rainbow», «Black Sabbath», «Dio», Ієн Гіллан – «Deep Purple», перший виконавець провідної партії в рок-опері «Jesus Christ Superstar», Тар'я Турунен – екс-вокалістка гурту «Nightwish», Юлія Саніна – «Hardkiss», Дженніфер Раш, Альона Вінницька, Міка Ньютон.

Поряд з відмінностями від «класики», вокальні рок-саунди відрізняються і рядом спільних з нею узагальнюючих рис, що дає змогу розподілити їх на два основні типи:

- 1) американський – «*the wall of sound*» («стіна звуку» – специфічна техніка аранжування та звукозапису, запроваджена Філом Спектором);
- 2) англійський – «*partition of sound*» (букв. – «розділення звуку»).

Частіше за все обидва типи співіснують, хоча перший з них є більш характерним для *heavy-* та *hard-року*, другий – для стилістики *melodic-року* та *art-року*. У більшості випадків функцією рок-вокаліста є донесення до реципієнтів певного музично-поетичного змісту з наданням йому значення енергетичного повідомлення. Це не потребує особливих вокальних даних і дозволяє рок-співакам обмежитися мелодекламаційною манерою звукоінтонування.

Відмінності між академічним та неакадемічним вокалом існують, перш за все, на рівні мовленнєвої фонетики. Мова йде про форму голосних звуків, яка у рок-вокалі не тільки не відрізняється від мовленнєвої, але й підкреслюється. Характерною особливістю у неакадемічному співі є також близькість співацької теситури до мовленнєвої, а в галузі теситури неакадемічний спів обмежується, як правило, малою і першою октавою. При цьому слід враховувати, що лише у академічних співаків голосні звуки виконуються однаково рівно та стабільно поза залежності від мовленнєвої

інтонації чи мови, якою виконується даний твір. Використовуючи поняття «фонетичного обсягу», наведемо приклади інтонування голосних звуків різними мовами: в італійській мові (додамо, що і в українській теж) фонетичний обсяг є найбільшим. Німецька мова є зразком середнього обсягу і характеризується великою кількістю мішаних за звучанням голосних – «умляютів». Англійська мова демонструє малий обсяг голосних, що і сприяло її домінантному значенню у таких формах музикування, як естрада, мюзикл, рок. Тому, аналізуючи рок-композиції (або твір, який зазнав рокізації), слід враховувати цілий ряд показників екстрамузичного та інтрамузичного змісту. До першого відносяться умови виконання, склад виконавців, а також мовно-мовленнєва специфіка; до другого – ті спеціальні музично-художні засоби, які традиційно задіяні у рок-композиціях і становлять їхню стильову константу.

Висновки до Розділу 2

Рок-музика – багатоскладове (як в реальному, так і в потенційному сенсі) явище, що зумовлює складність класифікації її різновидів, насамперед, у стилістичному плані. Це відноситься і до її вокальної складової, де, на відміну від джазу та пісенної естради, у яких більш-менш чітко окреслюється жанровість (блюз, балада, лірична пісня, пісня-спогад), діє принцип плюралізму жанрово-стильових начал.

Зазначено, що рок-музика як естетико-суспільне явище є тотально ідеологізованим і у своїх витоках вирізняється сполученням двох впливів:

- 1) інтрамузичного (інтонаційні «контакти» з класикою, фольклором, іншими зразками музики свого пласта);
- 2) позамузичного (суспільно-політичні детермінанти, знакові загальномистецькі події, рівень технічного оснащення рок-гуртів тощо).

У цілому, еволюційна динаміка року має вигляд «кривої», що значно відрізняє її від того ж джазу (з урахуванням принципової різниці між ними – джаз є мистецтвом передусім інструментальним, рок – тяжіє до особливого

роду пісенності). Саме співвідношення вокальної та інструментальної складових визначає роль вокальної стилістики в рок-музиці різних напрямків – колективних та індивідуальних, які доволі швидко змінювалися, починаючи з 1950-х років. Першою історичною формою побутування рок-музики була саме вокальна, а інструментальна складова довгий час залишалася підпорядкованою їй (приклад – різноманітні форми мелодік-року, що досі користуються попитом у більш старшого покоління поціновувачів). Проте йдеться ще не про рок-музику, а про її витоки та перші етапи становлення, яке відбувалося під значним впливом інструментального джазу. Лише на початку 1960-х років рок-музиканти (пріоритет тут належить «*The Beatles*») усвідомили, що рок не повинен копіювати інструментальний джаз, а має, навпаки, розвивати вокально-пісенну сторону інтонування, пов'язану з безліччю стильових та жанрових прообразів.

Тоді й відбулася знаменна історико-художня подія – вихід вокально-інструментального року на арену суспільного музикування в якості провідної інтонаційної ідеї Сучасності, як це у свій час продемонстрував джаз. Це відобразилося в існуванні на той час двох напрямів – американського (джазового за витоками з пріоритетом інструментальної ритміки) та британського (вокально-пісенного за походженням з виокремленням виразної мелодії).

Доведено, що співвідношення вокального та інструментального складників у цих стилях було детерміновано самою їхньою специфікою. В афроамериканському вокальному джазі, який породив рок-пісенність, панував свінг – манера виконання, заснована на зміщенні акцентів протягом всього викладу тем-стандартів. У британському варіанті вокальна складова постає як відображення національних інтонаційних витоків кельтського походження та афроамериканського блюзу.

Зазначено, що в узагальненому плані вокальна рок-стилістика – це проміжне полісемантичне явище, яке існує у музичному часопросторі між джазовим скет-вокалом і естрадним співом. У порівнянні з першим мелодика

і ритм вокального року виявляють себе як редуковані, спрощені, а їхнє колорування здійснюється переважно через неінструментальний скет-вокал.

У мелодиці рок-пісень переважають інтонації-парадигми речитативно-декламаційного змісту, хоча зустрічається і кантиленний спів, наближений до академічного вокалу. На відміну від естрадно-пісенного жанру, рок-композиції вирізняються: 1) більшим різноманіттям лексики; 2) наявністю імпровізаційності, що наближує їх до джазу (програмний рок).

Суттєво, що у рок-вокалі по-особливому знаходять свій прояв доцентрові тенденції у вигляді індивідуальних стилів авторів-виконавців рок-пісень, кожен з яких має власний погляд на такі важливі аспекти музичного виконавства, як:

- 1) співвідношення вокального та інструментального саундів;
- 2) особливості взаємодії музики і слова.

Проте, тут діють і відцентрові тенденції, які дозволяють поділити рок-стилі взагалі (і *рок-вокальні стилі*, зокрема) на «канонічні» та «неканонічні». Так, у двох базових рок-стилях – хард-рок и арт-рок – відношення до вокалу є істотно різним. Перший з них, орієнтуючись на блюз, відтворює його вокальну природу переважно через саунди електрогітар, які виступають у діалозі з вокалом, іноді навіть відтісняючи його на другий план, змушуючи вокалістів вдаватися до гучної динаміки та екзальтованої манери виконання. В галузі виконавської техніки тут зберігається певний зв'язок з джазовим вокалом, хоча атрибутика скета вокальному рок-інтонуванню в цілому не є властивою.

Інший бік рок-вокалу розкриває арт-рок – розмаїття інтонаційних джерел, що в цілому тяжіє до пісенності естрадно-джазового типу в «оснащенні» типовими рок-саундами. Характерно, що в методології подібний синтез веде до певного нівелювання категорій «жанр» і «стиль», які частково втрачають свою дослідницьку результативність. Для збереження значення цих фундаментальних понять по відношенню до рок-музики

запропоновано термін «жанрово-стилістичний нахил», який дозволяє виявити особливості рок-композиції як синтетичного явища.

Невизначеність форм арт-рокових композицій за жанровими та стильовими ознаками не є перешкодою для їхнього аналізу, в якості якого пропонується жанрово-стилістичний, що відображує сукупність засобів та прийомів, за допомогою яких будується рок-твір. Вокальна складова при такому підході виявлятиме всі свої особливості – від кількісних (щільність у загальній побудові композиції) до якісних (інтонаційна лексика, співвідношення з вербальним текстом, спеціальні прийоми звукорежисури).

Важливим завданням, яке допомагає дослідженню вокальної складової в рок-композиціях, є визначення і аналіз етапів її еволюції від витоків до сучасності. Зазначено, що перший етап слід визначати як достильовий. Його витoki необхідно шукати в ритм-енд-блюзі, який набув особливої індивідуалізованої форми у напрямі бібоп. Саме бопери 1940-х років відкрили шлях до вільної інструментальної імпровізації, що було сприйнято молодим поколінням «beat». Ритм-енд-блюз у варіанті *блюз-енд-ритм* (запропонована перестановка добре характеризує пріоритет вокальної складової року) як загальний виток рок-стилістики в обох її проявах – вокальному та інструментальному – передбачає врахування двох аспектів явища – художнього та технологічного.

Перший з них унаочнюється через наявність наступних форм вокальної рок-стилістики, які послідовно змінювали одна іншу:

- 1) *початкового* (або *достильового*) – характеризується орієнтацією на «третьопластові» витoki (*spirituals, gospel* у США, *skiffle* – у Британії), охоплює період з другої половини 1880 до початку 1920-х років і продовжується до 1950-х років;
- 2) *ранньостильового* у вигляді появи рок-н-ролу як символу молодіжної культури епохи *біту*, який охоплює 1950-ті – початок 1960-х років і завершується появою групи «*The Beatles*» як його арт-альтернативи;

3) *естрадно-рок-н-рольного*, репрезентованого двома напрямками: а) експресивно-декламаційним; б) лірико-кантиленним; цей період охоплює 1960-ті роки і є стильовим мікстом рок-н-ролу та естрадного джазу;

4) *хард-рокового* у вигляді домінування інструментальної сфери з функцією голосу як рівнопотенційного компонента загальної звукової партитури («програмний» рок як зразок джаз-рокових форм);

5) *арт-рокового* (прогресив-рок) з акцентуванням вокальної складової як провідної, який охоплює період кінця 1970-х – початку 1990-х років;

6) «*модернізованого*» або «*естрадизованого*», що виникав під впливом диско, панк-культури, салонно-клубного року і означав синтез рок-стилістик.

Отже, з точки зору техніки вокального інтонування рок є напрочуд багатоскладовим явищем. Проте він має у цій сфері і власні особливості, які у цілому завжди підпорядковуються художнім. Вокально-технічна та вокально-художня складові року формувалися під впливом ряду стильових детермінант, серед яких: 1) репертуар зірок *variety music*; 2) стиль провідних майстрів вокального джазу; 3) творчість *country* музикантів.

У процесі еволюції вокальної складової рок-музики визначено й інші чинники:

1) вплив академічної манери вокального інтонування (спів на опорі – значний імпеданс тощо) та, навіть, створення на цій основі своєрідних концертно-стильових «гібридів»;

2) наявність поряд з «класичною» манерою співу рис парадоксального саунду, притаманного джазовому скет-вокалу (*shout, growling*, фальцетні ноти у чоловіків тощо);

3) загальна тенденція до езотерики, коли рок-концерт стає ритуальним дійством;

4) паралельна дія принципу естрадної камернізації рок-концертів, які, поряд з великим пленерним простором, можуть відбуватися в невеликих залах (рок-квартирники, репертуар яких складають кавер-версії різноманітних зразків, а також колажі з них);

5) тяжіння до укрупнення форми сценічної репрезентативності (шлях до рок-мюзиклу, конкретніше – до рок-опери).

Для характеристики процесів, які спостерігаються у музичній творчості на сучасному етапі, в дисертації запропоновано термін «рокізація». В стилістичному плані це явище є аналогічним джазінгу, але, на відміну від останнього, характеризується вже не як окремий художній прийом, а як глобальна стратегія суспільного музикування. Сутність цього явища полягає у створенні універсального стилю музикування, в якому діє принцип *Nowbrow*. Мова йде не про естрадизацію року і навіть не про його перехід до сфери популярної класики. Зазначено, що рокізація, як і оджазування, у кожному конкретному випадку має різний коефіцієнт щільності, тобто може бути радикальною або частковою.

Рокізація класики в плані комунікації заміщує потребу слухачів у «високому стилі», слугуючи часто його сурогатом. Поряд з цим продовжують існувати автономні рок-стилі – від пленерного хард-року до камерних версій, призначених для малих приміщень. Їхнє ідейно-змістове призначення розкривається через фактор наративу, у зв'язку з чим провідним жанром сучасних рок-композицій постає рок-балада. Її реперезентантами виступають вокалісти-фронтмени, а сам жанр у рок-трактові специфізується наступним чином:

- 1) переважанням повільного темпу;
- 2) доволі незначною часовою тривалістю;
- 3) строфічною побудовою вербальних текстів;
- 4) імпровізаційним характером інтонування;
- 5) виокремленням типової структури.

Рок-стилістика у будь-якому її прояві характеризується цілим рядом виразово-конструктивних засобів, серед яких:

- 1) відносна простота інтономем;
- 2) розвиток матеріалу шляхом варіантного повтору;
- 3) виокремлення ритмічної остинатності;

- 4) використання гучної динаміки;
- 5) редукованість гармонічних засобів.

Вокальна складова рокізації базується на сукупності прийомів, які в цілому характеризуються терміном «екстрим-вокал». Це: а) *vocal fry*; б) *crowl*; в) *scream* (різновиди – *lowscream*, *exhale scream*, *high scream*, *belting*).

Рок-музика, окрім особливої «вмонтованості» змісту до «технології», відрізняється системою комунікації, що виникає всередині рок-гурту. В більшості випадків у ній постійно виникає (на тлі загальної електронно-звукової «стіни») діалог вокаліста-фронтмена та гітари-соло. Подібний тандем – явище, яке спостерігалось ще епоху рок-н-ролу (приклад – композиція Чака Беррі «*Roll Over Beethoven*»), де створення ефекту злиття інструментального та вокального саундів з їхньою перманентною диференціацією (прообраз «вільних» *solis* у формах прогресив-року) означав притаманну рок-композиціям спатіалізацію часу, яка має в музиці давню традицію і актуалізується на сучасному етапі. В основі її онтології лежить ритуал – «магічне дійство-шоу», що є невід’ємним від рок-комунікації, визначаючи сутність рокізації як художньої стратегії в сучасній практиці суспільного музикування.

У стилістиці вокального рок-інтонування, як і у рок-музиці взагалі, панують дві джерела – американська та британська. В обох випадках функція вокаліста в рок-саунді полягає у донесенні до адресата певного енергетичного повідомлення, що не потребує спеціальної вокальної підготовки і може обмежуватися речитативно-декламаційним стилем виконання.

Це підтверджується дослідженнями педагогів-вокалістів, які констатують той факт, що неакадемічні жанри базуються на застосуванні мовленнєвої фонетики, яка відображується у різному (в порівнянні з академічним вокалом) обсязі голосних фонем (з «поправкою» на особливості тієї чи іншої національної мови).

У цілому ж, аналізуючи вокальну складову рок-композицій, слід враховувати фактори екстра- та інтрамузичного змісту, серед яких основними є функціональний (склад виконавців, умови та місце виконання, мовний компонент, інструментарій) та виразово-конструктивний (засоби музичної мови, типові чи нетипові для рок-мислення).

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНА СКЛАДОВА

У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АЛЬТЕРНАТИВНИХ РОК-ГУРТІВ

(АНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС)

3.1. Витоки і основні етапи становлення української рок-музики: досвід періодизації. Рок-музика вже майже три чверті століття займає чинне місце у світовій музичній практиці, що робить її однією з найпоширеніших тем музикологічних досліджень. У наявній літературі проблематика рок-музики як явища світової музичної культури відображено доволі масштабно та багатоманітно. Мається на увазі цілий ряд праць таких авторів як Ігор Хижняк [133], Лариса Васильєва [15], Ірина Вавшко [13], Ірина Палкіна [93], Анастасія Комлікова [51], Олександр Євтушенко [32, 33, 34, 35], Вячеслав Овсянніков [76, 78], Володимир Откидач [88], Наталя Ліва [59], Дмитро Терентьєв [124], *Ken Stephenson* [212], *Jean Marie Leduc* [192], *Allan F. Moore*, *Remy Martin* [147], *Stephen Davis* [166], *Alain Dister* [168], *Charlie Gillett* [180], *Melissa Ursula Dawn* [194], *Joe Stuessy*, *Scott D. Lipscomb* [216], *Walter Everett* [177], Євген Андрєєв [2], Марія Шерстюк [142].

Ці праці вирішено у різних жанрах – від фундаментальних наукових досліджень (*Charlie Gillett*, *Melissa Ursula Dawn*, *Joe Stuessy & Scott D. Lipscomb*, *Allan F. Moore & Remy Martin*, *Jean Marie Leduc*, Володимир Откидач, Лариса Васильєва, Ігор Хижняк, Вячеслав Овсянніков) та аналітико-теоретичних розробок (Дмитро Терентьєв, Ірина Палкіна, Марія Шерстюк, *Ken Stephenson*) до журналістської публіцистики (Сергій Коротков, Олександр Євтушенко, *Hunter Davies*, *Stephen Davis*, *Alain Dister*). У сукупності авторських думок складається доволі розгалужена картина підходів до рок-музики – від філософського та культурологічного до власне аналітичного, пов'язаного з творчістю окремих рок-гуртів та виконавців (*Walter Everett*, Євген Андрєєв). Особливим тут постає питання про український рок, в руслі проблематики якого і знаходиться дисертація.

Українська рок-музика є доволі молодим в історичному аспекті художнім явищем, що вимагає особливої уваги дослідження її коріння та процесів становлення. У цьому контексті актуальними постають питання про стилістику досліджуваного феномену, його специфіку та загальні риси, пов'язані зі світовою рок-культурою.

Однією з ключових проблем у вивченні українського року є періодизація етапів його становлення, що відбувалося під впливом цілої низки зовнішніх та внутрішніх обставин, зумовлених суспільно-політичними та художніми чинниками. При цьому акцент робиться на вокальній складовій української рок-культури, яка є базовою і в зарубіжних зразках. Слід зазначити, що такий акцент не є випадковим – адже саме пісня є генезою та жанровою основою рок-інтонування, на відміну від джазу, де панують інструментальні саунди.

Рок-музика в Україні народжувалася та проходила в цілому ті ж етапи становлення, що і на Заході. Разом з тим, вона визначально мала і свої національно-самобутні риси, зумовлені екстра- та інтра-факторами.

Самобутність української рок-музики в процесі її залучення до світових трендів визначалася якістю альтернативності (лат. *alter* – «інший, протилежний»). У даному випадку мова не йде про протиставлення українських та зарубіжних рок-тенденцій і рок-гуртів, кожен з яких, засновуючись на загальному соціо-культурному ґрунті, вибудовував свої мовно-мовленнєві закономірності.

Так, альтернативність українського року починається його переходом на національно-мовний контент. Далі слідують:

- 1) перебудова та переакцентування в галузі жанрової стилістики;
- 2) пошуки оригінальних типів вокально-інструментальних ансамблів (поряд з нетрадиційними засобами використання класичних рок-складів);
- 3) вихід за межі «чистої» рок-композиції у вигляді внутрішньо-пластового синтезу з фольклором (фолк-рок) і джазом (джаз-рок);

- 4) розвиток фактору сценічної репрезентативності рок-композицій (костюми, мізансцени, поведінка музикантів, інтерактивні форми спілкування з реципієнтами тощо).

Все це у цілому і в кожному окремому пункті дозволяє вбачати ознаки альтернативності у творчості українських рок-гуртів, визначати неповторність їх стилістики та характер зв'язків з традиціями. Така дослідницька спрямованість є характерною для праць вітчизняних авторів, які прагнуть виявити в українському рок-контенті оригінальне, самобутнє, зіставляючи його зі світовими трендами. В українському музикознавстві, а також у популярних виданнях 1990-х – 2020-х років представлено праці та окремі статті, присвячені безпосередньо розгляду тенденцій та етапів становлення рок-музики в різних регіонах України. Це, зокрема, роботи Вячеслава Овсяннікова [76], Олександра Євтушенка [32, 33, 34, 35], Юрія Лошкова [60, 61, 62, 63], Олексія Бойка [7], Світлани Манько [68], Володимира Окаринського [82], Юрія Перетятка [94], Вільяма Ріша [102], Іллі Лемка [58], Олега Синєокого [116].

Розділяючи точку зору одного з цих авторів – Вячеслава Овсяннікова, українська рок-музика має яскраво виражену тенденцію до внутрішньопластового синтезу у вигляді поп-року. Ця тенденція відображує дихотомію двох соціальних кодів, притаманних рок-культурі взагалі – поєднання соціальної заангажованості з соціальним конформізмом. Вона відображує «...подвійну генезу поп-року, що поєднує рок-мистецтво з його протестним та нонконформістським потенціалом, та поп-музику, яка зазвичай є соціально індиферентною і має розважальний характер» [79, с. 9].

Особливістю культурних кодів українського року автор вбачає у тому, що вони є поєднанням не лише західних витоків з національно-самобутньою українською основою мови/мовлення, але й містять пострадянське коріння, внаслідок чого «кодовості» набирають «...образи, теми, сюжети, зосереджені у текстах, музиці, візуальному ряді відеокліпів та іміджі рок-виконавців» [там само].

Включення українського року до світової практики починається з мовного фактору – «В українських рок-музикантів є всі шанси на світові простори, щойно вони заспівають українською та позбавляться комплексів» [35, с. 8].

Перші прояви національно-специфічного в українській рок-музиці знаходимо вже в кінці 1960-х років. Це був перший підготовчий або адаптаційний етап становлення українського року. Його репрезентантами були гурти з різних міст України – Львова («Лиси», «Кобза», «Ореол», «Мандри»), Києва («Березень», «Еней», «Друге дихання»), Харкова («Авангард», «Ідоли»). Наведімо, слідом за іншими дослідниками, декілька фактів.

Знавець львівської рок-культури Ілля Лемко вважає, що перша професійна група рок-музикантів під керівництвом Юрія Шаріфова почала виступати з 1965-го року «...на танцях у клубі заводу «Львівприлад» [58, с. 128]. Автор також згадує гурт «Лиси», музикантів якого вважали «...найбільш високопрофесійною біт-групою шістдесятих...», котрі «...одні з перших у Львові почали виконувати власні пісні» [там само, с. 129].

Становлення українських біг-біт-гуртів (так вони тоді називалися) супроводжувалось проведенням спочатку регіональних (Харків, 1966), а потім всеукраїнських фестивалів (перший в Україні конкурс вокально-інструментальних ансамблів відбувся в Києві у 1968 році). Взагалі, як зазначають українські дослідники, зокрема, Олег Синєокий, початок 1970-х років визначався великим суспільним інтересом до україномовних ансамблів, який у цілому збігається з загальним ренесансом української культури [116, с. 27]. Визначимо цей період як конформістський, легалізаційний або філармонічний етап розвитку українського рок-біту. Він охоплює приблизно кінець 1960-х – початок 1970-х років. Гурти, які отримали назву ВІА (вокально-інструментальний ансамбль), працювали під «дахом» обласних філармоній і виконували різноманітний репертуар, в основному естрадний україномовний, використовуючи стилістику західного року.

Такі біт-ансамблі з їхньою електронікою та екстатичним драйвом зазнають конформістських впливів, але натомість отримують можливість виступати перед широкою аудиторією, виходячи фактично із попереднього андеграунду.

Паралельно з тимчасовим розквітом біг-біту з національною основою в Україні того періоду спостерігаються перші симптоми наступного, третього етапу еволюції рок-стилістики, який визначається нами як застійний або етап етап вимушеного повернення до андеграунду. Лояльне відношення з боку офіційної влади до вокально-інструментальних ансамблів з різним репертуаром, у тому числі з західним, а також національно-мовним, стилізованим на манер європейських груп типу «*The Beatles*», «*Pink Floyd*», «*The Doors*», «*Jefferson Airplane*», «*Rolling Stones*», «*Deep Purple*», «*Cream*», «*Rainbow*», «*Nazareth*», змінюється жорстким контролем та цензурою, яке відносилось не лише до текстів пісень, але й до самої стилістики виконання в дусі хард-року або психоделічного року, що тоді культивувалося на Заході.

З'являється в Україні новий андеграунд, нові рок-гурти, які наполегливо пробивають шлях до своєї аудиторії. І це доволі скоро почало відбуватися, перш за все, завдяки ТБ і фестивалям загальносоюзного рівня, серед яких поворотним слід вважати перший на теренах СРСР фестиваль «Весняні ритми» (Грузія, Тбілісі, 1980). Як зазначає Вадим Зінкевич, «на сцену фестивалю, до того ж всесоюзного, були допущені не тільки філармонічні ВІА-колективи, але й андеграундні «...команди, що сповідували справжній рок, а не закамуфльований під рок ВІА-стиль» [41, с. 2]. Серед них автор називає: «Автограф», який «продемонстрував професійний арт-рок», «Машину времени» на чолі з Андрієм Макаревичем, яка «показала, що поезія займає в рок-пісні не останнє місце», гурт «Інтеграл», котрий «зробив спробу театралізувати свою програму за допомогою пантоміми та застосування слайдів» [там само].

Серед лауреатів Тбіліського фестивалю (III премія) була й українська рок-група «Діалог» (Миколаїв), яка репрезентувала «масштабне музичне

полотно – сюїту «Під одним небом» на вірші Семена Кірсанова, а автор музики сюїти та лідер групи Кім Брейтбург був відзначений як кращий вокаліст» [62, с. 9]. Гурт «Діалог», завдяки визнанню, отриманому на всесоюзному фестивалі, став одним з перших українських рок-колективів, які отримали офіційний статус і змогу гастролювати. Як зазначає Юрій Лошков, «концерти групи, як правило, склалися з двох відділень: у першому слухачам пропонувалась певна сюїта, а в другому – пісенна програма, яка демонструвала талант музикантів створювати короткі, мелодичні, виразні номери, в котрих уживались елементи *rock'n'roll*, *reggae*, *new wave* та інших напрямків» [там само, с. 10].

Це був реальний початок четвертого, за нашою класифікацією – стабілізаційного етапу становлення української рок-музики (від середини 1980-х і до сьогодення), сутність якого визначається її самоідентифікацією. Це відносилось не лише до свідомості рок-музикантів, але й до масового сприйняття цієї музики, яка знайшла своїх шанувальників практично в усіх верствах українського суспільства.

Актуалізації інтересу до українського року особливо сприяло проведення цілої низки нових республіканських («Дебют-86», «Фонограф-89») та місцевих («Нова Каховка-86», «Донецьк-87») фестивалів. Слід зазначити молодіжну спеціалізацію більшості з цих рок-форумів, про що свідчать, зокрема, такі їх назви як «Рок-діалог» та «Молодіжне перехрестя» (Київ, 1987 рік).

Значним стимулом у поширенні українського рок-контенту були також численні фестивалі, здебільшого регіонального рівня, які теж необхідно тут згадати. Це – «Червона рута» (Чернівці, 1989 рік; це був рік народження українського професійного року), «Оберіг» (Луцьк, 1989 рік), «Тарас Бульба» (Дубно, 1991 рік), українсько-польський фестиваль «Зупинка *Woodstock*» (пол.. «*Przystanek Woodstock*», Костшин-над-Одрою, 1995 рік).

Процес стабілізації та остаточної легалізації української рок-музики отримав тоді дієвий характер завдяки відображенню у періодичній пресі та

ЗМІ. З цього приводу Марія Шерстюк зазначає наступне: «Саме тоді (наприкінці 1980-х років – О.Я.) український андеграунд продемонстрував на національному телебаченні свій оригінальний і самобутній доробок. Супроти музичній залежності української естради від російської масової культури та офіційних приписів, рок-команди та окремі виконавці, такі, як: *Брати Гадюкіни*, Віка Вradій, *Воплі Відоплясова*, *Кому вниз*, *Плач Єремії*, *Вій*, *Мертвий півень*, *Сестри Тельнюк*, Віктор Морозов і *Четвертий кут*, Олександр Тищенко і *Зимовий сад*, Марія Бурмака, Едуард Драч, Олександр Смик, Сергій Шишкін та ін., у короткий термін спромоглися подолати “комплекс меншовартості” і дуже швидко стали справді популярними українськими артистами» [142, с. 33].

Це уможлиблювалося завдяки тому синтезу, що склався тоді у мовно/мовленнєвій сфері українського біт-рок-контенту, де головним стрижнем творчості національних рок-гуртів «...став український національний егрегор. І став не просто символом і ментальною матрицею, а був вдало поєднаний з фактурними ритмічними конструкціями рок-н-ролу – актуальної світової музичної мови бунтівної молоді» [там само].

Як відомо, все пізнається у порівнянні. Досвід такого компаративного зіставлення щодо музичної культури хіпі в українському Львові та польському Вроцлаві надано у роботі Вільяма Ріша [102], який досліджував місцеві тенденції міжнародного феномена музики «рок-блюз» наприкінці 1960-х років. В якості спільних рис автор виділяє елементи стилю, слухання блюз-року та психоделічного року. Спільними були також соціальні передумови зацікавлення молоді рок-музикою та стилем життя хіпі – типове для молодих людей періоду пізнього соціалізму.

Проте, на думку цього дослідника, музична культура хіпі значно відрізнялася вже всередині радянського блоку. Зокрема, відмінності в міських ідентичностях між Львовом та Вроцлавом визначалися різною мірою залучення до культури капіталістичного Заходу та ступенем інтересу

молодого покоління до цієї культури. Суттєвими були і питання про те, «хто став хіпі і який вид музики вони творили» [там само].

І все ж, головною ознакою національної ідентифікації української рок-музики було питання про мову. «Аж до середини 1980-х років молоді українці у Львові вважали українську мову несумісною з рок-музикою» [102]. Взірцем для них в умовах існування єдиного політичного простору (СРСР) були лєнінградські рок-групи, які вони вважали еталоном «...свого (тобто, радянського) року»; «певної українізації рок-музики і хіпі зазнали у Львові у 70-х роках» [там само]; наприклад, гурт «Ореол» був в цілому російськомовним, але виконував україномовні пісні українських композиторів, зокрема Володимира Івасюка, а україномовна група «Арніка» спеціалізувалася на переробці українських народних пісень в роковому стилі [142, с. 19].

Кінець 1960-х років, поряд з розповсюдженням різноманітних за стилістикою ВІА, був початком (першим етапом) згортання їхньої діяльності. Це стосувалося, насамперед, репертуарної політики, яка знаходилася під контролем цензури створених тоді державних об'єднань музичних ансамблів. Як зазначає Олег Синєокий, «...за таких обставин деякі музиканти перейшли працювати до офіційних концертних організацій, змінили репертуар, назви гуртів тощо. <...> Саме таким чином виникла спотворена форма рок-музики – вокально-інструментальні ансамблі» [116, с. 27].

Ця точка зору в цілому є радикальною, оскільки деякі рок-гурти змогли швидко адаптуватися до нових умов, про що йде мова у статті Володимира Окаринського, який вважає, що «...наприкінці 1960-х – початку 1970-х років у Львові спостерігається бурхливий розвиток, бум біг-біту і загалом рок-музики» [82, с. 255]. Деяким з них, таким, як «Ореол» та «Арніка», вдалося тоді здобути не лише всеукраїнську, але й всесоюзну популярність [там само].

Як бачимо, застійний період розвитку української рок-музики мав свої регіональні особливості, що виявилися у функціонуванні рок-гуртів, як

офіційно визнаних в якості ВІА, так і тих, які працювали в умовах андеграунду. Якщо узагальнити, то тут вимальовується доволі складна багатоскладова картина, «персонажами» якої виступають три категорії рок-музикантів, яких Вадим Зінкевич у наведеному нами раніше посиланні позначає як «радикалів», «ліриків» та «експериментаторів» [41, с. 54–55]. В цьому сенсі як найрадикальніші, зорієнтовані на західні зразки, у тому числі польські та литовські, які раніше за всіх відчули вплив європейського рок-саунду, були київські рок-ансамблі. Гурт «Березень», а також «Еней» і «Червоні дияволята», відносилися до першої категорії – радикальної, що відобразилося у припиненні їхньої діяльності «...внаслідок досить жорстких репресій — коли почалася боротьба з інакомисленням»; до цього додавалося обвинувачення в «українському буржуазному націоналізмі», що пов'язано було з україномовною специфікою цих груп [32].

Київські рок-традиції, закладені тоді (їхнім епіцентром був майданчик Київського художнього інституту) були незабаром продовжені професійними рок-гуртами з українським пісенним репертуаром – «Воплі Відоплясова», «Квартира 50», «Коллежський асессор», «Доктор Фауст», «Табула Раса», «Брати Гадюкіни», «*Mad Heads*».

Серед осередків української андеграундової рок-культури виокремлюється харківський, очолюваний одним з найкомпетентніших національних ідеологів рок-музики Сергієм Коротковим (як виконавець він співав у місцевій групі «Ідоли», а потім очолював перший в місті рок-клуб та перший в Україні самвидавницький журнал «Біт-Ехо»). Харківський рок періоду застою (зокрема, його першої фази), відрізняється плюралізмом стильових напрямків. На першому плані тут був радикальний – «плакатний», представлений групами «Арена», «КПП», «Ранок», «Разніє люди». Як зазначає Олександр Євтушенко, «...вони несли гарячий імпульс протесту і болю. Можливо, їхні опуси були позбавлені музичних переваг. Усе робилося похапцем і швидко, адже треба було встигнути вихлюпнути все, що накипіло.

І зробити це раніше, ніж з'явиться наказ заборонити, покарати, вигнати...».
[34].

Своєрідною лірико-ігровою альтернативою цього напрямку були кантрі-рок та арт-рок, представлені гуртами «Противовес» (стилістика неорокабілі – рімейк раннього американського стилю *country*) та «Трійка-сімка-туз» (витончена стильна група, представлена арт-роковим складом) [там само]. Тодішній Харків був і епіцентром рок-експериментів, що виникали в межах створеної Сергієм Мясоедовим «Нової сцени» – культурного центру, завданням якого було просування найбільш цікавих груп на Захід. Автор концепції стверджував, що «...музикантів, які знаходилися в андеграунді, захопила ідея створення сучасних проектів на базі європейських традицій і фольклору. Насправді послідовними адептами концепції «Нової сцени» були групи з чудернацькими назвами «Казма-казма» і «Альфонс де Монфруа». Їхня музика — це примхливе мереживо академічного модерну, фольклорних мотивів, рок-музики і музики... Середньовіччя» [34]. Засновниками групи «Казма-казма» були професійні музиканти – Євген Ходош, Олексій Сова, а групу «Альфонс де Монфруа» очолював Олексій Пилипенко, який «...захопився проторенесансною культурою і фольклором Франції. Він використовує автентичні французькі тексти, аксесуари та костюми тієї доби і занурює слухача в екзотичну візуально-звукову атмосферу» [там само].

Діяльність «Нової сцени» мала і свої практичні наслідки: групи альтернативного напрямку – «Ельза і товариш» не лише отримали змогу гастролювати в Чехії, Польщі та Німеччині, але й «...видали свої альбоми на одному з незалежних лейблів Великої Британії» [34].

Продовжуючи характеристику тенденцій та періодів становлення українського року, слід відзначити, що після адаптаційного (за Лошковим – «культиваційного» [62, с. 8]) періоду українська рок-культура потрапляє в стадію, з одного боку, активізації, а з другого – кризи, зумовленої ідеологічним утиском. За образним висловом Кирила Стеценка, історія рок-музики в Україні аж до середини 1980-х є «історією її хвороби і згасання»

(цит. по [82, с. 262]). Пік процесу «розквіту-згасання» припадає на 1970-й – 1972-й роки, коли влада вимушена була дозволити офіційне існування рок-гуртів під «камуфляжною» вівіскою ВІА, а з іншого боку почала чинити репресії проти інакомислячих. Під санкції закриття або розпуску підпадали рок-гурти різної стилістичної спрямованості, в основному, такі, що культивували західний хард-рок, або переробляли в рок-стилі національний фольклорний репертуар.

Виокремлюючи тенденцію до культивування рок-культури в українських реаліях, слід зазначити, що цей процес бере початок у другій половині 1960-х років та відроджується на новому рівні з 1980-х [62, с. 8-9]. Початковий етап культивування українського року було зумовлено наступними чинниками:

- 1) андеграундним становищем рок-музики в радянський період;
- 2) професійним опануванням стилістикою рок-музики в межах офіційно дозволених філармонічних ВІА;
- 3) започаткуванням основних елементів рок-культури як об'єктно-суб'єктного явища (рок-клуби, концертні майданчики, самвидатська преса, фестивально-конкурсні заходи);
- 4) еволюцією репертуару від зразків провідних західних рок-груп «..до самовизначення в контексті створення російсько- та україномовних текстів».

Подібна полістилістична «суміш» була характерною в цілому для періоду, який українські рокологі визначають як «період відродження рок-музики», що було зумовлено «її легалізацією завдяки початку демократичних перетворень в країні» [там само, с. 12]. В якості основної організаційної ознаки цього періоду виділяється «створення інфраструктури, елементи якої започаткувалися на етапі культивування рок-музики у вітчизняній культурі» [62, с. 13]. Це означає, що процес становлення українського року, не зважаючи на перешкоди з боку офіційної влади, був незворотнім та перманентним, тобто протікав в різних умовах і набував різних форм, серед

яких основними були андеграундна та філармонічна у статусі ВІА-колективів.

Що стосується часового параметру, то, як відзначає Володимир Окаринський, «...відродження життя рок-музики в Україні почалося близько 1986 року, коли розмаїття незалежних рок-груп та їх ентузіазм нагадувало масове поживлення 1960-х – початку 1970-х років, але участь у ньому взяла вже цілком інша генерація...» [82, с. 263].

Щодо стилістичних закономірностей, то, поряд із загальними тенденціями до національної самоідентифікації та, частково, естрадизації, цей період відрізнявся «...все більшим розмаїттям. Продовжували, хоч і меншою мірою, домінувати важкі стилі – хард-рок, хеві-метал і хард-н-хеві, все більший вплив здобували пост-панкові течії, в першу чергу “нова хвиля” (нюу вейв) і зароджувався сатирично-гумористичний стьоб-рок, здебільше у стилістиці театралізованого українського панку» [там само, с. 262].

Як вже відзначалося, «культиваційний» період та «період відродження» в рамках ВІА та альтернативних гуртів відрізнявся тісним зв'язком з пісенною естрадою. Це витікало із самої природи української музичної ментальності, фонетики національної мови, у якій пісенність домінує над декламацією та речитацією. Зразком синтезу цього джерела з танцювальністю як іншою стороною українського музичного етносу слугує інтонаційна концепція солоспівів Володимира Івасюка, сутністю якої слід вважати рок-стилістику у її національно-ментальному прояві. На користь цього свідчать традиції, відтворювані як у піснях Володимира Івасюка та ансамблю «Червона Рута», так і у творчості інонаціональних рок-груп, насамперед, арт-рокових за специфікою, серед яких еталонною та «класицизуючою» є «*The Beatles*».

Зрозуміло, що прямих аналогій тут не може бути. Мова йде про особливий характер світо- та часосприйняття, типовий для естетики і поезики цих гуртів, їхніх композиторів, авторів тексту та, власне, виконавців. Як зазначає Анна Палійчук, характеризуючи музичний часопростір

солоспівів Володимира Івасюка, що не лише індивідуальні інтенції, а й глибоке відчуття актуальної (контемпоральної) проблематики спонукали його «...обирати провідною сферою художнього самоздійснення масову пісню, тобто йти до широкої соціальної комунікації, прагнути обняти у солоспівах усю національну спільноту, відчутти та передати у звуках глибоку причетність до українського етносу» [90, с. 14].

Як і представники західного арт-року 1970-х – 1980-х років, Володимир Івасюк, його колеги й послідовники репрезентують «...особливий позитивно-піднесений (додамо – «драйвовий» – О.Я.) спосіб художньої комунікації, що протистоїть його життєвобуденним прототипам, наділяє останні справжніми ноетичними, тобто високоосмислюючими можливостями і характерними рисами» [там само]. Естрадно-пісенний стиль Володимира Івасюка (як і арт-рокових гуртів – західних та українських), на думку Тамари Рябухи [109, с. 11], слід розглядати за двома напрямками:

- 1) співвідношення слова і музики (пісні на власні тексти, пісні на тексти інших поетів, пісні на народний текст);
- 2) за жанровими ознаками (пісня-романс, пісня-танець, балада, елегія, колискова, ноктюрн тощо).

Поєднання естрадної пісенності різних традицій (з акцентом на власній національній основі) з рок-саундами як їхнім осучасненням – характерна риса четвертого сучасного етапу у розвитку українського року. В межах цієї загальної тенденції слід розрізнити два основних напрями, які в дисертації характеризуються як рок-пісенний та пісенно-роковий.

Перший відрізняється прерогативою рок-стилістики, зокрема, її інструментальної складової з переважанням хард-рокових впливів; другий, навпаки, базується на пріоритеті вокально-пісенної основи в дусі мелодік-року, а також фолк-року. Між цими двома напрямками можливі зв'язки як на рівні стилів певних рок-гуртів, так і на рівні окремих композицій або концертних програм (маємо на увазі програмний рок з джазовими за походженням імпровізаціями, розміщеними між вокальними куплетами чи

розділами баладного нарративу, а також прогресив-рок, що за визначенням відрізняється полістилістичною спрямованістю).

Як вже вказувалося, початок четвертого етапу у становленні українського року умовно позначається кінцем 1980-х років, а його продовження і подальша стилістична еволюція охоплює всі наступні десятиліття – аж до сьогодення. Характерно, що домінування естрадного напрямку в українській рок-музиці відобразилося і на стилістиці цього феномену, де, як і у власне естрадному жанрі, вирізняються наступні закономірності [там само, с. 9]:

- 1) опора на естетику «хіта»;
- 2) синтезування ознак музики «третього» пласта;
- 3) утворення міжпластових стилістичних «гібридів» (фолк-рок, етно-джаз);
- 4) використання лексики національно-фольклорного походження;
- 5) поєднання акустичного та електронного інструментарія;
- 6) розширення «інтонаційної географії» відтворюваних джерел;
- 7) комп'ютерна обробка звукового тексту.

Характеризуючи сучасний стан українського року як «поп-рок», Вячеслав Овсянніков надає не лише перелік, але й стислі характеристики основних стилістичних ознак кожної з популярних та менш відомих рок-груп. Їх коріння автор вбачає ще у «культивуваційному» етапі (1960-ті – початок 1970-х років), представленого двома тенденціями, репрезентованими гуртами «Березень» (опора на українські традиції, створення власного репертуару) та «Еней» (полістилістична «суміш» – від фольклорних пісень і репертуару гурту «*The Beatles*» до «...хард-поп-арт-фолкових композицій, музики в стилі соул, фанк і джаз-рок»)[76, с. 36].

Дещо спрощений варіант рок-стилістики у ті ж роки був представлений фольклорними ВІА – «Кобза», «Світязь», «Смерічка», «Червона Рута», котрі були «...своєрідними аналогами поп-року в СРСР»; серед ознак, що поєднували їх з рок-музикою, виділялися: 1) формат гурту; 2) вокал, інструментарій, загальний саунд; 3) імідж виконавців [там само, с. 37]. «На

відміну від західного поп-року, що тяжів до транснаціонального виміру», український рок, орієнтований на національні витoki, зберіг свій «культуротворчий потенціал», який повністю розкрився вже в пострадянський час [76, с. 38].

Ця риса світоглядно-культурного рівня, не зважаючи на різницю у творчих підходах, є константною для всіх без винятку сучасних українських рок-гуртів. Всі вони працювали і працюють на перетині поп- та фолк-року, що не виключає наявності інших стилістичних вимірів.

Так, гурт «Воплі Відоплясова» (заснований 1986-го року) репрезентує фолк-рок, що виник на основі панк-року; основу його тематики складають ліричні та жартівливі пісні, трактовані в іронічному ключі, а саунд доповнюється акустичними інструментами – баяном, скрипкою тощо.

Гурт «Брати Гадюкіни» (рік заснування – 1988-й) репрезентує різну стилістику (фолк-рок, фанк, рок-н-рол, реггі) з домінантою у вигляді панк-року з гостросоціальною тематикою [там само, с. 41].

Львівська група «Мертвий півень» (роки існування 1989-й – 2011-й) відрізнялася «всеядністю та всепроникливістю» [33], але провідними стильовими векторами у ній були рок, прог-рок, джаз-рок [48, с. 234].

Рок-гурти 1990-х років в цілому продовжують започатковані раніше напрямки, але відрізняються більш чіткими орієнтаціями щодо національної визначеності. Зокрема, гурт «Плач Єремії» (заснований 1990-го року) у своєму репертуарі мав обробки народних пісень, а також популярних україномовних хітів, серед яких найвідомішим є рімейк пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори». Основою пісень гурту є елітарна українська поезія, а з академічним пластом її зближує використання акустичного інструментарію – скрипки, віолончелі, різні духові [76, с. 43]. Харківський гурт «Танок на майдані Конго» (виник у 1989 році) спеціалізується на молодіжному стилі хіп-хоп з підключенням елементів реп-кору, джазу, року, фанку [там само, с. 50 – 51].

На особливу увагу заслуговують українські рок-гурти «стадіонного формату», серед яких одним з найбільш значущих є «Скрябін» (заснований 1989-го року), творчий шлях якого поділяється на два етапи: до 2003 року («нова романтика», техно, рейв, синті-поп, пост-панк) та після нього (вже без стильової еkleктики з концентрацією на загальному напрямі поп-рок західного зразку) [76, с. 108, с. 111].

Найвідомішим на сьогодні рок-гуртом в Україні та у Європі справедливо вважається «Океан Ельзи» (створений у 1994 році). Автором більшості репрезентованих ним композицій – як віршів, так і музики – є Святослав Вакарчук, який одночасно виступає і як вокаліст-фронтмен. За змістом пісні цього гурту є доволі різномірними, але групуються в цілому навколо трьох ключових тем: 1) любовно-ліричної; 2) філософсько-психологічної; 3) соціально-ангажованої.

У стилістичному плані творчість «стадіонних» гуртів, подібних «Океану Ельзи», відноситься до другої хвилі розвитку українського року, яка охоплює кінець 1990-х – початок 2000-х років, пов'язаної з використанням та асиміляцією на українському ґрунті західних зразків рок-культури (перша хвиля – кінець 1980-х – початок 1990-х – відзначалася домінуванням фолк-витоків).

Разом з тим, диференціюючи ознаки «другої хвилі», слід вказати і на її узагальнюючий третій напрямок – універсальний, синтетичний, у якому «...український компонент зберігається, але об'єднується з інонаціональними впливами» [109, с. 12].

Представлена нами тут у другій частині підрозділу дисертації фактологічна картина з численними посиланнями на музичні та музикологічні зразки мала на меті окреслити хоча б у загальних рисах внутрішню логіку тих метаморфоз, які відбувалися на запропонованих нами чотирьох етапах зародження та функціонування рок-стилю на теренах України. Підводячи підсумки, нагадаємо ці етапи:

1) *підготовчий* або *адаптаційний* (1960-ті роки), пов'язаний зі спробами стилізації під західні зразки, насамперед, груп «*The Beatles*», «*Rolling Stones*», «*Led Zeppelin*», «*The Doors*», записи яких побутували тоді в андеграунді;

2) *конформістський, легалізаційний* або *філармонічний* (кінець 1960-х – початок 1970-х років), сутність якого визначається появою перших дозволених владою біг-біт-гуртів під назвою ВІА;

3) *застійний* або *другий андеграундний* (кінець 1970-х років), позитивною рисою якого було подальше засвоєння найновішої на той час рок-стилістики та її індивідуалізованих різновидів (хард-рок, фолк-рок, психоделік-рок тощо), хоча й лише у звукозаписах; це був етап, у якому українські рок-гурти дістали змогу концертної діяльності, а також записів на платівках, радіо та ТБ (цей період був внутрішньо суперечливим, оскільки в ньому суміщувалися дозвіл і заборона офіційною владою, але, не зважаючи на останнє, українські рок-гурти, переважно у напрямі естрадного року, продовжували існувати, поглиблюючи у своїй творчості національний компонент;

4) *стабілізаційний* або *етап самоідентифікації* (він бере початок від кінця 1980-х років і продовжується до сьогодні), коли спостерігається глобальна легалізація української рок-культури, її повний вихід з андеграунду та створення необхідної інфраструктури для її повноцінного функціонування (концерти, фестивалі, рок-клуби, культурні центри, періодичні друковані видання).

Більш конкретні уявлення про згадані нами гурти та імена дають аналітичні спостереження над окремими групами, їхніми альбомами та окремими піснями. Це і буде здійснено далі на прикладі чотирьох сучасних альтернативних рок-гуртів, які, на наш погляд, дають відповідь на поставлене вище питання – яким є сучасний український рок і його вокальна складова?

Це такі гурти як: київський «Бумбокс» (фронтмен-вокаліст – Андрій Хливнюк), львівський «Один в каное» (фронт-вокалістка – Ірина Швайдак), одеський «*Epolets*» (фронтмен – Павло Варениця), харківський «*Royal*

Corvus» (вокалістка – Аліна Горностаєва). Даний вибір зумовлено необхідністю на тлі загальних еволюційно-стильових процесів показати регіональні особливості рок-культури Центру, Заходу, Півдня та Сходу нашої держави.

3.2 *Funk Rock* як основа вокальної стилістики гурту «Бумбокс»

Група «Бумбокс», починаючи з нульових років ХХІ століття і до сьогодні є однією з найпопулярніших в Україні. Її засновники – Андрій Хливнюк (вокал, тексти пісень), Андрій Самойло («Муха», гітара) та Валентин Матіюк («Валік», діджей) – грають в жанрах хіп-хоп та фанкі-груп, сполучаючи та комбінуючи стилістику року, фанку, хіп-хопу, регі. Гурт був заснований 2004-го року, а вже у 2005-му вийшов перший його альбом під назвою «Меломанія» («*SubmarinStudio*», саунд-продюсер Олег Артим). Другий диск під назвою «*Family Бізнес*» вийшов у червні 2006 року та швидко здобув статус «золотого», оскільки розійшовся у кількості 100 тисяч екземплярів, що для України є рекордним. Як зазначається на сайті «Рок-Око» [11], такі пісні з альбому «Меломанія» як «Бета-каротин», «Бобік», «*E-mail*» та «Супер-пупер» стали тоді мега-хітами і здобули популярність не лише у колі затятих фанів, але й ширше – серед меломанів.

Причину такої популярності та затребуваності гурту «Бумбокс» слід вбачати в актуальному для молодіжного середовища феномені *groove* або *grooving* – ключової атрибуції фанк-року. Цей термін (англ. – «гойдалка»), котрий доволі активно вживається у джазології та рокології, «... створюється грою музичних інструментів (гітари, барабанів та інших). У популярній музиці груп розглядається в жанрах сальса, фанк, рок, фьюжн і соул» [182]. Загалом, це слово використовується відносно музики, «...при якій хочеться рухатися, танцювати – “грувити”»; іноді поняття «грувити» ототожнюється з терміном «свінгувати», оскільки і у тому, і у іншому випадку мова йде про «розгойдування», відчуття якого виникає при злитті у єдиному

звукокомплексі «...»ретельно вирівняних паралельно-ритмічних моделей», що стимулюють танці і слухачів» [там само].

У відтворенні *grooving*'у, репрезентованому такими рок-групами як «Бумбокс», важливу роль відіграє естетика і поетика фанку – стилю, який характеризується як перехідний між джазом та рок-музикою. У ньому як явищі естрадно-масової культури, за словами Ірини Яркіної [143, с. 7-8], спостерігається провідна роль засобів порівняно із цілями, що зумовлено сумісною дією чотирьох чинників:

- 1) провідною роллю третьопластових форм музикування, сприйнятих крізь призму артизованих афроамериканської (джаз) та європейської (рок-музика) традицій;
- 2) відтворенням комунікативних парадигм у їхній спрямованості від традиційної до новітньої мовної стилістики («естрадізованої» та «рокізованої»);
- 3) втіленням прикмет рок-мистецтва з його мовностилістичною багатоманітністю;
- 4) залученням стилістики поп-музики з типовою для неї адаптованою ретроспекцією видовищно-прикладних різновидів музикування (формати шоу, відеокліпу, інтерактивні форми комунікації).

Ці чинники визначають загальні нахили жанрової стилістики поп-року в межах творчих пошуків, які сповідуються гуртом «Бумбокс».

На теперішній час цей гурт випустив вже 7 альбомів, назви яких та роки їхнього створення доцільно буде навести тут повністю. Перший альбом «Меломанія» (2005) налічує 13 пісень і його можна вважати декларацією стилю цього гурту, який був у ЗМІ охарактеризований як відкриття 2005 року. Стилiстика «Меломанiї» поєднує цілу низку різноманітних за генезою витоків, серед яких лірична природа акустичної романсової гітари, сучасний *dj*-скретчінг, синтез елементів джазового та рок-вокалу. Це зумовлено індивідуальністю самих музикантів. Наприклад, топ-вокаліст та автор текстів Андрій Хливнюк певний час був солістом клубного складу ансамблю

«*Acoustic Swing Band*» та гурту «Графіт», що відобразилося на джазовій складовій пісень цього альбому.

Відроджуючи популярний в Україні склад тріо (його виток – народні «троїсті музики»), учасники гурту «Бумбокс» вбачали своє творче завдання не у комерційному проєкті, а в альтернативі одноманітно тиражованій поп-музиці. Разом з тим, найвідоміші хіти цього альбому – «Супер-пупер», «*E-mail*», не виходять за межі естрадизованого кантрі-джазу і лише наближаються до власне рок-стилістики у дусі мелодік-року, започаткованого «*The Beatles*» та українською «Червоною рудою».

Сатирична пісня «Супер-пупер», заснована на нисхідній ангемітонній приспівці, символізує одноманітність «пластмасової» культури, у якій немає місця живому спілкуванню та коханню (Текст приспіву: «Там всі заучки, в спирту гадючки, пісні Сердючки аж до відключки, а тут все супер-пупер, смайли по асі, далі спілкуємося в пластмасі»). У в цілому одноманітний саунд пісні різноманіття вносять два моменти – використання вокалістом насвистування (на кшталт імпровізації в манері програмного року); розмовні модифікації мелодичного матеріалу при повторях приспіву в дусі стилістики репу.

Другий альбом «*Family Бізнес*» (2006) включає 11 пісень і продовжує ідейно-художні спрямування першого. Проте, загальне ліричне забарвлення мелодії тут змінюється нотками драматизованого пафосу, спричиненого відчуттям соціальної та інтелектуальної розмежованості, характерної для протестного молодіжного руху періоду тотальної приватизації та комерціалізації всіх сфер життя. Для унаочнення наведемо текст приспіву однієї з найпоказовіших пісень цього альбому «*Happy End*», де це відтворено в алегоричній формі: «Я видумую, я видумую хеппі енд в історію свою, викарбовую я, викарбовую сум скупю мовою, підпалю листа, підпалю листа, комерційним щоб сюжет не став, станція метро не та, аркуш чистий я дістав». В основі вокальної мелодики тут лежить багаторазово повторюваний мотив, рух якого часто ніби призупиняється речитативною декламацією,

завдяки чому виникає певна напруга, котра передається слухачам на рівні нейролінгвістичного програмування (*NLP*), адже ритмомелодичні повтори у великій кількості налаштовують сприйняття на особливий стан синергії – спільної з виконавцями дії, що долає дистанцію між складовими рок-комунікації.

Всю пісню, як і весь цей альбом у цілому пронизано гострим відчуттям очікування того самого хеппі-енду, який поки що залишається недосяжною мрією. Назви пісень альбому опосередковано символізують цей процес: «Ким ми були», «Королева», «*Hip-Hop*», «Вахтерам», «Зцапала-злапала», «Квіти в волоссі», «Віддаю», «Хоттабич», «Нездара», «Хвилюватися немає причин», «*Happy End*».

Перелічені тут заголовки вже дають підстави вбачати у даному альбомі риси ліричного рок-щоденника на зразок вокального циклу, репрезентованого як шлях головного героя, роль якого виконує соліст-вокаліст. Він потрапляє у різні обставини та локації, зберігаючи у всіх випадках основну ідею-мету свого артистичного та життєвого шляху, зафіксованого формулою «*Happy End*». Червоною ниткою через весь часопростір даного рок-циклу проходить надія на здійснення цієї мети, що відображується через різноманітні варіанти вокальної мови, котра діалогічно спілкується з контрапунктом гітари. У мелодиці тут переважає речитативно-декламаційний ухил, а пісенна кантилена з'являється лише в місцях емоційних кульмінацій у високій теситурі, іноді у співі фальцетом.

Кожна пісня цього альбому вказує на певний жанровий знак, завдяки чому перед слухачами відкривається доволі масштабний наратив з більш-менш проясненим змістом. Так, дві перших пісні – «Ким ми були» та «Королева» – контрастують як жартівлива реп-скоромовка та свінг, близький до стилістики латино-джазу. Номер третій з назвою «*Hip-Hop*» свідчить про активізацію ритмо-танцювального та взагалі рухового начала, що зближує його жанровість з фанком. Сповнена алегоричного підтексту пісня «Вахтерам» (№4), в якій вокальна стилістика наближується до комічної

опери, сусідствує з черговим комічно-сатиричним пісенним номером «Зцапала-злапала» (№5), де провідну функцію у формотворенні відіграє ритм-група.

Ностальгічні настрої двох попередніх альбомів здобувають суттєвого переосмислення у новому проєкті гурту з лаконічною назвою «III» (2008). Сутність майже всіх 11-ти номерів визначаються домінуванням особистісного. Ось назви пісень альбому, за якими вже складається враження про його основний зміст: «Концерти», «Стяги на стяги», «Поліна», «Наодинці», «Cash-бабулес», «Тримай», «Та4то», «ТНТ», «Бить самім собой», «Шо ти зміг», «Eva». У певному сенсі альбом «III» є прощанням зі складом тріо (звідси і його назва).

Адже вже невдовзі, у 2010 році гурт розширюється до квінтету, що підсилює виконавський потенціал, наближуючи його саунд до класичного *R&B*. Нові учасники гурту – бас-гітарист Денис Левченко та ударник Олександр Люлякін – в цілому виконують допоміжні функції, сприяючи вже давно очікуваній комерціалізації гурту, можливості охоплення ним більш широкої жанрово-стилістичної палітри, включаючи навіть елементи хард-року, а також нових, більш масштабних концертних локацій (великі зали, стадіони).

У цілому ж, орієнтиром для музикантів гурту залишається естрадизований джаз-рок, побудований на рок-н-рольній основі. Це унаочнюється у №3 «Поліна» з його асоціаціями на рок-н-рол, навіть з конкретною вказівкою на Елвіса Преслі (у кліпі, знятому на цей номер, кадри з Андрієм Хливнюком стилізуються під манеру цієї зірки у чорно-білому форматі).

У більшості ж інших номерів альбому панують ліричні настрої, котрі групуються навколо мотиву самотності, яку відчуває індивідуум у сучасному глобальному світі. Уособленням цього в манері, близькій стилістиці *Melodic rock* групи «*The Beatles*» з явними проявами української романсової лірики, виступає пісня «Наодинці» (№4), стилістично заснована на розгорнутому

багатооктавному вокалі з численними повторами коротких мотивів на ключовому слові «наодинці». Наведімо фрагмент тексту цього номеру, який пояснює його емоційно-художнє призначення: «Коли ти наодинці, всі навколо золотоординці, у чужій хатинці. Ти наодинці сам себе питаєш, що робити маєш...» (згадаємо мелодію і текст відомої української пісні-романсу – «...плаче козак молоденький, що робить не знає...»). Невипадково завдяки своїй актуальності та високій художній якості, матеріал пісні «Наодинці» у 2009 році було репрезентовано як кліп, який водночас став трейлером до українського художнього фільму «Відторгнення» режисера Володимира Лерта.

Наступний (неномерний) альбом гурту «Бумбокс» вийшов у 2010 році під назвою «Все включено». За жанром він відноситься до категорії ретро-альбомів, де у новій обробці постають відомі треки з попередніх альбомів гурту («*Hip-Hop*», «Стяги на стяги», «Тримай», «*Cash-бабулес*», «Шо ти зміг», «Квіти в волоссі»), а також кавер-версії хітів радянського минулого – Андрія Макаревича «Зірки не їздять в метро» та «Літній дощ» Ігоря Талькова. Основними виразовими засобами у цьому альбомі виступають прийоми вокальної мови, які вокаліст-фронтмен обирає згідно до жанрів, що репрезентуються.

В авторському першому номері «Я твій» представлено своєрідну вокально-інструментальну токату-скоромовку, яка за стилістикою є близькою хіп-хопу. Версія власного шлягера «Квіти в волоссі» з альбому «*Family Бізнес*» виконана автором з підключенням жіночого вокалу у вступі, при чому англійською мовою з використанням типової для вокального джазу теситурної шкали із зіставленням різних октав та навіть підключенням елементів скету. Запрограмований у вступі стилістичний нахил продовжується далі і у партії вокаліста-фронтмена, де спостерігається своєрідний міжстильовий (міжнаціональний) діалог блюзу та українського романсу.

В рیمейках пісень інших авторів «бумбоксівці» майже досягають рівня транскрипцій, що дозволяє трактувати їх як двоавторство (М. Борисенко [10]) – відомі хіти інших авторів, які цитуються, суттєво перероблені у типових рок-стилістиках: так, шлягер Андрія Макаревича набуває рис, близьких до *Heavy Metal* завдяки використанню низьких басів, а пісня Ігоря Талькова у новій трактовці взагалі постає в іншому жанровому модусі і ніби модулює з естрадизованого блюзу до стримкої *Bossa nova*.

Наступний альбом цього гурту – «Середній вік» (2011) – вже у своїй назві містить певну символіку. Музиканти гурту розцінювали його реліз (до речі вперше представлений на вініловій платівці) як перелунну віху, символізуючу середній вік свого колективу. Андрій Хливнюк спеціально для цього створив і виконав 11 пісень загальною тривалістю близько 45-ти хвилин.

Порівняно невеликі масштаби окремих композицій компенсуються поглибленням їх змістовної символіки. Наприклад, пісня «Немає ТБ» має подвійний зміст, котрий ілюструє емоційну ситуацію, у якій опиняється творчий індивідуум у сучасних комунікативних реаліях. Вокальна мова пісні наближена до наспівного репу, який супроводжується ритмізованим супроводом інструменталістів у дусі «помірного» *Heavy Metal*.

Взагалі, як видається, надзавданням музикантів у цьому альбомі було мікшування найрозповсюдженіших рок-стилістик. Кожна пісня містить домінантні жанрово-стилістичні ознаки, у числі яких і різні мови виконання: при переважанні української ряд пісень виконується англійською (пісні – «*Nevertheless*», «*OST Істальгія*», «*Asp*», «*Fall*»), а також побутовим «суржиком» (пісня «Звездочка»).

Як і в інших випадках, вокал і тексти Андрія Хливнюка в цьому альбомі відрізняються інтонаційною унаочненністю, яка породжує у слухачів зорові асоціації. На цій основі знятий за мотивами пісні «*Nevertheless*» кліп став саундтреком стрічки «Істальгія» (інша назва – «Той же шлях») німецької режисерки українського походження Дар'ї Онищенко (фільм вийшов в

обмежений український прокат в травні 2013-го року). Щодо вокальної стилістики, то в альбомі «Середній вік» Андрій Хливнюк вдало суміщує різні стилістики співу, серед яких навіть така специфічна, як манера Майкла Джексона, представлена у пародійно-ліричному номері під назвою «Звездочка».

Відчуваючи потребу в оновленні репертуару, Хливнюк з колегами до 10-річчя заснування гурту випускають альбом та вінілову платівку «Термінал Б» (2013), куди увійшли 11 пісень, складених під час гастрольних турів. Наймасштабніший з них стартував того ж року в Чернівцях і продовжився у Німеччині. Окрім випущених раніше пісень «Піддубний Микола» та «Дитина», всі інші номери у ньому були новими. У галузі вокальної стилістики та загального саунду гурту вони свідчили про своєрідне «буферне» положення даного альбому між пошуками та експериментами в галузі різноманітних рок- та фанк-стилістик та естрадизованим рок-стилем, узгодженим з потребами найширшої слухацької аудиторії.

Так, у пісні «Дитина» соліст повертається до пісенної кантилени, згадуючи у тексті славнозвісну «Червону руту» («...руту не шукай – твоя вона...»), поєднуючи у виконанні стилістику міського романсу та естрадного шлягера. У іншому номері «На Ви» знаходимо мікст двох вокальних стилістик – власне рокової у дусі *Heavy metal* з помірною гучністю саунду та естрадної пісні про кохання, вирішеної з явним відтінком психологічної експресії.

Взагалі ж, альбом «Термінал Б» завдяки своєму перехідному у стилістичному плані положенні відрізняється деякою еkleктичністю в галузі виразових засобів, які навіть не стилізуються, а переймаються, ніби приховано цитуються, що створює ауру полістилістики, до якої в цілому тяжів гурт «Бумбокс» і раніше.

Це підтверджується і наступними творчими здобутками гурту, серед яких наймасштабнішим є альбом «Таємний код: Рубікон» (2019), який складається з двох частин по 7 пісень у кожній. На час запису цього альбому

гурт вже покинув один з його співзасновників – гітарист Андрій Самойло «Муха», що певним чином відобразилося і на стилістиці пісень. Як і раніше, для їх автора та фронтмена-виконавця – Андрія Хливнюка головним фактором виразності інтонаційного матеріалу у номерах цього двочастинного альбому-циклу слугує відповідність вербального та музичного змісту. Останнє відображено у назвах пісень, які відразу наштовхують слухачів-імерсантів на емоційну та навіть рухову реакцію. Кожна пісня при цьому перетворюється на *performance*, який ніби створюється на очах аудиторії і сприяє зануренню реципієнтів до відповідної атмосфери. Ряд пісень першої частини альбому представлено у колаборації з іншими виконавцями, що підсилює ефект глибини змісту з одночасним розширенням семантичного поля, взятого за основу жанра. Так, №1 «Тримай мене» є спільним витвором трьох осіб – Андрія Хливнюка, Олександра Чемерова (у минулому фронтмена гурту «Димна суміш», а на сьогоднішній день – засновника українсько-американської групи «*The Gitas*») та Олексія Согомонова.

Пісенні інтонації вокальної партії в обох солістів базуються на коротких мотивах декламаційного характеру, які звучать на тлі інструментального супроводу в дусі типового для рок-саунду звукообразу шляху (це унаочнено у кліпі, знятому на матеріалі цієї пісні). Пісня №2 «Ангела» демонструє інший варіант колаборації. Вона звучить у дуеті з солісткою гурту «Крихітка» Сашею Кольцовою і відрізняється постановкою та вирішенням глобальних проблем сучасного українського життя, які співпадають з інтенціями авторів та виконавців. Жанровим модусом тут виступає хіп-хоп, котрий характеризується певним пом'якшенням ритмо-інтонаційної манери, близької до мелодизованого репу. У тексті Хливнюка розкриваються три ідейно-змістовні теми – любов, війна, релігія, що до того ж репрезентується сценічно через представлений у кліпі натюрморт з різноманітних речей, а також зовнішній вигляд самого Андрія, на тілі якого з'являються татування-шрами [97].

Тенденція до сценічної репрезентації ще більш поглиблюється у розгорнутому №4 «Безодня». У складі його виконавців, окрім самого Хливнюка та його гурту, задіяно Тіну Кароль – естрадну виконавицю, яка сполучає естрадний напрям з елементами джазової скет-імпровізації та навіть класичного вокалізу. Пісня має тричастинну побудову: у першому розділі солює Хливнюк у стилістиці мелодік-року; у другому – Тіна Кароль з імпровізаціями-вокалізами; у третьому саунди вокалістів поєднуються у своєрідному дуеті «згоди» (текст *bridge* у перед заключним приспівом: «Наш світ під три чорти несеться, як вибуху хвиля, як річкою крига, нехай шкереберть все і догори дрига, твій голос прямісінько в серце...»).

У другій частині альбому «Таємний код: Рубікон» продовжується лінія накопичення позамузичних асоціацій, котрі унаочнюють інтонаційний зміст вокального саунду. Так, №1 «Малюнки на стінах» будується у типовій манері «полегшеного» хард-року, в межах якого відбувається пафосне зростання напруги у партії соліста-фронтмена. Динамічна хвиля наприкінці цього номеру поступово ніби згасає, що сприймається як підготовка наступної пісні – «Твій номер/Плющ» на слова Лесі Українки (попередня назва пісні – «Леся»). Це – типовий зразок естрадизованого року з чітко позначеними витоками української естрадної пісні-романсу. Засобами втілення такої жанрової програми виступає діалог вокаліста з акустик-гітарою (гітарист – Дмитро Кувалін), що додає даній композиції рис концертно-камерного стилю в межах стилістики *Melodic rock*. Лірико-драматичний нахил обох саундів – вокального та інструментального – відображує закладену у вірші Лесі Українки амбівалентність метафори «Плющ» – «...Плющ їй дає життя, він обіймає, боронить від негоди стіну голу, але й руїна стало так тримає товариша, аби не впав додолу. Їм добре так удвох, – як нам з тобою, а прийде час розсипатись руїні, нехай вона плюща сховає під собою. Навіщо здався плющ на самотині?»).

Після проміжного за стилістикою номера №3 із символічною назвою «Рубікон» введено черговий концептуальний номер «Впало небо» (№4),

вирішений як своєрідна стилізація під український блюз. Перший розділ пісні звучить у вокаліста на субтоні, без розгортання гучності співу, що підкреслюється гітарним *ostinato*, при якому найменші варіанти наспіву сприймаються як нові («Впало небо, розтеклось так безпорадно, відпалало і розвіялось як дим...»). Другий розділ містить своєрідну внутрішньо-жанрову модуляцію в інший нахил блюзової семантики – *R&B*, зумовлений змістом вербального тексту: «Чому ж ми такі налякані, нерви як струни змотані...». У заключному приспіві репрезентується повний саунд рок-блюзового стилю, де провідну роль виконує вокал, доповнюваний гучними репліками ритм-групи.

№5 альбому – «Твій номер/Плющ», не зважаючи на зовнішній повтор №3, є абсолютно окремим твором з новим текстом та новою мелодією. У вокалі переважають речитативно-декламаційні звороти, які лише іноді досягають рівня пісенної кантилени. Характер музики тут взагалі доволі спокійний, що дозволяє класифікувати дану пісню як своєрідний романс-спогад.

Як вже зазначалося вище, у творчому доробку Андрія Хливнюка останнім часом важливе місце займають рімейки та аранжування вже відомих пісень – як власних, так і створених іншими музикантами. Часто їхні нові версії супроводжуються спільними презентаціями, серед яких на сьогодні великою популярністю користуються «Злива» у колаборації з Дмитром Шуровим та Джамалою, «Безодня» з Тіною Кароль, «Правда» з письменником Сергієм Жаданом. Останній з цих зразків, представлений у вигляді кліпу, відрізняється спільною дією різностильових, різножанрових та навіть різнопластових елементів, серед яких провідними є: документальний відеоряд; вокальний саунд, котрий поєднує мелодекламацію, джазовий скет-вокал та навіть рок-оперну колоратуру; реп-стилістику у діалозі поета та музиканта.

Завершуючи характеристику творчості рок-гурту «Бумбокс», не можна не згадати про кавер-версію солоспіву за мотивами старовинної пісні січових стрільців «Розлилися круті бережечки» (автор її обробки під назвою «Ой, у

лузі червона калина» – Сергій Чарнецький). Після її виконання Андрієм Хливнюком музиканти культової групи «*Pink Floyd*» додали до його вокалу типовий хард-роковий акомпанемент, а сама пісня з початку повномасштабного російського вторгнення в Україну набула світової популярності під назвою «*Hei, Hei, Rise Up*».

3.3. *Indie Rock* як стилістична домінанта вокалу в гурті «Один в каное»

Назва цього стилю походить від англійського слова «*Independent*», що означає «вільний, такий, що не приєднався». Декларований музикантами гурту – Іриною Швайдак (фронт-вокал), Устимом Похмурським (гітара), Ігорем Дзіковським (перкусія) – лозунг «сила в простоті» знаходить свій прояв, насамперед, не лише у сюжетичі пісень, але й у загальному саунді, де електроніка не використовується. Акустичний характер саунду та виконання «наживо» – характерні атрибуції цього гурту.

Що стосується самої назви – «Один в каное», то у ній зосереджено подвійний сенс: її авторка Ірина Швайдак почула цю назву індіанською мовою і вирішила, що вона може точно відобразити специфіку сенсів її гурту. Як видається (і це підтверджується словами самої Ірини), мова йде про символіку відношень людини і Бога. Як каже в одному зі своїх інтерв'ю авторка, «Коли пишу пісню, то звертаюсь швидше до Нього, аніж до людини» [117]. Назва «каное» (англ. *canoe*, ісп. *canoas*, від аравакського *ka-no-a*) походить від одного з найдавніших видів човнів, які використовуються і на сьогодні в тих регіонах, де збереглися традиції стародавньої культури (одночасно – це один з видів олімпійських змагань на човнах).

Поєднання слів «Один» та «каное» відразу наштовхує на асоціації онтологічного змісту. Адже перше означає річку, людську особистість, вмотивовану на самоспоглядання, а друге – «шлях», «плин часу», у якому існує і розвивається ця особистість. Символіка назви гурту відображена і у його логотипі, який за формою «...нагадує шестипелюсткову квітку, яка

запозичена із поширеної форми резонаторних отворів традиційної української бандури. Водночас кожна пелюстка символізує човен» [80].

Львівський Гурт «Один в каное» було створено 2010 року, а через 6 років після цього у місті Дніпро вийшов альбом з двох дисків, до якого увійшли 25 пісень, створених за ці роки. Обидва диски мають спільну назву «Один в каное», а авторкою музики всіх пісень є Ірина Швайдак. Вона ж є і авторкою більшості віршів (винятки – пісня «Човен» на слова Івана Франка, «Про білизна» – Романа Тарнавського, «Колискова» – слова народні).

У ЗМІ гурт «Один в каное» часто характеризують як «свіжу кров» українського року, що означає новий підхід музикантів до самого рок-феномену. Багато в чому він є альтернативою електронним саундам у стилях *Heavy Metal* та *Hard Rock*. Це стосується, насамперед, акустичного інструментарію, на якому неможливо досягти гучності, типової для гуртів, які звикли виступати на пленері, стадіонах, у палацах спорту, інших великих приміщеннях. У цьому плані рок-стилістика, яку демонструє гурт «Один в каное», зближується з манерою, притаманною стилістиці *Melodic Rock (AOR)*. Як показують дослідження рокологів, зокрема Дмитра Терентьєва [124, с. 46 – 47], вона базується на помірних, доступних широкій публіці хуках з обов'язковим красивим голосом вокаліста-фронтмена, у якому зконцентровано основну музичну ідею пісні.

Поряд із цим, стилістика *Indie Rock* лише частково підпадає під характеристики *Melodic Rock*'у. Вона є, дійсно, автономною, насамперед, в галузі музично-поетичного змісту пісень, які завжди є самовираженням з одночасним зверненням до Вищих сил, що керують людськими діями та почуттями. Подібне тематичне звуження сприяє створенню особливої атмосфери на рівні *NLP*, як в стилістиці *Hard Rock*, але з іншим емоційним «зарядом».

Звідси – камерність як головна ознака стилю *Indie Rock*, прояв якої відбувається як на функціональному (місце виконання, склад учасників,

інструментарій), так і на семантичному (жанрова генеза пісень, особлива «тиха» манера виконання з елементами ритуальної дії) рівнях.

Підтвердження цьому знаходимо у згаданому вище двочастинному альбомі з 25-ти різнохарактерних та різножанрових номерів. Їхні назви говорять самі за себе: №1 «Небо», №2 «Янголе», №3 «Дерево», №4 «Бути тобою», №5 «Шахи», 6 «Подобається, як ти ідеш», №7 «Пообіцяй мені», №8 «Про білизну», №9 «Коти», №10 «Дощ», №11 «Осінь», №12 «Лю», №13 «Колискова», №14 «Човен», №15 «Вулиця», №16 «Пішы» (білоруською мовою), №17 «Мамма», №18 «Реквієм», №19 «Жучка», №20 «Рибка», №21 «Стіни», №22 «Румба», №23 «Маленький хлопчик», №24 «Демони», №25 «От і все».

Таке вражаюче розмаїття тематики має всередині декілька жанрово-семантичних ліній, які дозволяють запропонувати умовну класифікаційну схему треків. Перша з цих ліній може бути охарактеризована як сакральна, пов'язана із зверненням, як сказала Ірина Швайдак, «до Нього», тобто до Бога та символіки, яка оточує Спасителя. Це – №1 «Небо», №2 «Янголе», №3 «Дерево», №14 «Човен», №18 «Реквієм», №23 «Маленький хлопчик», №24 «Демони», №25 «От і все».

В музично-виконавському плані ці номери відрізняються особливою «об'єктивністю» саундів з мінімумом жанрової характеристичності та тяжінням до узагальнення через стилістику мелодичної декламації. Вокальна лінія в них гнучко слідує за вербальним текстом, відображуючи всі його емоційні відтінки, що надає музиці характеру «ліричного ритуалу».

Друга провідна тематична лінія у треках альбому «Один в каное» є за семантикою ілюстративною, пов'язаною з образами довкілля (№9 «Коти», №10 «Дощ», №11 «Осінь», №15 «Вулиця», №17 «Мамма», №19 «Жучка», №20 «Рибка») та повсякденного побуту (№5 «Шахи», №13 «Колискова», №21 «Стіни», №22 «Румба»).

Пісні цієї групи відрізняються своєю інтонаційною наочністю, високою мірою адекватності (термін Ганни Хуторької [134]) вербальним

текстам, репрезентує їхню основну жанрово-семантичну ідею, яка проходить у незмінному вигляді через всі куплети.

Третя умовна група пісень альбому «Один в каное» має приналежність до емоційної лірики, у тому числі і любовної. Вона є найнечисленнішою, але вигідно відтінює сакральні та жанрово-побутові пісні, вносячи до музики альбому позитивні настрої, зумовлені людськими почуттями. Це – №4 «Бути тобою», №6 «Подобається, як ти ідеш», №7 «Пообіцяй мені», №8 «Про білизну», №12 «Лю».

Мелодика цих пісень тяжіє до романсової стилістики і подекуди навіть до аріозного співу. При цьому вокалістка зберігає характерні ознаки своєї творчої манери, знаходячись в межах помірної гучності та порівняно невеликого теситурного обсягу. Головний акцент у виконанні робиться на виразному промовлянні слів тексту, що в цілому є характерною рисою вокальної стилістики, репрезентованої Іриною Швайдак в альбомах «Один в каное».

Для унаочнення викладених вище положень далі пропонуються аналітичні етюди на основі найтиповіших зразків кожної з виділених нами тематичних груп. Почнімо з ключового для даного альбому треку «Човен» на текст Івана Франка, у якому сфокусовані не лише суто технічні, але й художньо-творчі моменти, котрі визначають унікальність гурту «Один в каное» в системі сучасного українського та навіть світового року.

В першу чергу відзначимо яскравий національний тонус музики цієї пісні, що у комплексі з твором Франка складає багатогранний образ людини (її символ – «човен») у сучасному світі (його символіка – «скелі», «бурхливі хвилі», «вічний біг», «буря»). Філософсько-соціальний підтекст вірша, характерний взагалі для поезії Івана Франка (згадаймо його славнозвісну поему «Каменярі») передано у музиці засобами багаторазових повторів, коротких мотивів-речитататій. Це стосується заспівів, яких у пісні, як і приспівів, два. Характер музики в перших рядках є мало характерним для рок-саундів, по-перше, через камерну гучність, по-друге, через сукупність

прийомів, більш характерних для наративних фрагментів українських естрадних пісень. Про це йде мова в дисертації Тамари Рябухи у підрозділі, де у числі витоків української естрадної пісні згадується шансон і авторська пісня [110, с. 81-92].

Зовсім інша звукова картина виникає у приспіві, у якому відбувається своєрідна жанрова модуляція від оповідальності до обрядовості. Разом зі словами Івана Франка у приспіві, завдяки особливостям хвилеподібного мелодико-ритмічного руху, виникає інтонаційна ситуація, яка у більшій мірі нагадує заклинання, камлання, аніж співу. Загальний образ пісні доповнюють інструменталісти (гітара та перкусія), які підключаються до відтворення цього квазі-ритуального дійства.

Саме останнє і дозволяє мислити творчість гурту «Один в каное» в межах рок-стилістики: адже подібні прийоми, спрямовані на доведення самих виконавців та аудиторії до трансу, є характерним атрибутом будь-яких різновидів року. У даному випадку – це фолк-рок з елементами психоделік-року, зумовленими особливостями поетичного тексту та прагненням музикантів адекватно відобразити його через музичну інтонацію. Здійснений музикантами гурту художній переклад Франківського вірша відрізняється найвищою мірою адекватності. У широкому змісті, не зважаючи на різницю мов музики і поезії, дана інтерпретація є монолінгвістичною, оскільки і поет, і музиканти говорять однією й тією ж українською мовою.

Друга тематична група треків альбому є, на перший погляд, додатковою, ілюстративною, такою, що відходить від філософської ідеї, сформульованою у лозунгу гурту словами «сила в простоті». «Простота» тут мислиться як узагальнення, редукування ліричних у своїй основі наративів, що зумовлює вказану вище адекватність. Пісні цієї групи за змістом, насамперед, вербальним, можна всередині розподілити на картинні (образи природи та їхнє відлуння у свідомості людини) та власне побутові (оточуючий людини рукотворний світ, який теж навіює певні асоціації з ключовою ідеєю Життя

як Човна, котрий долає (здатен долати) перешкоди на своєму шляху до Вічності.

Зразком першого, природно-ілюстративного різновиду можна вважати пісню «Осінь». Основа інтонування тут – вокальна декламація як внесення музики до словесного тексту. У виконанні Ірини Швайдак ця мовленнєва опція починає діяти від самого початку пісні, ще у невеликому вокалізі на голосну «а», котрий наочно ілюструє краплі осіннього дощу. Після такого зачину слідує заспів та приспів, при слуханні яких складається враження, що виконавиця майже не звертає уваги на слова тексту, вільно розпоряджається їхньою семантикою та побудовою. Така імпровізаційна манера виконання в цілому є характерною для концертності як принципу музичного мислення, що дозволяє вказати на наявність в даній групі пісень альбому ознак цього феномену, розрахованого на показ віртуозних можливостей голосу вокаліста.

Що стосується мелодики та ритму, то вони як у заспіві, так і у приспіві засновуються на колористичних ефектах, котрі досягаються чергуванням теситурних зон, в межах яких звучать короткі мотиви та фрази речитативно-декламаційного характеру, виконувані часто на той же самий текст. Ключова фраза тут – омоніми – «ти самота, ти саме та, ти саме та». Наразі, картина природи перетворюється на психологічну замальовку в дусі поетичного паралелізму, властивого українським народним пісням.

Як вже відзначалося, поряд з подібною психологічною ілюстрацією картинно-природної генези, друга тематична група пісень альбому «Один в каное» включає побутові, зокрема, побутово-ігрові зразки. Тут найпоказовішим видається трек «Шахи». Модель інтелектуальної гри трактується авторкою у побутовому плані з явним нахилом до любовно-ліричної тематики: «біле» та «чорне» в шахах символізує, відповідно, два начала – «ян» (чоловіче) та «їнь» (жіноче). Характерно, що Ірина Швайдак змінює кольори, вважаючи «чорний» чоловічим, а «білий» – жіночим

(початок заспіву: «Давай зіграєм в добру гру, я підіграю: ти будеш гуру, ми станем шахами, а дошка – стінами, ти будеш чорними, я – білими»).

Починається трек з інструментального саунду – перебори гітари імітують бій настінного годинника. Із вступом вокалу у заспіві встановлюється властивий манері Швайдак речитативно-декламаційний стиль, заснований на коротких фразах, котрі відділяються паузами і структуруються згідно строф віршованого тексту. У приспіві характер вокального інтонування змінюється. З'являється навіть кантилена у своєрідному її відображенні через саунд так званої великої естрадної пісні з тією різницею, що теситурний обсяг вокальної партії поділяється на три умовних уступи – нижній (грудний), середній (горловий), верхній (фальцетний). Завдяки цьому виконавський стиль Ірини Швайдак не лише розпізнається відразу, але й включається до контексту сучасного рок-вокалу, яскравою представницею якого на теренах України вона є на сьогодні.

Що стосується вербального тексту, то у приспіві він (власне, як і у заспіві) цілком узгоджується з музичним фразуванням, складаючи у сукупності з ним лексеми синтагматичного порядку (багаторазово повторюваний текст: «Все, без спроб! Почалось! Де ставити *Stop*? Хто дасть сто, що все це не просто або просто так?»). Тут представлені два синтагматичні утворення, які звучать поспіль один за одним без часових люфтів, що відрізняє їх від аналогічних лексем у заспіві, котрі відділялися паузами. Вокальна рок-стилістика в інтерпретації Ірини Швайдак прагне зберегти свою речитативно-декламаційну специфіку, але при цьому починає виходити на рівень розгорнутого мелодичного інтонування, властивого естрадній пісні. Тут зустрічаються дві тенденції, типові для сучасного рок-інтонування не лише в Україні, але й у світовій практиці. Перша з них у даній дисертації вище позначалася як рокізація зразків класики та естради, а друга, навпаки, означає естрадизацію самого рок-контенту.

Третя з виділених нами тематичних груп треків альбому «Один в каное» контрастує з обома іншими, насамперед, завдяки відображенню у ній щирих

почуттів, правда, поданих іноді в іронічному ключі. До цієї групи входять лише п'ять пісень, з яких як найпоказовіший оберемо трек «Пообіцяй мені». Це – один з «найстрадизованіших» номерів альбому, представлений в ритмі *bossa nova*, котрий надає музиці активного характеру. Вокальна інтонація тут відрізняється більшою, ніж в інших піснях, теситурною цілісністю, за якою, проте, відчувається прихована напруга («...між бетонні плити пробивається, кричить трава "Я жива!"»). Прагнення гурту вийти за межі наративу «Сила в простоті» створює в цій пісні драматичну колізію, що надає вокальній інтонації особливу відкритість. Невипадково саме ця пісня є однією з найпопулярніших серед треків даного альбому і часто виконується окремо, демонструючи синергію зі слухацьким сприйняттям.

В іншій пісні цього ж нахилу – «Про білизну» – прихований драматизм поєднується з гіркою іронією, що означає неможливість вийти на широкий простір відкритих почуттів. Це зафіксовано як у численних алегоріях, використаних у вірші Романа Тарнавського, так і у нарочито активній, навіть з фразуванням *off-beat*, мелодиці, що у комплексі знов-таки виходить на семантику самоіронії. Цей настрій узагальнено у заключному куплеті тексту, де звучать наступні слова: «І я віддав промінню своє серце, яке і так яскраво променилось закоханістю, що не проминеться те серце, що фатально провинилось!». Така гра слів з приставкою «про» означає нездійсненність мрій – один з провідних нахилів емоційної програми усього альбому.

Новою роботою гурту «Один в каное» став альбом 2021 року, котрий називається, як і попередній, «Один в каное». Його, одного боку, можна вважати продовженням розглянутого вище диску, а з другого – вбачати в ньому деякі нові стилістичні риси, які свідчать про хід еволюції творчої манери як усього гурту, так і самої авторки та фронтмен-вокалістки Ірини Швайдак. В першу чергу, це стосується деяких змін у загальній етико-філософській концепції гурту. Сутність останніх передається словами самої солістки – «мікс емоцій "тут і зараз"» [81].

Змінився, порівняно з попереднім альбомом, і сам характер цих емоцій: в них стало ще менше любовної лірики і більше соціально-філософських абстракцій, що відобразилося на формі і часових масштабах пісень. Це – доволі розгорнуті композиції тривалістю 5-6 хвилин, у які слухач, за словами самої виконавиці повинен «в них увійти, щоб з них вийти», що потребує більше часу, ніж зазвичай [там само].

Певні зміни торкнулися і загального саунду. Зберігаючи його сталу акустичну конструкцію, в деяких піснях музиканти гурту вдаються до експериментів у вигляді так званих семплів – мікrocитат, запозичених із саундів найвідоміших західних груп. Це можуть бути фрагменти перкусії, а також мотиви чи невеликі фрази, які розповсюджуються за допомогою комп'ютерних програм і насичують пісні якісним темброво-фактурним матеріалом.

В альбомі 2021 року Ірина Швайдак, як і раніше, використовує манеру співу в дусі Стінга (мелодизований шепіт на тлі середнього по гучності саунду), додаючи до неї «деталі», що нагадують «йодль» – співоцький прийом, характерний для народного музикування, зокрема, карпатського. Для унаочнення змісту і особливостей композиції даного альбому наведемо назви усіх його 12-ти пісень: №1 «Хуанхе», №2 «Кому то тре», №3 «Будь мені кимось», №4 «Прекрасний оповідач», №5 «Розсипаюся», №6 «У мене немає дому», №7 «Пам'яті мало», №8 «Про автора», №9 «Вовк», №10 «Лісабон», №11 «Веснянка», №12 «Ікони».

На перший погляд здається, що між цими піснями не може бути прямих зв'язків. Це, скоріше, мозаїка вражень, які спонукали авторку поєднати їх у циклічну форму. Тим не менш, інтонаційний матеріал і композиція альбому «Один в каное»–2 дозволяють виявити його внутрішню структуру. За змістом текстів та жанровими нахилами пісні альбому поділяються на дві умовні групи: об'єктивно-картинну (епічну) та суб'єктивно-емоційну (ліричну). Лірика – №№1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 12, епічна оповідальність – №№4, 6, 8, 10.

Як бачимо, чисельно переважають пісні з ліричним ухилом змісту, які у цілому можна охарактеризувати як «пісні настрою». Вони є неоднорідними за жанровими витоками, адже різними є самі емоційні стани, котрі у них відображуються. Наприклад, перша пісня альбому «Хуанхе» виконана в стилістиці медитації з використанням пентатоніки у наспіві та інструментальному супроводі, де майстерно імітується звучання китайських хордофонів.

Філософська багатозначність змісту більшості пісень цього альбому сприяє їх новому усвідомленню у зв'язку з подіями великої війни. Яскравим прикладом цьому може слугувати №6 «У мене немає дому» з групи епічно-оповідальних пісень. «Романсова» секста, з якої починається багаторазово повторюваний мотив на текст «Справа в тому, що у мене немає дому...», протягом усього треку набуває різних відтінків змісту – від споглядального до пафосного, навіть войовничого. Дана пісня не випадково користується широкою популярністю, тим більш, що вона є першою з пісень гурту «Один в каное», на яку був знятий розгорнутий кліп.

По-новому актуалізується і заключна пісня альбому – «Ікони» («Шістдесятникам»), яка стає символом незламності української інтелігенції, віри у перемогу добра над злом, світла над темрявою, що було започатковано українськими митцями ще у часи їх мирного супротиву радянському режиму. Сьогодні дуже символічно звучать вокальна мелодія і акомпанемент у ритмі румби на слова приспіву: «Тримай лілію-лілію, хай я вірую-вірую, храни цілими-цілими вірші під прицілами...».

Авторською рефлексією на сучасні події стала нещодавно створена Іриною Швайдак пісня «Один в полі воїн», де у ліричній декламаційно-речитативній манері відображено відгуки митців на воєнні події та надія на майбутню перемогу, сутність якої – у єднанні: «Я один в полі воїн, а як нас буде двоє, я дам тобі знак <...> і ми будем в історії, ми ввійдемо в параграфи стислі нудні без імені...».

Зберігаючи власну манеру співу, засновану на повторі коротких мотивів-патернів, вокалістка і авторка пісень гурту «Один в каное» Ірина Швайдак вносить у загальний саунд цієї пісні елементи драматизму, вибудовуючи від куплету до куплету наскрізну лінію хвилеподібної динаміки, що створює у сприйнятті відчуття піднесеного пафосу.

3.4. Стилiстика *Grunge&Blues* у гурті «*Epolets*»: вокальна складова

Історія даного гурту багато у чому є типовою для українських аматорських рок-колективів, які, сформувавшись, поступово набували професійного статусу. Базовим для гурту «*Epolets*» (місто Одеса) слугував кавер-ансамбль «*Rolling Bones*» (англ. *bones* – «кістки»). В репертуарі цього колективу були лише запозичені треки всесвітньо відомих гуртів «*Pink Floyd*», «*Nirvana*», «*Muse*», які з успіхом виконувались музикантами в одеському клубі «*True Man*».

Самі учасники гурту, сучасна назва якого «*Epolets*», вважають свій стиль сумішню кількох поколінь рок-культур: *Disco* 1970-х, *Hard Rock* 1980-х та *Grunge* 1990-х [173]. Ці культури є принципово різними, а об'єднує їх загальна якість альтернативного року, під знаком якого формувалася більшість сучасних українських рок-гуртів.

Гурт отримав цю назву і заявив про себе як творча одиниця 2012-го року, коли з'явилися перші оригінальні україномовні пісні його фронтмена Павла Варениці. Як видається, стилістично домінуючим у гурті «*Epolets*» (його основний склад: фронт-вокал – Павло Варениця, гітара та бек-вокал – Андрій Головерда, ударні – Ігор Смирнов, бас – Володимир Ступенчук) є *Grunge*, який походить від *Heavy Metal*. Його характерними прикметами є: 1) перевантажене звучання електрогітар; 2) часті зміни гучності динаміки протягом композиції; 3) надривний вокал або вокал з внутрішньоскладовими розспівами.

На сьогодні гурт «*Epolets*» випустив чотири альбоми – «*Epolets*» (2013), «*Dogma*» (2014), «*Cult*» (2016), «Діти моря» (2017) та десять відеокліпів.

Кожен з альбомів, поряд із загальними стилістичними прикметами, характерними для даного гурту, має свої особливості, які демонструють еволюційну динаміку музикантів, насамперед, в галузі вокалу.

Так, перший альбом, який складається з 14-ти треків, багато у чому є еkleктичним. У ньому звучать українська (три пісні – «В твоїх очах», «Друг», «Забули хто ми є»), англійська (сім пісень – «*Rod my head*», «*Cool kiss*», «*Be mine*», «*Fakebook*», «*I just wanna heat*», «*Fruk*», «*Give it away*») та російська мови, що впливає і на вокальну стилістику. Так, перша з англійських пісень – «*Rod my Head*» (букв. «пруть мою голову») – виконана у типовій стилістиці *Grunge*, дещо пом'якшеній за рахунок додавання українських за походженням пісенних інтонацій. Автор і виконавці цього треку – Павло Варениця з колегами демонструють тут, так би мовити, «помірний» *Heavy Metal*, не виходячи за межі слів тексту до сфери надривного вокалу із застосуванням елементів неінструментального скету (термін Олександра Федорченка [129]).

Серед україномовних пісень своєю патріотичною тематикою в альбомі виділяється трек «Забули хто ми є». Під гуркіт електронного акомпанементу Павло Варениця виконує виразну, доволі розгорнуту мелодичну тему, котра нагадує старовинні козацькі маршеві пісні. Така стилістика є показовою в еволюції гурту «*Epolets*», який від «контрафактів» (так джазмени та рокери називають запозичені композиції) поступово переходить на українську музичну лексику, знаходячи в її джерелах співзвуччя таким світовим рок-трендам, як *Dance rock*, *Hard rock* та *Grunge*.

Зокрема, *Dance rock Style* домінує у пісні «В твоїх очах», де, поряд з ним, відчутні елементи ліризму як ключової змістовної константи українського вокального мелосу (Ігор Присталов [98]). Завершує мікроцикл з трьох україномовних пісень трек «Друг (Інше життя)», у якому доволі несподівано виникає стилізація під класичний рок-н-рол 1950-х років як відлуння дансантичної природи останнього. Текст і музика тут засновані на багаторазових повторах активних мелодико-ритмічних фігур, що символізує

намагання героя пісні вирватися з лабетів повсякденності (текст: «Я хочу інше життя, хочу інше життя, питаю інше життя, шукаю інше життя»).

Другий за переліком альбом гурту «*Epolets*» має символічну назву «*Dogma*» і включає 10 пісень, назви яких відображують його тематичну спрямованість: №1 «Скільки ще», №2 «*I belong to you*», №3 «Де ти є», №4 «Зраджуй», №5 «Парті он», №6 «Кожен новий день», №7 «Джейн», №8 «Лютий», №9 «*No more*», №10 «*Pornofilm*» (PF). Остання з цих пісень тяжіє до соціально-побутового контексту з елементами протестної іронії над догмами, які панують у свідомості людей, що і визначає загальну назву цілого альбому.

З десяти пісень альбому дві англомовні – №9 та №10 – самі автори називають їх «бонусними». Англомовною спочатку була також пісня №2 «*I belong to you*». Згодом поряд з українською була створена англомовна версія всіх 10-ти треків, націлена на просування даної платівки на Захід. На два найхарактерніші номери альбому – україномовну пісню «Зраджуй» та англомовну «*Pornofilm*» було відзнято відеокліпи.

У музичному-лексичному відношенні пісні альбому «*Dogma*» відрізняються прагненням авторів-виконавців до прямого відображення емоційного змісту текстів через певні жанрові нахили. За словами Павла Варениці (з інтерв'ю таблоїду «Актуальна правда» [174]), тут є: 1) «блюз та самотність» (№3 «Де ти є» та №7 «Джейн»); 2) «збуджуючий госпел та секс» (№4 «Зраджуй», №6 «Кожен новий день»); 3) «панк та позерство» (№2 «*I belong to you*», №10 «*Pornofilm*»); 4) «тріп хоп і злоба» (№1 «Скільки ще», №8 «Лютий», №5 «Парті он», №9 «*No more*»); 5) «пронизливе танго та війна» (перелічені вище треки, зокрема, №2 та №7). У більшості випадків пісні даного альбому демонструють доволі парадоксальне сполучення стилістики *Grunge* з блюзовим інтонуванням, що можна вважати індивідуальним досягненням гурту «*Epolets*».

Його наступний альбом (третій за рахунком) вийшов у 2017 році під назвою «*Cult*». Він з'явився вже після доволі успішної участі гурту в шоу-

програмі «Х-фактор» (тренер – Андрій Хливнюк). Обрана музикантами гурту назва даного альбому трактується ними самими як багатозначуща: це і звернення до обрядового (культового) фольклору, і відображення відношення музикантів до музики як до культового феномену, і надія на те, що даний альбом стане культовим (з інтерв'ю Павла Варениці таблоїду «Два меломана» [175]).

Альбом складається з 12-ти треків, з яких 8 – №2 «Залиш мене», №3 «Скажи», №4 «Мелодія», №5 «Прага», №8 «Море», №9 «Хей ти», №11 «Ніс це в мені» – україномовні, два – №7 «*Malta*» та №12 «*At the end*» – англomовні, два – російськомовні. Починається альбом зачином «*Intro*» (№1), дорученим високому жіночому голосу. Він засновується на вокалізах, що імітують типові звороти українських народних солоспівів. Визначаючи основу вокальної стилістики наступних пісень, «*Intro*» значною мірою регулює вказаний вище порядок їх слідування. Кожна з пісень демонструє певний нахил змісту слова «культ»: 1) етнообрядовий (№4 «Мелодія», №5 «Прага», №8 «Море»); 2) лірико-особистісний (№2 «Залиш мене», №3 «Скажи», №6 «Її очі», №9 «Хей ти», №11 «Ніс це в мені»); 3) узагальнено-творчий (№7 «*Malta*», №10 «Нам обирати», №12 «*At the end*»).

Музику альбома «*Cult*» можна охарактеризувати словами, які Павло Варениця сказав з приводу першого треку, – «...сповнений етнічними мотивами і сповитий магією» [там само]. Наразі у послідовності номерів вбачається наскрізна логіка – через замальовки певних емоційних станів, навіяних оточуючим світом, прослідковується ідея культу життя, перемоги світлих сил над темними, що зараз сприймається як передчуття музикантами гурту трагічних подій повномасштабної війни.

Одна з найпоказовіших пісень альбому – «Мелодія», на яку було знято відеокліп за участі телеведучого Андрія Шабанова, колишнього фронтмена гурту «Тартак» Сашка Положинського, акторки студії «Мамахохотала» Ганни Гресь та відеоблогера Олександра Барабошка – за стилістикою демонструє естрадизований рок, близький манері популярного у свій час Рікі

Мартіна, який працював у стилістиці *Latin Rock*. Сюжет відеокліпу на цю пісню демонструє, як одна і та ж мелодія потрапляє в різні обставини, але переможно доноситься виконавцем до кінця і стає складовою його концертного виступу. Сам же трек «Мелодія» віднесено нами до розряду етнообрядових пісень, оскільки він репрезентує особливий аспект категорії «культ» – музичний.

Лірико-особистісна складова альбому «*Cult*» представлена, як вже відзначалося, кількома треками, серед яких найпоказовішим видається «Залиш мене». Ця пісня відрізняється особливим драматизмом і за стилістикою ніби модулює з жанру любовної пісні під гітару до напруженої мелодекламації з використанням типового для стилю *Grunge* надривно-пристрастного вокалу з розтягуванням слів тексту. У розвитку матеріалу пісні – вербального та музичного – спостерігається наскрізна лінія дії, ніби вмонтованої в середину багатокуплетної композиції. В якості доказу такої динаміки пропонуємо порівняти тексти початкового та заключного куплетів цієї пісні, які відрізняються часом ключових дієслів: початковий варіант – «Там де гори є, де річки беруть початок свій, де сонце сідає і *можу почути голос твій*, залиш мене, залиш мене»; заключний варіант – «Там де гори є, де річки беруть початок свій, де сонце сідає і *більше не чую голос твій*, залиш мене, залиш мене» (курсив наш – О.Я.).

Власне творче значення терміну «культ» розшифровується у заключному (12-му) номері альбому – англомовній пісні під промовистою назвою «*At the end*» («Наприкінці»). Її динамічна композиція, заснована на гітарному та перкусійному *perpetuum mobile*, відтворює рок-н-рольні витоки стилю *Grunge* у поєднанні з характерною для нього елементами *Disco*. Використовуючи багатокуплетну форму з приспіваними, фронтмен гурту Павло Варениця додає до вербального тексту вигуки на кшталт неінструментального скету, особливо характерного для стилю *Funk rock*.

Як і в інших зразках такої форми, автор і виконавець пісень гурту варіює інтонації вокального саунду в залежності від вербального змісту куплетів.

Неодноразово повторюваний текст «...*At the end you gonna sleep with gonna sleep with me*» кожного разу набуває все більшої інтонаційної напруги, що можна порівняти з розвитком нав'язливої ідеї. У переломні моменти відбуваються і зміни у виконанні ключових ритм-груп. Зокрема, домінуюче гітарне *ostinato* змінюється варіантами перкусійності, наприклад, ударами паличок по металевому обідку барабана у *bridge*, який готує дещо на зразок коди загальної композиції як цього номера, так і альбому «*Cult*» у цілому.

Наступним творчим досягненням гурту «*Epolets*» стає альбом «Діти моря» (2017-й рік), який є вже повністю україномовним і відображує в алегоричній формі етико-філософську тематику. Пісня «Діти моря» була створена Павлом Вареницею під впливом його захоплення морською професією (він закінчив свого часу Одеську Морську Академію). Проте згодом музика взяла верх, що і відобразилося у створеному ним рок-гурті. Як каже сам автор-виконавець, пояснюючи зміст свого твору, «...у багатьох людей всередині є власне море. Вони живуть особливою безкрайньою “морською свободою”, цілеспрямовані й готові до змін. Саме ці люди надихнули нас на створення альбому. У нових піснях більше філософії і прихованих сенсів, але вони, як і раніше, особисті і досить відверті» [16].

У даному альбому дев'ять пісень, які можна умовно розподілити за різними жанровими ознаками. Перший і найчисленніший варіант цих ознак репрезентують декілька пісень узагальнено-філософського змісту, де море виступає як символ руху і свободи людини. Це – №1 «Інтро», який починається записом шуму морського прибою, що породжує характерний хвилеподібний ритм і згодом увійде як акомпанемент до власне вокально-інструментального треку №2 «Копі паст». Ця назва означає дослівно «Копією минуле» і, на думку музикантів гурту, повинна розвінчати стиль життя, який керується усталеними стереотипами і не містить креативу. З цього приводу Павло Варениця каже наступне: «Це пісня про те, яким ми бачимо сучасний світ, напрямок та швидкість його розвитку. Пісня про

зміни, які відбуваються навколо нас. Про те, що людину лишують права вибору з самого дитинства» [95].

Дана пісня відрізняється доволі активним, але одноманітним, навіть настирливим ритмом. У вокальній партії постійно звучить фраза з іронічним закликком: «Навіщо цей прогрес, ти звідси не втечеш». Вокаліст-фронтмен, підкреслюючи протестний нахил музики і тексту даного треку, вживає різноманітні засоби зі сфери нейролінгвістичного програмування. Перш за все, це парадоксальний саунд, який межує з естетикою крику, що у цілому покликане запобігти рутині, яка оточує нас у навколишньому світі.

Суспільно-етичний нахил, завуальований образом природної стихії, складає основу №3 «Діти моря», який є центральним у розумінні сенсу даного альбому взагалі. Цей трек можна вважати своєрідним гімном Одесі – місту моря, яке поєднує всіх учасників гурту і всіх тих, хто є причетним до величного символу під назвою «рідина». Ця пісня виконана у стилістиці *Melodic Rock* і навіть нагадує деякими зворотами музичну лексику «*The Beatles*».

Другий варіант змісту пісень цього треку унаочнює №4 «Напої мене». Не відходячи від семантики образу водної стихії, Павло Варениця вбачає у ній ще одну властивість, на цей раз пов'язану з подоланням спраги, звісно, не у прямому сенсі, а у сфері почуттів ліричного ґатунку. Любовно-лірична тема, репрезентована як спогад, музично вирішується через рок-н-рольну стилістику, структурно організовану в межах куплетної форми з приспіваними. Зміст вокальної інтонації розкривається у її порівнянні з текстом – «Напої мене ще раз своїм байдужим поглядом, не йди, віддай мені останню мить згадати, що було в тобі». В галузі мелодики та ритму у цій пісні звертає на себе увагу чергування ритмізованих заспівів з майже кантиленними приспіваними, що суттєво урізноманітнює куплетну повторність.

П'ятий номер альбому «Місто спить» продовжує лінію суспільно-побутового напрямку, екстрапольовану на етико-філософський рівень. Цей трек, за словами Павла Варениці, є маніфестом тих, «...кому вдень замало

повітря, кому недостатньо дозволеної швидкості, про тих, що летять на світло, але бачать у темряві, наче коти» [176].

У кліпі, знятому на цю пісню показані картині нічного життя великого міста, яке існує під ритм у стилістиці *Disco*. Ця складова є суттєвою для розуміння сутності всього альбому «Діти моря», який для Павла Варениці та його колег став мистецькою декларацією можливостей українського регіонального альтернативного року. Функціонуючи, на перший погляд, на основі еkleктики, гурт «*Epolets*» знаходить в її межах власне неповторне відчуття стилю, який можна відзначити як оригінальний варіант українського естрадного року з опорою на стилістику *Grunge&Blues*.

Доказом поєднання цих двох стилістичних нахилів (*Grunge* та *Blues*) слугує №6 «Океан». Його фактура відрізняється наявністю двох доволі контрастних інтонаційних пластів – інструментального, вирішеного у стилістиці *Heavy Metal*, та вокального, генетично спорідненого з естрадизованим блюзом. Ці дві образно-інтонаційні складові створюють неповторний алегоричний сюжет «...про моряків, які заблукали в океані й натрапили на сирен. Не знайшовши шлях додому, вони втратили глузд і загинули» [95].

Це – пісня не лише про безвихідь («...поглинає нас ще більше океан»), але й про пошук виходу з цього становища, яке породжено *fata morgana*-ою, уособленою зазивним співом сирен (читай – «солодкоголосою» естрадною піснею низької художньої якості).

Наступна пісня альбому – №7 «Рідина» – продовжує тематику суспільно-побутових алегорій, про що сам її автор – Павло Варениця – каже наступне: «Це дворова пісня, але зі своєю глибокою філософією. Наше життя як ріка і кожен у своєму житті вирішує, що важливіше: довжина цієї річки, її глибина або ширина» [там само]. Побутова генеза у вигляді так званого дворового шансона представлена тут як в інструментальній (одноманітний моноритмічний гітарний «чос»), так і у вокальній (штучно інспірована емоційність висловлювання) партіях. Наразі виникає зрозумілий слухачам

молодіжної аудиторії образ, який не лише їх розважає, але й наштовхує на роздуми про майбутнє життя. Слово «рідина» тут – лише субстанція, яка поза участі вмотивованого людського інтелекту залишається нейтральною.

Восьма (передостання) пісня даного альбому-циклу «Я хочу бути з тобою» – ще один зразок лірико-побутової тематики, на цей раз більш відвертої, майже без іронічного забарвлення, як це було у №3 «Напої мене». Музична лексика пісні сполучає елементи міського романсу під гітару з естрадизованим блюзом, наповненим пристрасними вигуками і наполегливим повтором ключових слів: «Я хочу бути з тобою, зриваючи шовк, я хочу дихати морем, кричати в натовп <...> Бажаю бути з тобою (бути з тобою), прийму тебе будь-якою. Впусти!».

Заключний №9 «Одна» доволі несподівано переводить попередню музичну розповідь на рівень суто особистісного буття. Широкомасштабні узагальнення та порівняння морської стихії зі стихією людської душі змінюється ліричним монологом, вирішеним у стилістиці *Latin Rock (Rumba)*. Цей номер дає зрозуміти увесь зміст творчих уподобань гурту «*Epolets*» та його фронтмена П. Варениці. Їхня сутність – лірика, представлена у різноманітних образних нахилах – від філософської лірики морських сцен до любовних пісень під гітару. Назва альбому «Діти моря» вказує не лише на локацію напрямків ліричного мислення музикантів даного гурту, але й на дидактично-виховний момент, пов'язаний з характером сприйняття подібних пісень молодіжною аудиторією, яка прагне у всьому наслідувати своїх кумирів.

3.5. Англomовна ретро-модель вокалу у гурті «*Royal Corvus*»

Однією з актуальних тенденцій у сучасному українському рок-контенті слід вважати стилістичну ретроспекцію. Мова йде про моделювання творчих виконавських стилістик та саундів найпопулярніших класичних рок-гуртів обох напрямів – *Melodic* та *Hard rock*'у.

Подібні стилістичні узагальнення свідчать, з одного боку, про певну зрілість української рок-спільноти, а з іншого – про відмову від прямих стилізацій під окремі взірці, як у попередніх авторів та виконавців, треки яких були проаналізовані у дисертації вище.

Одним з репрезентантів вказаної тенденції є харківський англомовний гурт «*Royal Corvus*» (фронт-вокалістка – Аліна Горностаєва, автор музики – Денис Топчій, вони ж є і авторами вербальних текстів). Гурт було засновано у вересні 2005-го року за ініціативи Аліни Горностаєвої та бас-гітаристки Ганни Смирнової. Згодом до його складу увійшли Владислав Редькін (ударні), Ілля Смирнов (клавішні), Антон Панарін та Денис Топчій (соло-гітари). Перша назва гурту була «*Corvus*» (лат. «Ворон») – «...символ мудрості в більшості стародавніх релігій світу, Ворон – перевізник душ через Річку Вічності та сполучна ланка між крихким краєм Світу Тіней і Світу Живих» [205]. Як з'ясувалося згодом, таку ж назву має і один з американських рок-гуртів, а тому до назви «*Corvus*» було додано предикат «*Royal*» («Королівський»).

За початковим задумом музикантів гурту, його стилістика мала поєднувати такі складові, як *melodic, symphonic, gothic, metal*, але у «процесі розвитку та якісного зростання» стала поєднувати у собі «найкраще з різних течій і стилів року» [там само].

Про популярність гурту «*Royal Corvus*» у широкій аудиторії та фахівців свідчать його успішні виступи на різноманітних рок- та байк-фестивалях, серед яких такі престижні, як «*City UA*» (2013), «*Kiev Moto Fest*» (2014) «*Atlas Weekend*» (2015, 2017), «Схід Рок» (2018), «*W:O:A Metall Battle Ukraine*» (2018), «*Snov Summer Fest*» (2019), «*Zahid Ckif*» (2021). На фестивалі «*Moto Open Fest*», який відбувся у липні 2017 року під Києвом на автодромі «Чайка», вони виступали на одній сцені із всесвітньо відомим гуртом «*Uriah Heep*». Харківський гурт неодноразово отримував запрошення та виступав на підтримку таких рок-зірок, як «*Epidemia*», «*Catharsis*», екс-вокаліста легендарних гуртів «*Rainbow*» та «*Deep Purple*» – Джо Лінн Тернера (травень

2011). У жовтні 2012 року музиканти «*Royal Corvus*» виступили офіційною групою підтримки гурту «*Scorpions*» у Харкові в рамках його прощального туру «*Final Sting Tour*».

Творчі доробки групи «*Royal Corvus*» зафіксовані у чотирьох альбомах, що охоплюють період від 2012-го року до нині. Перший альбом, записаний на харківському лейблі «*VipRecordsStudio*» (Саунд-продюсер Влад Анненков), датується квітнем 2012 року і має назву «*Raven Rising*» («Сходження ворона»). Він містить 10 треків різного, але традиційного для класичного року змісту: пісні-балади (№5 «*My Friend*», №8 «*Take Me To The River*», №10 «*Forever Young*»), пісні у хард-роковій стилістиці (№1 «*Writing On The Stone*», №6 «*You'll Never Die*», №9 «*Almost Blindead*») і зразки мелодік-року (№2 «*I Believe*», №3 «*Watching you*», №7 «*I Can't Let You Go*»).

Цей розподіл пісень є доволі умовним. Частіше за все у треках альбому «*Raven Rising*» спостерігається поєднання різних рок-жанрів та рок-стилістик. Один з найвідоміших треків цього альбому №2 «*I Believe*» відзначається чергуванням майже кантиленного вокалу в дусі великих естрадних пісень з хард-роковими рифами, які ніби відгукуються на відповідні слова вербального тексту. Перше є характерним для заспіву з його оповідально-пісенним характером (текст: «*When you take my hand to the island where the sand*»), а друге – для приспіву, у якому йдеться про пристрасні почуття (текст: «*I believe in my eternal flame, I believe in my heart melting, It's all for you, Take my heart away from hell!*»). Періодичні «вторгнення» у вокальну партію інструментальних саундів дозволяє віднайти у цій пісні ознаки програмного року, який передбачає почергове солювання інструменталістів гурту на кшталт джазових хорусів.

Другий альбом гурту «*Royal Corvus*» вийшов у світ в жовтні 2015 року під назвою «*Taste O'Mania*» (дослівно – «Смак манії»). Він містить 11 треків любовно-ліричної тематики, що зайвий раз підтверджує універсальний характер творчості харківського гурту, який не обмежується розробкою окремих варіантів *Rock Styles*, а прагне охопити їх якомога ширше.

Другий альбом гурту отримав позитивні відгуки у західній пресі, про що свідчить стаття нідерландського знавця та поціновувача рок-музики Едвіна ван Гуфа (*Edwin van Hoof*), вміщена на інтернет-сайті «*UnratedMetal*» [189]. Автор високо оцінює майстерність учасників харківського гурту, зокрема, вокалістки Аліни Горностаєвої, голос якої вирізняється широким діапазоном, силою та розмахом. Характеризуючи стилістику альбому в цілому як осучаснений мелодік-рок, рецензент вбачає у ній риси епіки, навіть ренесансної готики, своєрідної величі, що періодично висувається на перший план у піснях інтимно-ліричного змісту. Аналізуючи трек «*Victoria*», Едвін ван Гуф називає його «кросовером двох жанрів» – мелодік-року і програмного року, представлених у вокальній партії та гітарному супроводі. Це спостереження дописувач розповсюджує практично на всі пісні альбому «*Taste O'Mania*», вдаючись при цьому до яскравих метафор: «Пісні дихають витонченою величчю старих добрих часів, але ніколи не здаються застарілими. Структури різноманітні та ретельно організовані навколо вражаючих рифів і мелодій. Гітари, які гудуть, просувають пісні вперед, а “гачки” (маються на увазі ключові вокальні інтонації – О.Я.) миттєво застряють у вашій голові» [там само]. Характерні риси альбому «*Taste O'Mania*», на думку Едвіна ван Гуфа, узагальнені у заголовному треку тієї ж назви, який, завдяки розміркованому балансу «помпезних» клавішних Дмитра Імшенецького та «вражаючому» гітарному началу Дениса Топчія приводять нас до «прогресивного вибуху», який Аліна Горностаєва сполучає з прекрасним вокалом.

До цієї характеристики альбому «*Taste O'Mania*» можна додати ще одне узагальнення з приводу унікальності стилю гурту «*Royal Corvus*» у цілому. Мова йде про особливий прояв українського альтернативного року, який виходить за межі певних стилістичних ознак і характеризується тяжінням до глобального протиставлення існуючим традиціям. Для унаочнення цієї думки варто навести назви усіх одинадцяти треків альбому, які демонструють цю тенденцію. Ось цей перелік:

- №1 «*All Because Of You*» («Все для тебе»);
 №2 «*No One Knows*» («Ніхто не знає»);
 №3 «*I'm Flower*» («Я квітка»);
 №4 «*Victoria*» («Вікторія»);
 №5 «*Taste 'O' Mania*» («Смак манії»);
 №6 «*Right On My Way*» («Прямо на моєму шляху»);
 №7 «*Man Of Holy Ghost*» («Людина святого духа»);
 №8 «*Shining Up*» («Сяючий»);
 №9 «*Labyrinth*» («Лабіринт»);
 №10 «*Can't Get Enough*» («Не можу насититися»);
 №11 «*Always Be Together*» («Завжди бути разом»).

Всі ці пісні – зразки так званого позааренного або позастадіонного року. Вони завжди мають подвійний зміст, у якому зовнішні наративи всередині базуються на ліричних одкровеннях. Яскравим зразком такої амбівалентності може слугувати №3 «*I'm Flower*», на який було відзнято популярний кліп. В музиці та тексті цього треку йдеться про почуття людської гідності, приховане за зовнішніми обставинами життя. «*I'm Flower*» – ключові слова, з яких починається перший приспів, якому передують інструментальна звукова картинка в дусі *Hard Rock*, покликана проілюструвати жорстокість оточуючого світу. На тлі цього фону звучать короткі мелодичні фрази з ознаками *shansons*, котрі поступово поєднуються під егідою загальної ліричної ідеї і остаточно реалізуються у драматично-пафосному приспіві: «*I'm a flower, You can touch my body, You can buy me now, And my eyes will shine bright Smiling: "Take me out!"*» («*Ти можеш торкнутися мого тіла, ти можеш купити мене зараз, і мої очі сятимуть яскраво посміхаючись: "Зірви мене!"*»). Для відтворення цього образу солістка має володіти неабияким акторським талантом. А. Горностаєва демонструє вміння переходити від кантилени та мелодекламації на естетику крику (*belting*).

Ліричним центром альбому «*Taste O'Mania*», який має суттєві ознаки рок-естрадного пісенного циклу, слід вважати №4 «*Victoria*». У тексті цього

номера теж закладено подвійний зміст, подвійну ідею, реалізовану музично через різні інтонації. Перша з них, представлена у заспіві, є типово роковою, близькою манері легендарної Т. Гернер. Друга являє зразок драматизованої лірики і в музичному відношенні відрізняється охопленням багатотеситурної вокальної шкали, обсягом майже дві октави. Два образи, що змальовуються у цій пісні, є, по-суті, семантичною двоєдністю, що слугує інструментом розпізнавання «правильного» та «неправильного», що впливає із зворушливого образу дівчинки Вікторії, про яку, судячи з сюжету, згадують лише після її зникнення.

Пісня №5 «*Taste O'Mania*» – своєрідна декларація світовідчуття авторів тексту та музики Д. Топчія та А. Горностаєвої. У пісні звучить ідея, яку можна сформулювати як «думати серцем», відступати особистісне світосприйняття на відміну від зовнішнього *face control*’ю. Невипадково цей номер у назві співпадає з назвою всього альбому, а тому містить узагальнюючу ідею, відтворену, насамперед, через вокальний мелодизм. Йдеться не про кантилену, а про особливий ритмомелодичний імпульс, властивий взагалі англомовним рок-пісням, у яких вербальна лексика керує короткими фразами та остинатними мотивами.

На допомогу вокалістці приходять саунди інструментального супроводу, зокрема, клавішні, які у своєму безперервному русі створюють ілюзію суцільного, симультанного позачасового розгортання. Тембри синтезатора постійно знаходяться в одному і тому ж звуковому полі, що і вокальний саунд. Цьому сприяє особлива манера вокального звуковидобування А. Горностаєвої, яка вирізняється поєднанням двох вокальних технік:

- 1) *Twang* (застосування головного резонатору, що дає ефект дзвінкості співу);
- 2) *Belting* (прийом, при якому високі звуки беруться на опорі, що імітує крик, але не є криком, оскільки потребує використання особливих співоцьких навичок).

Другий з цих прийомів є типовим для вокальної стилістики сучасних мюзиклів, що вказує на ще один виток музики даного альбому, який можна

охарактеризувати як рок-естрадний. У цілому, стилістику гурту «*Royal Corvus*» можна визначити як мікстову, що стосується практично обох аспектів виконавського звукообразу (термін Н. Рябухи [111]) – семантичного (жанрові міксти) та акустичного (темброві та динамічні нюанси). Наприклад, №6 «*Right on my Way*» в жанровому відношенні демонструє хард-рок-версію естрадної пісні з рисами мюзиклу. Інший трек №8 «*Shining Up*» (букв. «Сяй») відсилає слухачів до стилістики дещо «обтяженого» хард-саундами класичного рок-н-ролу. Передостання пісня №10 «*Can't get Enough*» демонструє ще один жанровий нахил музики даного альбому – естрадно-пісенну кантилену в дусі знаменитої «*Happy New Year*» легендарної групи «АВВА». Підтвердженням цьому слугує колаборація чоловічого та жіночого вокалу у другому куплеті, а також фактура викладу, де імітується звучання вокального ансамблю.

Останній номер альбому – «*Always Be Together*» – за функцією є підсумовуючим. У ньому зібрані усі особливості вокального та інструментального саундів, а також підведена риска під жанровим знаменником: альбом «*Taste'O'Mania*» є цілісним циклом, який ми визначаємо як рок-сюїту і вважаємо, що у цієї рок-групи є великий шанси вийти на світовий рівень.

Ще однією ознакою альтернативності у сучасному рок-просторі є співвідношення двох типів саунду – *Electronic* та *Acoustic*. Для української рок-стилістики це видається особливо показовим, оскільки національний сегмент потребує відповідних темброво-акустичних атрибутів, доказом чого слугує *Folk rock*, який культивують українські рок-гурти – «Вій», «Гайдамаки», «Гуцул Каліпсо», «Перкалаба», «Мандри», «Тінь сонця», «Чумацький шлях». Цей стилістичний нахил не є домінантним для гурту «*Royal Corvus*», хоча у їх творчому доробку певне місце займають і зразки рок-акустичного стилю. Мається на увазі мікроальбом з чотирьох англійських пісень, виконаний у стилістиці *Acoustic Rock*. Такого типу альбоми обсягом 3 – 4 пісні мають назву *EP* (*extended play*) і відрізняються

від *SP* (синглів – 1 чи 2 пісні), а також *LP* (*Long Play* – повномасштабних альбомів приблизно з 8-ти і більше треків). Збірка, про яку йдеться, відноситься до категорії *EP* і містить чотири акустик-версії створених раніше пісень. Звідси і її назва «*Unplugged*» (букв. «відключений від мережі»). Вона була записана у жовтні 2016 року і містить наступні треки:

№1 «*Man of Holy Ghost*» (№5 з альбому «*Taste O'Mania*»);

№2 «*Almost Blindead*» (№9 з альбому «*Raven Rising*»);

№3 «*My Friend*» (з того ж альбому);

№4 «*Taste O'Mania*» (№4 з однойменного альбому).

Як бачимо, всі ці пісні знаходяться в руслі автодескрипції (термін І. Ігнатченко) [42]) – авторського «переписування» вже створеного раніше. Проте перехід на акустичні рейки зумовив в деяких випадках суттєві зміни у загальному характері музики пісень. Насамперед, це вплинуло на акустику і семантику вокальних партій. Адже в умовах акустик-супроводу сила звуку і навіть фразування у вокалістки мають відрізнитися від електронік-оригіналів, що і було враховано А. Горностаєвою, яка, з одного боку, прагнула зберегти мелодико-ритмічний потенціал дескриптованого зразку, а з іншого, – відкрити у ньому нові барви. Унаочненням останнього слугує рیمейк пісні «*My Friend*», яка доволі несподівано, завдяки, насамперед, фортепіанному супроводу набуває спочатку рис пісні-романсу з поступовою модуляцією у тони, властиві в більшій мірі електронік-стилю знаменитого гурту «*Led Zepelin*» (конкретно – композиції «*Stairway to Heaven*»).

Останнім із створених на сьогодні гуртом «*Royal Corvus*» зразків рок-альбому є платівка «*High Density*» (букв. «Висока щільність»; реліз – квітень 2021-го року; усього 10 номерів; харківський лейбл – «*VipsRecords*»). Автор музики пісень – Денис Топчій працював у колаборації з усіма членами колективу у напрямі до типової для даного гурту стилістики *Hard Rock*. На відміну від камернізації, притаманної попередньому міні-альбому, а також частково другому альбому «*Taste O'Mania*», даний альбом являє собою

універсальний зразок амбівалентному типу, придатний як для пленерно-стаціонарного показу, так і для концертної зали.

Як і у більшості зразків альтернативного року, у жанрово-стилістичному відношенні ця тенденція пов'язана з особливою ситуативністю процесу виконання, коли кінцевий результат (акт виконання) залежить від цілого ряду зовнішніх і внутрішніх причин – умов виконання, складу учасників, уподобань солістів-вокалістів. Подібна ситуативність вперше проявилася у співвідношенні популярної естрадної пісні та джазового вокалу. Особливості виконання «по-ситуації» (проаналізовані у підрозділі 2.3) в рок-стилістиці пов'язані з явищами більш загального порядку – зустрічними тенденціями «рокізації» естради та «естрадизації» року. У сукупності ці фактори призводять до суттєвої модифікації стилю *Hard Rock*, що можна вважати візитною карткою гурту «*Royal Corvus*». Як зазначається з цього приводу на одному з інтернет-сайтів, поєднання жіночого вокалу та гітарних рифів змушує музикантів «...переосмислити своє ставлення до класичного, колись популярного *Hard Rock*. Гітарні традиції “*Led Zeppelin*”, “*Deep Purple*”, “*Van Halen*” разом із сучасними електронними вкрапленнями формують унікальний музичний почерк гурту – *Hard Rock 2.0*» [206].

Альбом «*High Density*» цілком виправдовує свою назву. Адже в його піснях, дійсно, представлено високу концентрацію думок, почуттів, передчуттів, виявлених на тлі різноманітної тематики – від любовної лірики до суспільних інтересів. Для кращого розуміння семантики альбому варто навести його треклист:

№1 «*Echoes*»; №2 «*Digital B! ☆ch*»; №3 «*Pretty World*»; №4 «*Another Day Comes*»; №5 «*New Day's Coming...*»; №6 «*Stay Alive*»; №7 «*Everlasting*»; №8 «*Fallen Angel*»; №9 «*I Wanna Be Free*»; №10 «*Fake RocknRolla*».

Різнманіття тематики ситуативно викликає і відповідну до цього вербально-мовленнєву та власне музичну стилістику. Це – наявність у семантиці та структурі даного зразка рис вокального циклу з характерними для нього атрибутами: 1) принцип контрасту у послідовності номерів; 2)

присутність загальної ментальної ідеї; 3) ліричний герой – головна дієва особа, від імені якої ведеться розповідь, який проходить Шлях духовного сходження.

Закономірності, властиві вокальному циклу, без сумніву, впливають на циклізацію в альбомах гурту «*Royal Corvus*», особливо в останньому за часом створення. Згідно до розробок українських музикознавців – Лариси Горелік [24] та Наталії Говорухіної [23], у самій послідовності номерів будь-якої вокальної підбірки, так званого «кола пісень», завжди присутня ідея циклізації, що відображено у наступному визначенні: «Вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створеному ним художньо-текстовому просторі-часі, що охоплює всі ознаки циклоутворення – від архетипів буттєвої циклізації до специфічних музичних засобів її втілення у “термінах мови” музики» [23, с. 10]. У наведеній дефініції ключовими словами є: «сюжетоподібність», «поетичний суб'єкт», «художньо-текстовий простір-час».

Додамо до цієї низки категорії «жанрова семантика» і «жанрова стилістика», що безпосередньо розкривають стилістику вокального інтонування. Це відноситься до рок-композицій циклічно-концертного типу на кшталт альбому «*High Density*» гурту «*Royal Corvus*». Усі десять пісень послідовно реалізують задекларовану музикантами ідею «високої щільності». Перші три пісні репрезентують образність вербально-музичного тексту. Треки №4 «*Another Day Comes*» та №5 «*New Day's Coming*» (є даниною пам'яті легендарного гітариста Едді Ван Халена), представлені як диптих вокального та інструментального треків, створюють своєрідну інтермедію, яка відкриває шлях до динамічної репризи альбому-циклу і охоплює останні п'ять номерів:

№6 «*Stay Alive*» («Залишайся живим»); №7 «*Everlasting*» («Вічний»); №8 «*Fallen Angel*» («Падший ангел»); №9 «*I Wanna Be Free*» («Я хочу бути вільною»); №10 «*Fake RocknRolla*» («Фейковий рок-н-рольщик»).

Ключовим є №6 «*Stay Alive*», який розгортає серію вокально-інструментальних треків, що відрізняються узагальнено-програмним змістом і містять явні передчуття майбутньої війни. Жанрова семантика цього номера сприймається як стилізоване відлуння батальної сцени, виконане на платформі *Hard Rock*-у. Його стилістика зберігається до кінця альбому, постаючи в різних жанрово-стилістичних проявах. Вокалістка «підлаштовується» під ознаки жанру, змінюючи у відповідності до цього щільність подачі вокального тону. Так, у двох наступних, ліричних за тематикою піснях альбому, присвячених любовній тематиці та відповідній до неї символіці, «гуркіт» інструментального супроводу залишається незмінним, а вокальна інтонація у трактовці А. Горностаєвої ніби пом'якшується, стає більш наспівною, наскільки це можливо в англomовному тексті. До речі, на таке «реагування» на жанровість пісень рок-співачку наштовхнула авторка дисертації, яка у спілкуванні з нею завжди наголошувала на вокально-театральній природі рок-мистецтва, котре не випадково вимірюється піснями.

Два останні номери альбому «*High Density*» виконують яскраво виражену функцію фіналу драматургії циклу. №9 «*I Wanna Be Free*» побудовано на послідовності доволі розгорнутих вокальних фраз, які звучать на тлі гітарного супроводу, що надає сукупному звучанню рис пісні-романсу. З цим контрастує останній номер альбому-циклу, який в іронічній формі відсилає слухачів до витоків жанру – американського *Rock'n'Roll*-у. На перший план у загальному саунді цього номера виходить багаторазово повторювана ритмо-інтонація, яка в процесі мелодичного руху у вокальній партії варіюється, ніби розсвічується.

«*Fake RocknRolla*», яким завершується альбом, арково співвідноситься з першим номером, де рефлексія авторів альбому має узагальнено-філософський зміст, що відбито у вербальному тексті: «*When I send my voice in space to get through, it always comes back to me*» («Коли я посилаю свій голос у космос, це завжди повертається до мене»).

Висновки до Розділу 3

Вокальна рок-стилістика – багатомірне та динамічне явище, яке може бути заснованим на різному інтонаційному матеріалі, але завжди вкладається у сукупне поняття рок-культури. Інтегруючим моментом тут виступає стилістична складова, репрезентована жанровим стилем пісні у його різноманітних проявах.

Вихідним завданням було визначення основних етапів становлення українського альтернативного року. Адже пісня як жанр, точніше, – сукупність жанрів музичної творчості – представлена у всіх трьох її пластах – першому – фольклорному, другому – академічному, «третьому», проміжному між двома першими.

Традиційно батьківщинами року вважаються Велика Британія та Сполучені Штати Америки. І це, дійсно, так. Саме в цих країнах сформувалися ключові константи рок-музики як культурно-мистецького та соціального явища.

У рок-стилістиці парадоксально поєднуються два напрями – масовий розважальний характер як ознака поп-культури та соціальна спрямованість, здебільшого протестного нахилу, що виникла у молодіжній мас-культурі ще наприкінці 1950-х років і зберігається у новому вигляді і на сьогодні.

Отже, основною мовностилістичною ознакою українського року слід вважати поп-музику, що виникає на його основі і відображує синтез «соціальної заангажованості» з «соціальним конформізмом». Будучи у музично-мовній сфері явищем «всеїдним», світова рок-музика, у тому числі і українська, тим не менш, базується на двох платформах, які позначаються як *Hard Rock* (її витoki і сфера буття – молодіжні рок-фестивалі на пленері чи на стадіонах) та *Melodic Rock*, більш відомий під аббревіатурами *AOR* – *album oriented rock* чи *adult oriented rock*. (Перша назва характеризує альбомний спосіб буття цієї музики, а друга – дорослу аудиторію як її основного споживача).

Запропоновано періодизацію основних етапів становлення української рок-музики. Доведено, що в якості витоків українського року слугують як західні зразки, насамперед, ті, що визначає термін «європейськість», так і національно-самобутні джерела фольклорної та «третьопластової» генези, а також ментальні коди пострадянського періоду – тематика, сюжетна основа, візуальний ряд, притаманні іміджу рок-виконавців.

Зазначено, що процес становлення українського року був доволі тривалим і дискретним у плані його співвідношення з офіційною ідеологією та її установами. *Перший етап*, який охоплює 1960-ті роки, окреслюється у Розділі як **підготовчий, ознайомлювальний**. Його характерними ознаками слід вважати появу біг-біт-гуртів, які у стилістиці поєднували західний вплив з українською музичною лексикою.

Другий етап (кінець 1960-х – початок 1970-х років) характеризується як **легалізаційний** або **філармонічний**. Його сутність визначається появою перших дозволених владою українських рок-гуртів, які набули філармонічного статусу як ВІА – вокально-інструментальні ансамблі.

Третій етап (кінець 1970-х років) позначено як **застійний** або **етап вимушеного переходу до андеграунду**. Незважаючи на складні обставини функціонування, цей період сприяв накопиченню українськими рок-музикантами знань щодо світової рок-культури, можливістю знайомства з її новітніми напрямками в умовах підпілля.

Четвертий етап становлення українського року (кінець 1980-х років і до сьогодні) характеризується як **стабілізаційний** або **етап самоідентифікації**. Його ознаками слід вважати домінування і послідовне розширення україномовного контенту у вигляді залучення широкого кола народно-пісенних та народно-інструментальних інтонацій, що у сукупності дозволило українській рок-музиці зайняти гідне місце у світовому мистецькому просторі.

Відзначено, що, виходячи з пісенної основи рок-музики, характерною рисою четвертого етапу у її становленні слід вважати явище, позначене у

дисертації як «рокізація», що виступає у зустрічній дії зі своїм антиподом – «естрадизацією». Перше з цих термінів кореспондує з феноменом «джазінг» (*Jazzing the classics*), для якого характерним є обробка у відповідній стилістиці академічного музичного матеріалу. Другий термін – «естрадизація» – створює змішану картину засобів та барв у самих рок-композиціях, що породжує альтернативну класичному року стилістику, позначену як «поп-рок».

Вживаючи поняття «альтернативний рок», слід мати на увазі обидві ці тенденції, прояв яких залежить від смаків, знань та уподобань учасників провідних українських рок-гуртів. Виступаючи на платформі *Hard* чи *Melodic Rock*'у, автори та виконавці новітніх рок-зразків (*LP* – *Long Play*, *EP* – *Extended Play*, окремих *Singles*) демонструють, поряд з домінантним напрямком музичної та вербальної стилістики, варіативність, притаманну взагалі рок-творчості у жанровій сфері. Так, одна з найпопулярніших сучасних українських рок-груп – «Бумбокс» (Київ), обираючи як провідну платформу *Funk Rock*-у, в межах свого стилю комбінує різні жанрові ознаки – від рок-балади до естрадної пісні-романсу. Фронт-вокаліст гурту Андрій Хливнюк (він же – автор музики і текстів більшості пісень), зберігаючи в цілому єдину манеру виконання, кожного разу підлаштовує відтінки свого голосу до образу конкретного пісенного зразка, користуючись при цьому елементами: 1) кантиленно-аріозного співу; 2) джазового скету – як інструментального, так і неінструментального.

У сімох альбомах цієї рок-групи спостерігається явище, відоме в академічній музиці як вокальна циклізація. Ця стратегія слугує перетворенню рок-альбомів на своєрідні вокальні цикли з їх типовими ознаками, насамперед, ідеєю Шляху, який проходить ліричний герой, що створює у форматі рок-альбому типу *LP* дещо подібне структурі академічного «кола пісень».

Такі тенденції спостерігаються у тому чи іншому масштабному вираженні у структурі художніх текстів усіх розглянутих у даному розділі

дисертації альбомів, що відповідає самій природі багаточастинних композицій, всередині яких завжди присутня ідея сюжету – реального чи уявного. Так, для творчості Андрія Хливнюка з його тяжінням до патріотичної тематики характерним є унаочнення пісенних наративів через відеоряд (приклад – відеокліп, знятий на матеріалі синглу «Правда», створений у колаборації з відомим письменником Сергієм Жаданом).

Зазначено, що кожен з українських рок-гуртів нової генерації, обираючи базову стилістичну модель, прагне до її індивідуалізації на емоційному рівні, використовуючи при цьому цілий комплекс засобів нейролінгвістичного програмування. Так, солістка гурту «Один в каное» (Львів) Ірина Швайдак в умовах акустичного інструментального супроводу як «візитної картки» свого колективу використовує ресурси голосу, який демонструє градації сили звуку в купі з прийомами вокально-мовленнєвої стилістики. Це – нахил до імпровізації із застосуванням елементів речитації та декламації в межах камерного рок-стилю, яким, по-суті, є *Indie Rock*.

Гурт «*Epolets*» (Одеса) демонструє свій варіант українського альтернативного року, заснований на платформі *Grunge&Blues*. Фронтмен-вокаліст колективу – Павло Варениця, визнаючи певний еkleктизм у його творчій манері, вказує на її ключові витоки – *Disco* 1970-х, *Hard Rock* 1980-х та *Grunge* 1990-х. Така суміш дає можливість розробки різного роду пісенного матеріалу – від побутового романсу до рок-балад, типових для стилістики *Grunge*, заснованої на саунді *Hard Rock*-у. Домінантою пісень гурту «*Epolets*» є тема моря, навколо якої групуються *quasi*-сюжетні наративи філософського та ліричного змісту. Користуючись стилістикою *Grunge*, для якої типовим є надривний вокал та інструментальна динаміка на кшталт *Heavy Metal*, П. Варениця та його колеги її дещо пом'якшують, переносючи центр уваги на вокальну партію, у якій в якій виконавська стилістика фронтмена-вокаліста ознаки широкого діапазону – від старовинного козацького маршу до неінструментального *scat*-вокалу.

Ще один актуальний варіант українського альтернативного року репрезентує гурт «*Royal Corvus*» (Харків). На відміну від «тримовності» названих вище рок-гуртів, солістка цього гурту Аліна Горностаєва разом з автором більшості пісень Денисом Топчієм демонструє кантиленно-орієнтований вокал, дещо драматизований за рахунок «вкраплення» блюзових інтонацій. Монолексична вербальна основа дає змогу вокалістці протягом всіх пісень кожного з чотирьох альбомів зберегти єдиний стиль інтонування, заснований на широкому діапазоні та віртуозному володінні голосом в дусі ретро-моделей 1980-х років. Разом з тим, висока щільність анголомовного тексту сприяє аналогічній концентрації змісту не лише окремих пісень, але й пісень всіх чотирьох альбомів. Виникає своєрідне коло рок-пісень, у якому вбачається спорідненість з академічним вокальним циклом. Як і в альбомах типу *LP* згаданих українських рок-гуртів, «*Royal Corvus*» являє доволі сталу модель пісенного рок-циклу з його атрибутами. Це явище підпадає під категорію творчості по моделям і відображує ще одну характерну ознаку сучасного українського року – «академізацію».

Доведено, що український рок-контент новітнього зразку виявляє свою здатність моделювати ознаки усіх трьох пластів музики. Це в котре підтверджує глобальний характер рок-мислення у світових музичних реаліях.

Розглянуті тенденції та стилістичні нахили української рок-музики та її вокальної складової розповсюджуються на усі музично-культурні осередки нашої держави – Центр, Захід, Південь, Схід, але у кожному випадку містять свої оригінальні стилістичні ознаки, дотичні до світових брендів. Останні трактуються творчо, що відображується у різноманітних мікстах, які, в цілому, є ще однією характерною рисою українського альтернативного року та його домінанти – вокальної складової.

ВИСНОВКИ

У дисертації вперше представлено досвід компаративного дослідження вокальної стилістики у триаді «джаз – рок – поп-музика» межі ХХ-ХХІ століть.

Здійснений у дисертації історіографічний екскурс засвідчив, що з часів Античності Людина граюча (*Homo ludens*) була породженням слова, музики, танцю, ритуалу. Незважаючи на жанрові спеціалізації, ця єдність в цілому зберігалася і в майбутньому. Особливо стійким виявився зв'язок музики і слова, що породив феномен вокальної мови. Історіографія «третього» пласта базується на уявленнях про музику, яка побутувала в європейському соціумі вже у ХІІІ ст.

Рок-музика за своїми витоками і формами побутування – це явище «третього» пласта, хоча й вирізняється особливою специфікою («міжпластовістю»). Адже пісня як жанр, точніше, – сукупність жанрів музичної творчості – є основою рок-музики і представлена у всіх трьох її пластах – першому – фольклорному, другому – академічному, «третьому», проміжному між двома першими. Це свідчить про її тісний зв'язок із фольклором та академічною музикою.

У дисертації обрано системний підхід до вивчення рок-музики як парадигмального об'єкта, який дозволив: 1) визначити у часовому масштабі етапи еволюції цього художнього явища; 2) класифікувати ключові особливості кожного з етапів еволюції.

Охарактеризовані парадигми рок-музики у цілому аналогічні джазовим з «поправкою» на особливий статус першої, яка не виходила, на відміну від елітарного джазу, за межі мас-культури. Більш того, зміни парадигм рока протікали у напрямку протилежному джазовим. Якщо джаз виходив на рівень феноменології – вільного мистецтва «ніякої» хвилі, то рок-музика тяжіла ніби до відновлення своїх «реалістичних» витоків у вигляді імерсивності як занурення реципієнтів до творчого процесу.

Відмінними виявилися і позамузичні детермінанти – етнічний фактор у джазі та віковий – у рок-музиці. Традиційне для джазології розмежування парадигм цього мистецтва на три нахили – реалістичний, конвенційний, феноменологічний – з наявністю «гібридів» всередині кожного з них виявляється не зовсім придатним для парадигматики рок-музики, яка йшла відмінним від джазу шляхом.

Зазначено, що «реалізм» рок-музики народжувався з об'єктивних форм існування мистецтва побутово-танцювального вжитку в купі з пісненими наративами блюзової генези (рок-н-рол). «Конвенція», що виникла у рок-музиці майже одночасно з «реалізмом», характеризувалася формуванням «класу» суперзірок-солістів, які акомпанували собі на гітарах. Етап «феноменології» в парадигмах рок-музики фактично є відсутнім. Його прояви спостерігаються здебільшого на рівні вербальних текстів, де автори та виконавці рок-пісень нерідко застосовують філософські та суспільно-політичні порівняння та аналогії (звідси – масштаби ідеологічного та нейролінгвістичного впливу рок-продукції на цілі покоління її споживачів), що спостерігається навіть у межах поп-року.

2. Відмінною рисою музики «третього» пласта, в якому первинно функціонувала і рок-культура, є постійні метаморфози змісту – від легкого побутового – до серйозного, інколи навіть соціально забарвленого. При цьому «легка» музика, здавна схильна до комерціалізації, відрізняється від «серйозної» тенденцією до стандартизації. (Хоча остання розуміється представниками цих напрямків по-різному, аж до навпаки: в шоу-індустрії шлягери визнаються «оригінальними», а академічна музика – «стандотною»). Таке розмежування змальовує ідеологічну та естетичну поляризацію між еліт- і мас-культурою, притаманну Найновітньому часу. Рок-музика як породження соціального молодіжного протесту 1960-х років була одночасно противагою «антикварній шкільній системі». Вийшовши з прикладної сфери (рок-н-ролл), рок-стилістика опинилася на «роздоріжжі» між джазом і естрадою, звернувшись до дещо інших витоків, серед яких

визначальними є афроамериканські жанри *soul* та *funk*. Відчувши їх вплив, вона позиціонувалася спочатку як пост-джазовий феномен, що не слід розуміти буквально. Префікс *post-* означає переінтонування, що неминуче виникає в умовах інтонаційних криз, які не оминули і «третьої» пласта. Починаючи з 50-х років ХХ століття, ці кризи стали відбуватися в цій сфері буквально за десятиліттями, що вимагало постійного оновлення інтонаційного строю музики в напрямках: а) актуалізації; б) інноваційності. При цьому рок-музика не могла уникнути впливів інших явищ «третього» пласта, насамперед, естрадного джазу (його вокальної «гілки») і поп-музики (яка сформувалась у 1960-ті роки як особливий вид мас-культури). Рок-музика виявила здатність адаптувати до своїх потреб найрізноманітніші витоки, що фіксує метафора «всеїдність».

Доведено, що в стилістиці року спостерігається симбіоз двох якостей, які визначаються у дисертації як *інтрамузичне*, мовно/мовленнєве (рок-інтонація – *як мовиться?*) та *екстрамузичне* (рок-тема – *про що мовиться?*). Перше репрезентує темброво-артикуляційну якість рок-композицій, втілену у вокальній стилістиці, що вирізняється особливим драйвом. Рок-інтонація по-особливому ситуативна і может виникати на основі будь-якої музичної лексики, яка в більшості випадків є загальнодоступною, зосередженою в «інтонаційному словнику» певного часового періоду.

Друге (рок-тема) розкриває соціальний підтекст рок-музики, охоплюючи його різноманітні психологічні відтінки, в залежності від екзистенційного статусу творців-виконавців рок-композицій. При цьому в найкращих їх зразках виникає художній симбіоз екстра- й інтрамузичного начал, що визначає глибину впливу рок-музики на аудиторію, котра складається, переважно, з молоді, яка прагне «інаковості», відмінності від офіційної культури.

Артифікований «третьої» пласта (до якого за великим рахунком належать джаз і рок) завжди схильний до «естетичного роздвоєння», коли спонтанне творче спілкування музикантів переростає в комерційну шоу-індустрію, якій

надається роль законодавиці мод. На відміну від академічного пласта, який завдяки своїм глибинним традиціям протистоїть «розчиненню» у комерційній сфері, рок поступово стає її авангардом, продовжуючи конкурувати з джазом і поп-музикою у «боротьбі» за масового слухача. Незважаючи на існування гібридних форм, мистецтво «третього» пласту в умовах розвитку сучасних технологій залишається автономним явищем. Як і самі музичні пласти, внутрішньопластові складові в межах кожного з них не перетинаються. Вони можуть тільки обмінюватися своїми інтонаціями, зберігаючи свою корінну специфіку. Натомість, всередині «третього» пласту постійно виникають міжвидові «гібриди», першочергово, джаз-рокові (наприклад, програмний рок, який допускає використання імпровізаційних хорусів між куплетами основної пісні).

Зазначено, що мистецтво «третього» пласту демонструє різноманітні форми синтезу мовних засобів, що виникають на рівні співіснування різних її складових, які часом важко вирізнити з контексту.

3. Відзначено, що, знаходячись в межах свого пласта, жанрово-стилістичні різновиди синтезують як загальне, так і особливе та специфічне. Для встановлення спільного і відмінного тут необхідно було звернутися до сутності поняття «стилістика», яке проявляється в музиці на трьох рівнях – соціокультурному, жанрово-стилістичному, структурному. У сфері дії стилістики знаходяться й способи та форми її проявів у «третьопластових» явищах за участі вокалу.

Оскільки рок-музика вирізняється дуалізмом вокального та інструментального начал (з пріоритетом першого над другим), слід було спочатку виокремити їх особливе співвідношення, враховуючи одночасно і те спільне, що існує в цьому плані між нею, джазом та поп-музикою.

Ключовими історичними моментами в еволюції вокального мистецтва були переходи від колективного до сольного виконавства. В академічному мистецтві початок цьому було покладено оперою, де вперше виникає постать співака-віртуоза, яка стала еталоном для всіх наступних поколінь вокалістів,

враховуючи і представників тріади «джаз, рок, поп-музика». Головним жанром, що забезпечує саме існування вокального мистецтва, є пісня з її мовленнєвою інтонацією, яка домінує в мас-культурі, зокрема, у поп- і рок-музиці. Щодо джазу (який теж містить у генезі вокальну основу), то він у процесі свого формування та еволюції поставав як мистецтво інструментальної імпровізації, під яку вокал підлаштовувався у вигляді скету.

Кожний із варіантів вокалу в умовах «третьої» музики базується на власних, тільки йому притаманних праформах інтонування. Для рок-музики це були особливі види вокально-інструментального музикування, а тому рок-вокал не можна вважати прямим продовженням джазового. Між ними існують проміжні жанри, розташовані в дифузній зоні, яка відрізняється синкрезою витоків. Для американського року це – стилістика *soul* і *funk* з їх протестним драйвом. В інших національно-ментальних умовах існують свої передтечі рок-вокала, наприклад, такі як «третьопластові» міські британські ансамблі *skiffle* – жанр, який послуговував основою стилістики гурту «*The Beatles*». Зауважимо, що стилістика рок-вокала в процесі його масового розповсюдження артифікується на фаховому рівні – композиторському і виконавському.

На підставі порівняльного аналізу в дисертації запропоновано зведену характеристику вокальної складової в рок-музиці, яка вирізняється: 1) пріоритетом вербального тексту над музичним, що не означає повної відмови від кантени; 2) висунанням на перший план речитативно-декламаційного начала – шлях до *rap* 'у, який не співається, а читається; 3) зберіганням принципу пісні як музичного жанру, який забарвлюється провідними рок-групами в тони національної ментальності; 4) активізацією моторно-танцювальної складової, тісно пов'язаної з інструментальною, що набуває різноманітних варіантів тембровості – від електронних саундів (*heavy metal, hard rock*) до стилізації під національний фольклор (*folk rock*).

У сфері вокальної стилістики рок-музика демонструє надзвичайну різноманітність. В якості генетичних складових у ній можна виявити елементи академічного пласта, міського романсу, шансону, вокального джазу (в його блюзових витоках), не кажучи вже про кантрі-вестерн і рок-н-рол. Вокальна рок-стилістика здатна адаптувати до своєї специфіки також фольклорні зразки, джазові теми-стандарти, інші музично-творчі види, що загалом визначає широкоохоплювальність її жанрових форм.

Потенційна різноманітність стилістичних компонентів рока наразі визначає його когнітивну сутність. Незважаючи на комерціалізацію, рок-музика зберігає, як колись і джаз, значущість особливого способу мислення, життя, філософії, навіть релігії. Це відноситься до всіх «людей року» – ліриків, експериментаторів, радикалів. Під впливом означеної «клановості» знаходяться і рокери-вокалісти:

1) у «ліриків» вокал виступає як безумовний пріоритет і репрезентує стилістичну платформу того чи іншого рок-стилю;

2) у «експериментаторів» переважає комбінаторика стилістичних моделей, пов'язана: а) з мінливим співвідношенням вокального та інструментального начал; б) з включенням до рок-лексикону мовно/мовленнєвих витоків різного походження і вокально-виконавської фонації (від стилізації під оперний спів до реп-скоромовки або мелодекламації);

3) у «радикалів» вокальна складова рок-композицій характеризується: а) деякою вторинністю вокальних саундів при домінуванні гучних інструментальних (*heavy metal, hard rock*); б) використанням сонорно-фонічних голосових ефектів на кшталт неінструментального скета.

Слід додати, що притаманний рок-музиці вокально-інструментальний діалог з різною мірою інтенсивності діє у всіх випадках, уводячи слухачів-імерсантів у сферу афектної екзальтації (навіть на рівні НЛП), градації якої визначаються опорою на різні стилістичні складові.

4. Рок-музика – багатоскладове (як в реальному, так і в потенційному сенсі) музичне явище, що зумовлює складність класифікації її різновидів, насамперед, у поняттєво-термінологічному дискурсі. Це відноситься і до вокальної складової, де, на відміну від джазу та пісенної естради, у яких чітко окреслюється жанровість (блюз, балада, лірична пісня, пісня-спогад), діє принцип плюралізму. Зазначено, що рок-музика як естетико-суспільне явище є тотально ідеологізованим і у своїх витоках вирізняється сполученням двох впливів:

- 1) інтрамузичного (інтонаційні «контакти» з класикою, фольклором, іншими зразками свого пласта);
- 2) позамузичного (суспільно-політичні детермінанти, знакові загальномистецькі події, рівень технічного оснащення рок-гуртів).

Підкреслено, що «метаморфози» рока мають вигляд «кривої», що значно відрізняє його від джазу, котрий рухався шляхом поступової інструменталізації вокалу. Рок-вокал, навпаки, не мав поступального характеру еволюції, а змінювався ніби стилістичними уступами, при чому, доволі швидко, буквально за десятиліттями. Тоді й відбулася знаменна історико-художня подія – вихід вокально-інструментального року на арену суспільного музикування в якості провідної інтонаційної ідеї Сучасності, як це у свій час продемонстрував джаз.

Зазначено, що суспільна актуальність рок-музики багато в чому залежала від співіснування двох її глобальних стилістичних платформ: 1) американської (джазової за витоками з пріоритетом інструментальної ритміки); 2) британської (вокально-пісенної за походженням з виокремленням виразної мелодії).

Підкреслено, що в узагальненому плані вокальна рок-стилістика визначається як проміжне полісемантичне явище, що існує у музичному часопросторі між джазовим скет-вокалом і естрадним співом. У мелодиці рок-пісень переважають інтонації-парадигми речитативно-декламаційного змісту, хоча зустрічається і кантиленний спів, наближений до академічного.

На відміну від естрадно-пісенного жанру, рок-композиції відрізняються: 1) більшим різноманіттям лексики; 2) наявністю імпровізаційного фактора, що наближує їх до джазу (програмний рок).

Суттєво, що у рок-вокалі по-особливому знаходять свій прояв доцентрові тенденції у вигляді індивідуальних стилів авторів-виконавців рок-пісень, кожен з яких має власний погляд на: 1) співвідношення вокального та інструментального саундів; 2) особливості взаємодії музики і слова. Проте тут діють і відцентрові тенденції, які дозволяють поділити рок-стилі взагалі і рок-вокальні стилі, зокрема, на «канонічні» та «неканонічні». Так, у двох базових рок-стилях – *Hard Rock* и *Art Rock* – відношення до вокалу є істотно різним. Перший з них, орієнтуючись на блюз, відтворює його вокальну природу переважно через саунди електрогітар, які виступають у діалозі з вокалом, іноді навіть відтісняючи його на другий план, змушуючи вокалістів вдаватися до гучної динаміки та екзальтованої манери виконання. В галузі виконавської техніки тут зберігається певний зв'язок з джазовим вокалом, хоча атрибутика скета вокальному рок-інтонуванню в цілому не притаманна.

Інший бік рок-вокала розкриває арт-рок – розмаїття інтонаційних джерел, що в цілому тяжіють до пісенності естрадно-джазового типу.

Відзначено, що в методології подібний синтез веде до певного нівелювання категорій «жанр» та «стиль», які частково втрачають свою дослідницьку результативність. Для збереження значення цих фундаментальних понять по відношенню до рок-музики у дисертації запропоновано термін «жанрово-стилістичний нахил», що дозволяє виявити особливості рок-композиції як синтетичного явища.

Доведено, що невизначеність жанрово-стильових форм арт-рокових композицій не є перешкодою для їхнього аналізу, в якості якого пропонується стилістичний, що відображує сукупність форм і методів, за допомогою яких будується рок-твір. Вокальна складова при такому підході виявлятиме всі свої особливості – від кількісних (щільність у загальній

композиції) до якісних (інтонаційна лексика, співвідношення з вербальним текстом, спеціальні прийоми звукорежисури).

5. В процесі дослідження вокальної складової в рок-композиціях запропоновано аналіз історичних етапів еволюції світового рок-вокалу в системі «ритм-енд-блюз» (блюз-енд-ритм – *перестановка наша* – О.Я).

1) **початковий** (або достильовий), який характеризується орієнтацією на «третьопластові» витoki і охоплює період з другої половини 1880-х до початку 1920-х років і продовжується аж до 1950-х років;

2) **ранньостильовий** у вигляді появи рок-н-ролу (Елвіс Преслі) як символу молодіжної культури епохи біту, який охоплює 1950-ті – початок 1960-х років і завершується появою групи «*The Beatles*»;

3) **естрадно-рок-н-рольний** (1960-ті роки), репрезентований двома семантичними нахилами: а) експресивно-декламаційним; б) лірико-кантиленним; і є «стилістичним мікстом» рок-н-ролу та естрадного джазу;

4) **хард-роковий**, що вирізняється домінуванням інструментальної сфери з функцією голосу як рівнопотенційного компонента загального саунду (програмний рок);

5) **арт-роковий** (прогресив-рок) – з акцентуванням вокальної складової як провідної, що охоплює період кінця 1970-х – початку 1990-х років;

б) «**модернізований**» або «**естрадизований**», що виникав під впливом диско, панк-культури, салонно-клубного року.

З точки зору техніки вокального інтонування рок є напрочуд багатоскладовим явищем. Проте він має у цій сфері і власні особливості, які у цілому завжди підпорядковуються художнім. Вокально-технічна та вокально-художня складові рока формувалися під впливом певних детермінант, серед яких: 1) репертуар зірок *variety music*; 2) стиль провідних майстрів вокального джазу; 3) творчість *country* музикантів.

У процесі еволюції у рок-вокалі визначені й інші стилістичні чинники: 1) вплив академічної манери вокального інтонування (спів на опорі – значний імпеданс) та навіть створення на цій основі своєрідних концертно-стильових

«гібридів»; 2) наявність поряд з «класичною» манерою співу рис парадоксального саунду, притаманного джазовому скет-вокалу (*shout, growling, belting*, фальцетні ноти у чоловіків); 3) загальна тенденція до езотерики, коли рок-концерт стає *ритуальним дійством*; 4) паралельна дія камернізації рок-концертів, що можуть відбуватися в невеликих залах (рок-квартирники, репертуар яких складають кавер-версії різноманітних зразків, а також колажі з них); 5) тяжіння до укрупнення форми сценічної репрезентативності (шлях до рок-мюзиклу та рок-опери).

6. Для узагальнення процесів, що є типовими для сучасної музичної практики, у дисертації запропоновано термін «рокізація», що кореспондує з явищем «джазінг» (*Jazzing of classic*), для якого характерним є обробка у відповідній стилістиці академічного музичного матеріалу. Однак, на відміну від останнього, рокізація мислиться вже не як окремий художній прийом, а як глобальна стратегія суспільного музикування. Сутність цього явища полягає у створенні універсального стилю музикування, у якому діє принцип *Nowbrow*. Рокізація, як і оджазування, у кожному конкретному випадку має різний коефіцієнт щільності, тобто може бути радикальною або частковою. Прийоми рок-обробки «класики» в плані комунікації заміщують потребу слухачів у «високому стилі», слугуючи часто його сурогатом. Репрезентація отриманих таким чином зразків відбувається на тих же майданчиках, що і «первинних» рок-стилів, що дозволяє вважати їх складовою репертуару тих рок-гуртів, які вбачають своє призначення у просвітництві. Підкреслено, що цьому сприяє, в першу чергу, фактор наративу, типовий для пісенних зразків, які аранжуються. Це, здебільшого, пісні-балади, котрі складають левову частку естрадних шлягерів. Подібні пісенні наративи тісно пов'язані з іменами зіркових вокалістів-фронтменів, що ще збільшує їх затребуваність, а власне жанр у рок-трактові специфізується наступним чином: 1) переважанням повільного темпу; 2) доволі незначною часовою тривалістю; 3) строфічною побудовою вербальних текстів; 4) імпровізаційністю поряд з опорою на типові структури.

Відзначено, що рокізація естрадних балад характеризується низкою виразово-конструктивних засобів, серед яких: 1) відносна простота інтонаційних зворотів; 2) розвиток матеріалу шляхом варіантного повтору; 3) виокремлення ритмічної остинатності; 4) використання гучної динаміки; 5) редукованість гармонічних засобів.

Доведено, що вокальна сторона рокізації (у порівнянні з оригіналами) базується на сукупності прийомів, які в цілому характеризуються терміном «екстрим-вокал» (*vocal fry, cowl, scream, belting* тощо), що відразу надає композиціям специфічного рок-забарвлення. Рокізація також поширює можливості концертної комунікації, що унаочнюється у діалогах між фронт-вокалом і гітарою-соло, що часто виступають на паритетних правах.

Підкреслено, що подібний тандем – явище, яке спостерігалось ще епоху рок-н-ролу (приклад – композиція Чака Беррі «*Roll Over Beethoven*»), де створення ефекту злиття інструментального та вокального саундів з їхньою перманентною диференціацією (прообраз «вільних» *solis* у формах прогресив-року) означав притаманну рок-композиціям спатіалізацію часу, яка має в музиці давню традицію і актуалізується на сучасному етапі. В основі її онтології лежить ритуал, який є невід'ємною частиною рок-комунікації, визначаючи сутність рокізації як художньої стратегії в сучасній практиці суспільного музикування. Зазначено, що в системі тотального охоплення рок-саундами всіх виразово-конструктивних елементів музики, яку репрезентують рок-гурти, ключовою залишається проблема вокалу, що у випадку рокізації диференціюється за ознаками естетики і фонетики, насамперед, національно-мовної.

7. Український рок – багатомірне і багатоскладове явище, яке формувалося спочатку в обставинах тоталітарної системи і лише поступово виходило на рівень свободи творчості, наслідуючи в цьому західні аналоги. Загальна якість українського року – його альтернативність, притаманна йому за декількома показниками. Альтернативність українського року починається його переходом на національно-мовний контент. Далі слідують:

- 1) перебудова та переакцентування в галузі жанрової стилістики;
- 2) пошуки оригінальних типів вокально-інструментальних ансамблів (поряд з нетрадиційними засобами використання класичних рок-складів);
- 3) вихід за межі «чистої» рок-композиції у вигляді внутрішньо-пластового синтезу з фольклором (фолк-рок) і джазом (джаз-рок);
- 4) розвиток фактору сценічної репрезентативності рок-композицій (костюми, мізансцени, поведінка музикантів, інтерактивні форми спілкування з реципієнтами тощо).

Розроблено періодизацію основних етапів становлення української рок-музики з аналітичними характеристиками гуртів-репрезентантів. Зазначено, що ключовою мовностилістичною ознакою українського року слід вважати його поп-спрямованість, яка засвідчує синтез «соціальної заангажованості» з «соціальним конформізмом». Як музичне явище, що є відкритим для різних музичних жанрів і стилів, рок-музика як світова, так і українська, базується на двох платформах: 1) *Hard Rock*; 2) *Melodic Rock* або *AOR* (*album oriented rock* чи *adult oriented rock*).

Доведено, що в якості витоків українського року слугують як західні зразки, так і національно-самобутні джерела. Процес становлення українського року був доволі складним і дискретним. Він охоплює період обсягом майже дві третини століття і характеризується у найзагальнішому плані невпинністю шляху української рок-культури до світового визнання. Цей шлях український рок здолав через усі перешкоди ідеологічного та організаційно-політичного рівня і створив свою неповторну інтонаційну ауру з чинників «солов'їної мови» і мелодики української пісні (романсу). Це не означає відсутності впливів Заходу, на яких українські рокери вчилися і які вони мали як взірці власної творчості. Але творчість «на основі зразків» (рیمейки оригінальних західних рок-пісень) з часом змінилася на творчість «за зразками» (що унаочнено в альбомах харківського гурту «*Royal Corvus*» і виявляє суттєву ознаку сучасного українського року – «академізацію»).

Перший етап становлення українського року охоплює 1960-ті роки і визначається нами як **підготовчий** чи **ознайомлювальний**. Його характерними ознаками слід вважати появу біг-біт-гуртів, які у стилістиці поєднували західні взірці з українською музичною лексикою.

Другий етап (кінець 1960-х – початок 1970-х років) характеризується як **легалізаційний** або **філармонічний**. Його сутність визначається появою перших дозволених владою українських рок-гуртів, які набули філармонічного статусу як ВІА – вокально-інструментальні ансамблі.

Третій етап (кінець 1970-х років) позначено як **застійний**, або **етап вимушеного переходу до андеграунду**. Незважаючи на складні обставини функціонування, цей період сприяв накопиченню українськими рок-музикантами знань щодо світової рок-культури, можливістю знайомства з її новітніми напрямками в умовах підпілля.

Четвертий етап становлення українського року (кінець 1980-х років і до нині) характеризується як **стабілізаційний** або **етап самоідентифікації**. Його ознаками є домінування і послідовне розширення україномовного контенту у вигляді залучення широкого кола народно-пісенних та народно-інструментальних інтонацій, що у сукупності дозволило українській рок-музиці зайняти гідне місце у світовому мистецькому просторі.

Виходячи з пісенної основи рок-музики, характерною рисою четвертого етапу в її становленні слід вважати явище рокізації, що існує у «зустрічній дії» зі своїм антиподом – естрадизацією. Остання створює змішану картину засобів та барв у рок-композиціях, що породжує альтернативну класичному року стилістику, класифіковану як «поп-рок».

Вживаючи поняття «альтернативний рок», слід мати на увазі обидві ці тенденції, прояв яких залежить від смаків, знань та уподобань учасників українських рок-гуртів. Виступаючи на платформах *Hard* чи *Melodic Rock*, автори та виконавці новітніх рок-зразків демонструють (поряд з домінантним напрямком музичної та вербальної стилістики) варіативність, притаманну

взагалі рок-творчості у жанровій сфері. В дисертації представлені аналітичні етюди з приводу творчості чотирьох таких рок-гуртів.

8. Зазначено, що одна з найпопулярніших сучасних українських рок-груп – «Бумбокс» (Київ), обираючи як провідну платформу *Fank Rock*'у, в межах своєї стилістики комбінує різні жанрові ознаки – від рок-балади до естрадної пісні-романсу. Фронт-вокаліст гурту Андрій Хливнюк, зберігаючи в цілому єдину манеру виконання, кожного разу підлаштовує відтінки свого голосу до образу конкретного пісенного зразка, користуючись при цьому стилістикою: 1) кантиленно-аріозного співу; 2) джазового скету. У 7-х альбомах рок-гурту послідовно відтворюється принцип вокальної циклізації. Завдяки цій стратегії, альбоми гурту набувають рис своєрідних вокальних циклів з такою їх характерною ознакою як *ідея Шляху*, що проходить від пісні до пісні ліричний герой.

9. Доведено, що кожен з українських рок-гуртів, обираючи базовий стилістичний нахил, прагне до його індивідуалізації. Прикладом слугує гурт «Один в каное» (Львів), для якого домінантою виступає *Indie Rock*. Солістка гурту Ірина Швайдак в умовах акустичного інструментального супроводу як «візитівки» свого колективу залучає ресурси голосу, демонструючи градації сили звуку спільно з прийомами вокально-мовленнєвої стилістики – від аріозності до речитації та мелодекламації. У двох альбомах гурту (25 і 13 пісень під назвою «Один в каное») послідовно реалізується філософська ідея «єдності у розмаїтті», що і визначає творчий егрегор цього колективу.

10. Виявлено, що гурт «*Epolets*» (Одеса) демонструє свій варіант українського альтернативного року, заснований на платформі *Grunge&Blues*. Фронтмен-вокаліст колективу – Павло Варениця, визнаючи певний еkleктизм своєї творчої манери, вказує на її ключові витоки – *Disco* 1970-х, *Hard Rock* 1980-х та *Grunge* 1990-х. Семантичною домінантою більшості пісень у чотирьох альбомах гурту «*Epolets*» є тема моря, навколо якої групуються *quasi*-сюжетні наративи філософського та любовно-ліричного змісту. Користуючись стилістикою *Grunge*, для якої типовими є надривний

вокал та інструментальна динаміка на кшталт *Heavy Metal*, музиканти гурту її дещо пом'якшують. Центр уваги переноситься на вокальну партію, в якій виконавська стилістика фронтмена-вокаліста має ознаки: старовинного козацького маршу, побутового романсу, пафосних рок-балад, класичного рок-н-ролу.

11. Особливим проявом українського альтернативного року, що виходить за межі певних стилістичних ознак і тяжіє до глобального протиставлення існуючим традиціям, вирізняється творчість харківського гурту «*Royal Corvus*». Обираючи базовою стилістику *Hard&Melodic Rock*-у, музиканти не обмежуються розробкою тільки цих нахилів рок-стилістики, а прагнуть охопити їх якомога ширше. Солістка гурту Аліна Горностаєва демонструє кантиленно-орієнтований вокал, заснований на широкому діапазоні, віртуозному володінні голосом із застосуванням вокальних технік *twang & belting* у поєднанні з прийомами екстрим-вокалу. Монолексична вербальна основа допомагає вокалістці зберегти єдину виконавську стилістику протягом всіх пісень всіх чотирьох альбомів, чому сприяє і висока щільність англomовного тексту. У цілому, саме стилістична ретроспекція розкриває унікальність стилю гурту «*Royal Corvus*» і визначає ще одну актуальну тенденцію сучасного українського рок-контенту – «академізацію».

Отже, український рок новітнього зразку виявляє свою здатність асимілювати та фахово адаптувати характерні риси усіх трьох пластів музики. Це підтверджує його актуальність у сенсі наслідування глобальним тенденціям світової рок-культури, в межах якої українські митці демонструють високі творчі досягнення. Розглянуті тенденції та стилістичні нахили української рок-музики та її вокальної складової є характерними для усіх рок-осередків України – Центр – Захід – Південь – Схід». У кожному з них світові бренди знаходять креативне віддзеркалення крізь призму національної стилістики, в якій вокальна складова є домінантною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алімова Е. С. Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 16 с.
2. Андреев Є. В. Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості групи The Doors) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2014. 16 с.
3. Антонюк В. Г. Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблема поліетнічності / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Укр. ідея, 1999. 28 с.
4. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
5. Барановська М. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2013. Вип. 28. С. 5–12.
6. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтво знав.: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2018. 219 с.
7. Бойко О. М. Становлення української рок-музики: біг-біт. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. Вип. 3. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39421>
8. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец.17.00.03. – музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 217 с.
9. Бондаренко А. І. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. ст. Київ, 2011. Вип. 19. С. 70–77.
10. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. искусствоведения. Харьков, 2005. 17с.

11. Бумбокс. *Рок-око*. URL: <http://rock-oko.com/knizhki/oblichchya-muziki/tvorch-portreti/bumboks.html>
12. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
13. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади : дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. – муз. мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 213 с.
14. Васильєва Л. Л. Про мовні аналогії з Й. С. Бахом сучасного хеві-металу (на прикладі творчості гурту “Металіка”). *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв.* Київ, 2000. Вип. 6. С. 30–35.
15. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : монографія. Миколаїв : Іліон, 2016. 284 с.
16. Варениця П. У кожного всередині є власне море : інтерв'ю / Саманчук С. Вежа. URL: <https://www.vezha.org/pavlo-varenytsya-uchasnyk-gurtu-epolets-ukozhnogo-vsередyni-ye-vlasne-more/>
17. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 20 с.
18. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та третього пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.
19. Воропаєва Е. В. Межпластовые взаимодействия в джазе : *Jazzing the Classics* в контексте проблем переинтонирования. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 72 : *Музично-творчий процес: наукові рефлексії*. С. 154–160.
20. Гарбуз І. Жанрово-стилевої феномен української рок-музики: к постановке проблемы. *Музична наука на початку третього тисячоліття* : зб. ст. молодих музикознавців України. Київ, 2016. Вип. 2. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_2/garbuz.pdf
21. Гіголаєва-Юрченко В. А. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики ХІХ - початку ХХ століть : автореф. дис. ... канд. музикознавств. Харків, 2015. 19 с.

22. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
23. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2009. 20 с.
24. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2006. 16 с.
25. Горелік Л. М. Вокальний цикл в жанрово-видовій специфіці камерного пения : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / Одес. гос. муз. акад. ім. А. В. Неждановой. Одеса, 2006. 185 л.
26. Горохова С. П. Особливості інструментальних тембрів в рок-музиці. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. С. 207–214.
27. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2000. 40 с.
28. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2015. 24 с.
29. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2008. 16 с.
30. Дрожжина Н. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу : навч.-метод. посіб. для студентів вищих навч. закл. Харків : Майдан, 2010. 142 с.
31. Дряпіка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики. Київ, Кіровоград : ТРЕЛАКС, 1997. 184 с.
32. Євтушенко О. Легенди химерного краю: українська рок-антологія / [http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/rok-ukransko-
vdach2/kiv1.html](http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/rok-ukransko-
vdach2/kiv1.html)
33. Євтушенко О. Легенди химерного краю: українська рок-антологія. URL: [http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/portreti-v-nterr/mertvij-
pven.html](http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/portreti-v-nterr/mertvij-
pven.html)

- 34.Євтушенко О. Легенди химерного краю: українська рок-антологія <http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/rok-ukransko-vdach2/xarkv1.html>
- 35.Євтушенко О. Україна in Rock: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 240 с.
- 36.Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2008. 19 с.
- 37.Енді Е. Стилiстика року. Київ : Ніке, 1993. 24 с.
- 38.Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
- 39.Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 76. С. 39–62.
- 40.Закрасняна Ж. М., Остапенко Л. В., Горобець Т. І. Академічний вокал та рок-музика: шляхи перетину. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 11. С. 548–551.
- 41.Зинкевич В. Отечественный рок: вчера и сегодня. *Советская музыка*. 1991. № 10. С. 53–57.
- 42.Ігнатченко І. Г. Автодескриптивний текст у музиці та метод його дослідження у творчості І. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.
- 43.Ігнатченко Г. І. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.
- 44.Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* : наук-метод. зб. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–116.
- 45.Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Муз. мистецтво / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. 229 с.

46. Каушніян Я. М. Вокаліз в українській музиці: традиції та жанрово-стилістичні новації : дис. канд. мистецтвознавства : спец.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 212 с.
47. Козлов А. Рок: истоки и развитие. Синкопа. Київ, 2001. 191 с. URL: https://m.moldovenii.md/resources/files/documents/8/7/873287d775a941868a7f0d58f8f6ec80_73.pdf
48. Колодко А. Рок-музика як форма молодіжної субкультури. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Серія : Культурологія. 2015. Вип. 16. С. 227–236. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2015_16_24
49. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2014. 20 с.
50. Комендантский В. Путь рока. Оригинальный опыт музыкально-исторического исследования. URL: <http://www.xsp.ru/sh/pub/outbook.php?id=35&str=0001>
51. Комлікова А. В. Українська рок-опера : традиції та аспекти розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 183 с.
52. Конен В. Третий пласт. *Советская музыка*. 1978. № 5. С. 118–124.
53. Коротков С. А. История современной музыки. Курс лекций. Харьков : LAVstudio, 1996. 281 с.
54. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 31–33.
55. Кошиць О. Про українську пісню й музику [Репр. вид.]. Київ : Муз. Україна, 1993. 48 с.
56. Крупницький Л. «Рок-Кобзар» на вірші Тараса Шевченка. URL: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/03/080308_shevchenko_rock_is.shtml

- 57.Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2011. 16 с.
- 58.Лемко І. Львів понад усе. Львів : ЛА «Піраміда»,2003. 184 с.
- 59.Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 16 с.
- 60.Лошков Ю. І. Рок-музика в сучасній культурі Харкова. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. Вип. 50. С. 15–25.
- 61.Лошков Ю. І. Рок-музика в Україні: ознаки періодизації. *Аркадія*. 2015. № 1 (42). С. 14–18.
- 62.Лошков Ю. Рок-музика в Україні: період відродження. *Аркадія*. № 1 (46). 2016. С. 8–13.
- 63.Лошков Ю. Рок-музика в Україні: період культивування. *Аркадія*. Одеса, 2015. № 2(43). С. 18–22.
- 64.Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. Харків : Штріх, 2002. 160 с.
- 65.Мамардашвілі М. К. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (голова редкол.) та ін. Київ, 2002. С. 359.
- 66.Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. Держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 268–276.
- 67.Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 15 с.
- 68.Манько С. Тенденції розвитку сучасної української рок-музики за її різновидами та специфіка виконавської манери вітчизняних рок-співаків. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021, Вип. 36, т. 2. С.31–35.
- 69.Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1991. 38 с.
- 70.Мінаєв А. В. Молодіжний рух другої половини 60-х рр. ХХ ст. в країнах Західної Європи та США: ретроспективний аналіз : дис... канд. іст. наук :

- спец. 07.00.02 – всесвітня історія / Чернівецьк. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці, 2006.
- 71.Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2007. 20 с.
- 72.Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 28. С. 48–53.
- 73.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Киев. гос. консерватория, 1994. 157с.
- 74.Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
- 75.Норвайш А. М. Человеческий голос как музыкальный инструмент. Рига: Метод. каб. учеб. заведений, 1981. 40 с.
- 76.Овсянніков В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури : монографія. Київ : НАКККІМ, 2020. 160 с.
- 77.Овсянніков В. Г. Принципи мікрофонного звукозапису у контексті творчих напрямів звукорежисури. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2021. Вип. 39. С. 124–129.
- 78.Овсянніков В. Трансформаційні процеси рок-музики в контексті війни в Україні. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 208–213.
- 79.Овсянніков В. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 18 с.
- 80.Один в каное. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B8%D0%BD_%D0%B2_%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B5
- 81.Один в каное: "Ми не були готові, що так багато людей зрозуміють новий альбом, що він сподобається". *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/140287-odin-v-kanoe-mi-ne-buli-gotovi-so-tak-bagato-ludej-zrozumiut-novij-albom-so-vin-spodobaetsa/>

- 82.Окаринський В. Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960-і – початок 1980-х рр.) *Україна–Європа–Світ* : міжнар. зб. наук. пр. Серія: Історія, міжнародні відносини / гол. ред. Л. М. Алексієвець. Тернопіль, 2010. Вип. 4. С. 250–264.
- 83.Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблеми стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 22 с.
- 84.Олендарьов В. Про співвідношення варіаційності та імпровізаційності у класичному джазі. *Українське музикознавство*. К., 2004. Вип. 33. С. 212–218.
- 85.Откидач В. М. Естрада. Рок-музика. Джаз: термінологічний словник / уклад. В. М. Откидач. Суми : Сумський обл. науково-метод. центр народ. творч. і культ.-освіт. роботи, 1993. 24 с.
- 86.Откидач В. М. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.- метод. посіб. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
- 87.Откидач В. Н. Рок-музика і світовий художній процес: монографія. Харків : ХДАК, 2005. 294 с.
- 88.Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2008. 31 с.
- 89.Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-груп King Crimson та Pink Floyd): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 16 с.
- 90.Палійчук А. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини століття: історико-біографічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2018. 16 с.
- 91.Палкіна І. Жанр концептуального альбому як приклад великої форми у рок-музиці (спроба класифікації). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 21 С. 82–87.
- 92.Палкіна І. І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці. *Вісн. НАКККиМ*. 2014. № 4. С. 144–148.

93. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 теорія та історія культури. Київ, 2017. 215 с.
94. Перетятко Ю. Львівський рок: півстоліття боротьби. [Мемуарно довідкова збірка]. Львів : Лібра-ВР, 2007. 120 с.
95. Подчашинський О. Альбом Epolets «Діти моря»: погляд зсередини. *Open. Ua*. URL: <http://open.ua/music/article/Albom-Epolets-Diti-morya-poglyad-zseredini/>
96. Помпеєва А.Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми XIX – XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 18 с.
97. Прем'єра: "Бумбокс" представив кліп на пісню "Ангела". *VOGUE*. URL: <https://vogue.ua/ru/article/culture/muzyka/bumboks-predstavil-klip-na-pesnyu-angela-42547.html>
98. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
99. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з XX у XXI століття. С. 46–56.
100. Рева Ю. А. Творча особистість в умовах масової культури : автореф. дис. ... канд. культурології. Київ, 2006. 19 с.
101. Рікман К. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. канд. мистецтвознав. Київ, 2003. 17 с.
102. Ріш В. Лише рок-н-рол? Рок-музика, хіпі та міські ідентичності у Львові та Вроцлаві, 1965-1980. *Україна Модерна* : міжнар. інтелектуальний часопис. URL: <https://uamoderna.com/md/risch-hippies-lviv-wroclaw>
103. Рибчинський Ю. Рок-опера: молодша сестра мюзиклу. *Естрада*. 1993. № 5. С. 26–27.
104. Ройтберг Н. В. Діалогічна природа рок-твору : дис. ... канд. філологічних наук : спец.: 10.01.06 – теорія літератури. Донецьк, 2007. 215 с.

105. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2001. 20 с.
106. Романко В. І. Концертна практика арт-року: проєкції у ХХІ століття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. К., 2019. Вип. 124. С. 43–53.
107. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблема энциклопедического анализа музыки). Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
108. Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. *Советская музыка*. 1975. № 5. С. 129–134.
109. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 15 с.
110. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.17.00.03- муз.мистецтв / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.
111. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 181–187. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_36
112. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2017. 199 с.
113. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.
114. Симоненко В. С. Лексикон джаза. Киев : Муз. Україна, 1981. 112 с.
115. Симоненко В. С. Українська енциклопедія. Київ : Центрмузінформ, 2007. 232 с.
116. Синєокий О. В. Метаморфози комунікативного розвитку української школи рок-музики в джерелах звукозапису 1960-1990 рр. *Вісн. Харків. держ. акад. культури*. Київ, 2013. Вип. 41. С. 23–32.

117. Скурідіна К. Один в каное. URL: <https://gorod.dp.ua/news/88635>
118. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ ст.: дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Сумськ. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Харків, 2020. 237 с.
119. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль / ред. Ю. Є. Семенов. Одеса : Астропринт, 2013. 272 с.
120. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 27 с.
121. Соловьєв А. Парадигми джаза. *Советская музыка*. 1990. № 7. С. 45–52.
122. Стахевич А. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
123. Стецюк Б. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа) : автореф. канд. мистецтвознавства, Харків, 2019. 20 с.
124. Терентьев Д. Д. Мелодік-рок у музиці 80-х років ХХ сторіччя : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 212 с.
125. Терентьев Д. Поп и рок-музыка 1980-х: полярные направления, сходные приемы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 34. С. 154–163.
126. Терещенко А. Сучасна українська музична культура. Історичний аспект. Критерії і судження. *Матеріали до українського мистецтвознавства* : зб. наук. пр. / НАН України. Київ, 2003. Вип. 3. С. 106–112.
127. Тормахова В. М. До питання інтерпретації у рок-музиці. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 3. С. 124–128.
128. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.

129. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпровізації в джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2014. 15 с.
130. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву. Київ : Наук. думка, 1979. 192 с.
131. Харнонкурт Ніколаус Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / пер. з нім. Г. Курков. Суми : Собор, 2002, 184 с.
132. Фурдичко А. О. Український фольк-рок кінця ХХ – початку ХХІ століття: музичні етнопроекти Скрябіна й Тараса Чубая. *Вісн. КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2016. Вип. 35. С. 147–161. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158254>
133. Хижняк И. А. Рок-н-ролл: реальность и виртуальность в информационном пространстве США и Великобритании. Руководство по истории музыки, социологии культуры, страноведению, управлению потоками международной медиа-коммуникации, эстетике протестной тематики и радикализма и многому другому. Киев, 2014. 342 с.
134. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2009. 17 с.
135. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 21 с.
136. Чекан О. Художній простір художнього твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 17 с.
137. Чистякова Н. В. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990–2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.
138. Чорна Є. Дитяча фортепіанна музика в контексті авторського стилю А. Караманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.
139. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

140. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
141. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2010. 19 с.
142. Шерстюк М. Лінгвокультурний простір української альтернативної музики (музика незалежної України): Mariia Sherstiuk. Lingvo-kulturní prostor ukrajinské alternativní hudby (hudba nezávislé Ukrajiny). Univerzita Karlova v Praze. Diplomová práce. Praha, 2016. 94 с.
143. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі FUNK : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 17 с.
144. Яркіна І. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі фанк : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 207 с.
145. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль: истоки, «пластовая» специфика, отражение в джаз, рок и поп-стилистике. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2013. Вип. 26. С. 226–237.
146. Adorno T. Einleitung in die Soziologie : Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973. 269 s.
147. Allan F. Moore, Remy Martin Rock Developing a Musicology of Rock. Published October 2, 2018 by Routledge 348 p.
148. AOR. Classic Rock. 2007. №1. С.76–77.
149. Aquilla R. That old-time rock'n'roll: a chronicle of the era 1954-1963. Illinois : University of Illinois Press, 2010. 424 p.
150. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspectre. VEB Lied der Zeit Musikverlag. Berlin, 1985. 350 p.
151. Bacon T. Rock Hardware: The Instruments, Equipment and Technology of Rock. New York : Harmony books, 1981. 174 p.
152. Bane M. Who's Who in Rock Everest House (August 1, 1982), 259 p.

153. Batovska N. Grebeniuk, H. Savelieva Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4 (December) P. 205-216.
154. Bennett R. C. *The Songwriter's Guide to Writing and Selling Hit Songs*. Englewood Cliffs. New Jersey : Prentice Hall Trade, 1983. 161 p.
155. Berendt J.-E. *The Jazz Books: From Ragtime to Fusion and Beyond*. Paperback, 6th, 1992. 541 p.
156. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens und Grundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.
157. Bordowitz H. *Turning points in rock'n'roll*. New York : Citadel Press. 2004. 320 p.
158. *British Blues Rock in Playlists. Vol. 1 (Playlist Journeys in Apple Music)* / Shanks J. (ed.). 2023. 154 p.
159. Brosh R. *Classic Rock History* Ddg Publishing, 2020, 288 p.
160. Burns G. A Typology of “hooks” in popular records. *Cambridge University Press. Popular Music. Cambridge*. 1987. Vol. 6. No. 1. P. 1–20.
161. Campbell M., Brody J. *Rock and Roll. An Introduction*. NY: Schirmer Books. 491 p.
162. Collier J. L. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York : Dell Publishing, 1978.
163. Covach John, Graeme M. Boone *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis* / Oxford University Press. New York, 1997 . 240 p.
164. Dahlhaus C. *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im Jahrhundert. Gattungen der Music in Einzeldarstellungen*. Bern-München, 1973. 852 p.
165. Davies Hunter *The Beatles (The Authorised Biography)* Random House, 2009. 544 p.
166. Davis S. *Hammer of the Gods: The Led Zeppelin saga*. USA: Penguin, 2001. 400 p.

167. Defaa C. Blue rhythms: six lives of rhythm and blues. Champaign Urbana: University of Illinois Press. 301 p.
168. Dister A. Culture rock. Milan, 1996. 63 p.
169. Doll C. Transformation in Rock music: an explanatory strategy. *GAMUT* (The Peer-Reviewed online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic). URL: <http://trace.tennessee.edu/gamut/vol2/iss1/1>
170. Dylan B. Chronicles. Vol. 1. Simon & Schuster, 2005. 293 p.
171. Encyclopedia of Rock. Vol 1. The Age Of Rock And Roll Ed by Phil Hardy and Dave Laing; Panther 1976.
172. Encyclopedia of Pop, Rock And Soul Irvin Stambler; St Martin`s Press 1974.
173. Epolets. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Epolets>
174. Epolets. URL: <https://appravda.com/content/gruppa-epolets-zamutila-novyy-albom-dogma-muzychka>
175. Epolets. URL: <https://m.dvamelomana.com.ua/epolets-cult-2016.html>
176. Epolets презентували кліп на сингл з майбутнього лонгплею. *UA ROCK: Музика доступна*. 22 Jun, 2017. URL: <https://freemuz.dudaone.com/epolets-misto-spyt>
177. Everett W. Fantastic Remembrance in John Lennon's Music. *Musical Quarterly*. 1986. № 3. P. 360–393.
178. Fong-Torres B. The Doors (Musical group). Hyperion, 2006. 304 p.
179. Friedmann F. Youth and society. London, 1971. 68 p.
180. Gillett C. The sound of the city: the rise of rock and roll. Publisher Da Capo, Genre Nonfiction / Music / Genres & Styles / Rock, March 22, 1996, 562 p.
181. Grocheio J. *Ars musicae* / Ed. and translated by Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon and Carol J. Williams ; Medieval institute publications. Western Michigan University, 2011, 182 p.
182. Groove (music). *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D1%83%D0%B2_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D1%83%D0%B2_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0))

183. Helander B. *The Rock Who's Who*. N.Y., 1982. 686 p.
184. Hichcock W. *History of American Music*. New York, 1960. 463 p.
185. Hince P. *Queen Unseen: My life with the greatest rock band of the 20th Century*. John Blake , 2011. 288 p.
186. Huizinga J. *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Haarlem : HD Tjeenk Willink, 1938. 309 p.
187. Husson R. *Etude des phénomènes physiologiques et acoustiques fondamentaux de la voix chantée* : Diss. Doct. Fac. des Sciences. Paris : Ed. de la Revue scientifique, 1950.
188. Honshuku H. *Jazz Theory I-II / A-NO-NE Music*, Cambridge, MA, 1997. 33 p.
189. Hoof E. Royal Corvus. *Metal UNRATED*. URL: <https://www.unratedmetal.com/royal-corvus-tasteomania-2015/>
190. Jaffe A. *Jazz Harmony*. Advance Music, 1996. 200 p.
191. Lacy T. K. «Funk is its Own Reward : an analysis of selected lyrics in popular funk music of the 1970s : MA / Clark University Atlanta. USA, 2008. 22p.
192. Leduc J.-M., Ogouz J.-N. *Le Rock de A à Z*. Paris : Editions Albin Michel, 1999. 795 p.
193. Mazolla G., Cherlin P., Flow B., *Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towarda Theory of Collaboration*. Springer-Verlag. Berlin: Heidenberg, 2009. 141 p.
194. Melissa Ursula Dawn Goldsmith *Listen to Classic Rock!: Exploring a Musical Genre (Exploring Musical Genres)*. Greenwood, 2019 (November 30), 336 p.
195. Middleton R. *Popular Music Analysis and Musicology. Popular Music*. Vol. 12, No. 2, 1993. P. 177–190.
196. Moles Abraham André *LIVRE Théorie de l'information et perception esthétique*. Denoël, Gonthier, 1972 327 p.
197. Morrison C. *American Popular Music Rock & Roll*. NY : Facts On File, Inc, 2006. 328 p.

198. Morse T. *Classic Rock Stories: The stories behind the greatest songs of all time*. St. Martin's Griffin, 1994. 224 p.
199. Nattiez J.-J. *Musicologie generale et semiology*. Paris : Cristian Bourgois, 1987. 401 p.
200. Osbourne O. *I Am Ozzy*. Grand Central Publishing; Reprint edition, 2011. 416 p.
201. *Paul McCartney: In His Own Words* Paul Gambaccini; Omnibus Press 1976.
202. Panassie H. *Histoire du vrai jazz, original holograph manuscript*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1959.
203. *Paul Roland Rock & Pop*; Publisher : Ntc Pub Group, 1999. 192 p.
204. Rosental D. H. *Hard Bop. Jazz & black music 1955-65*. Oxford University Press, 1992. 208 p.
205. *Royal Corvus (About the Artist)*. URL: <https://www.reverbnation.com/royalcorvus/songs>
206. *Royal Corvus (презентація альбому та найкращі пісні). Роздуми великого міста*. URL: <https://078.com.ua/poster/6124-royal-corvus.html>
207. Sadolin C. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen : Aabenraa Bogtrykkeri, 2000. 255 p.
208. Sargent W. *Jazz. Hot and Hibrid*. 3rd end. New York : Da Capo Press, 1975. 198 p.
209. Scaruffi P. *A History of Rock and Dance Music Vol 1. 1951-1989*, Omnivare, 2009. 402 p.
210. Scaruffi P. *A History of Rock and Dance Music Vol. 2*, Omnivare, 2009. 420 p.
211. Silver H. *The art of small combo jazz playing, composing & arranging* / Hal Leonard Corporation. Milwaukee, 1995. 78 p.
212. Stephenson Ken *What to Listen For in Rock: A Stylistic Analysis*. Yale University Press, 2002, 253 p.
213. Seabrook J. *NoBrow: The Culture of Marketing*. Knopf Publisher, 2000. 224 p.

214. Seth Riggs Singing for the Stars: (book and 2 CDs): A Complete Program for Training Your Voice, Publishing Company Inc, 1992, 96 p.
215. Stoloff B. Scat! Vocal Improvisation Techniques. Brooklyn ; New York : Gerard and Sarzin Publishing Co., 1996. 128 p.
216. Stuessy Joe, Scott D. Lipscomb Rock and Roll: Its History and Stylistic Development, January 21, 2012 by Pearson plc, 456 p.
217. Tagg P. Open letter: “Black music”, “Afto-Amerikan” and “European music”. *Popular Musik*. 1989. Vol. 8, is. 3. P. 285–298.
218. The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research. Edited by Allan Moore and Paul Carr. New York and London: Bloomsbury Academic, 2020. 636 p.
219. The Illustrated NME Encyclopedia Of Rock Comp by Nick Logan and Bob Woffinden ; Hamlyn 1976. 256 p.
220. The Grove Concise Dictionary of Music and Musicians. S. Sadie., L., 1991. 960 p.
221. The NME Book Of Rock. 2 Ed by Nick Logan and Bob Woffinden; A Star Book 1977. 553 p.
222. Thomas S. Kuhn The Structure of Scientific Revolutions. University of Chicago Press, 2012. 228 p.
223. White C. The art accompanying the jazz vocalist : a survey of piano styles and techniques / University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010.
224. Wicke P., Ziegenrücker W. Rock, Pop, Jazz, Folk. Handbuch der populären Music. Leipzig : Deutscher Verlagfür Musik, 1985. 583 p.
225. Weir M. The Jazz Sinher’s Handbook. New York : Alfred Music,2005. 96 p.

ДОДАТОК

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Яхно О. І. Парадигми рок-музики і джазу: компаративний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Вип. 53, Харків 2019, С. 161–176.
https://intermusic.kh.ua/vypusk53/53_vyp_10_yahno.pdf
2. Яхно О.І. Вокальна стилістика в рок-музиці: діалектика загального та особливого. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Вип. XXI, Харків 2020, С. 279–292.
https://aspekty.kh.ua/vypusk21/21_aspekt_18_yahno.pdf
3. Яхно О.І. Витоки та основні етапи становлення української рок-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 63, т. 42. С. 107–112.
http://www.apfn-journal.in.ua/archive/63_2023/part_2/18.pdf

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Міжнародна конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» в рамках міжнародного фестивалю «XXVI Харківські асамблеї» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 4 – 5 жовтня 2019 року). Доповідь на тему: «Парадигми рок-музики і джазу: компаративний дискурс».
2. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, Харківський національний університет імені І.П.Котляревського, 21 – 22 лютого 2020

року). Доповідь на тему: «Вокальна стилістика в рок-музиці: діалектика загального та особливого».

3. Міжнародна конференція науково-мистецького проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет імені І.П.Котляревського, 10-12 грудня 2020 року). Доповідь на тему: «Естетико-комунікативні парадигми рок-музики та джазу: досвід компаративного аналізу»

4. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 15 – 18 січня 2021 року). Тема доповіді: «Естетико-комунікативні парадигми рок-музики та джазу: досвід компаративного аналізу».

5. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 13–14 лютого 2023 року). Назва доповіді: «Витоки та основні етапи становлення української рок-музики».