

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ШЛЯГЕРУ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕСТРАДИ

Мозговий М.П., професор, кандидат мистецтвознавства

Київський національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова

Анотація. У статті розглядаються психологічний зв'язок між емоційним життям людини і природою, передача почуттів людини в поетичній паралелі з художніми образами як особливості українського шлягеру.

Ключові слова: український шлягер, художній образ, жанровий синтез, естрада.
Аннотация. Мозговой Н.. **Особенности украинского шлягера в контексте развития национальной эстрады.** В статье рассматриваются психологическая связь между эмоциональной жизнью человека и природы, передача чувств человека в поэтической параллели с художественными образами как особенности украинского шлягера.

Ключевые слова: украинский шлягер, художественный образ, жанровый синтез, эстрада.

Annotation. Mozgoviy M.P. **The features of the Ukrainian hit in the context of the development of the national variety.** The psychological communication between the emotional life of the man and the nature, the transferring of the feelings of the man in the poetic parallel with the art images as the features of the Ukrainian hit are considered in the article.

Keywords: Ukrainian hit, art image, genre synthesis, variety.

Постановка проблеми. У 70-х рр. загальною рисою світової естради як різновиду масової культури стає поширення шлягерів (від нім. Schlager – ходовий товар та schlagen – бити в барабан) – особливо популярних пісень, підпорядкованих музичній моді. Характерними особливостями шлягера є стандартність тематики (наприклад, тема кохання), простота тексту, виразність ритміки, лапідарність сюжету, образно-лексична стереотипність у поєднанні з оригінальністю провідного образу.

Особливості стилю утьосовського оркестру неодноразово аналізувалися у критичній літературі. Зазначалося, що інструментовка в цьому колективі робилася за зразком класичних свінгових технік, акцент у яких переносився на духові – труби, тромбони, саксофони-кларнети – та ритм-секцію. З початку 50-х років, починаючи з програми „Всегда с вами”, репертуар цього оркестру вирізнявся високою якістю джазової інструментовки. Зарубіжні вокальні твори теж виконувалися у дусі перевірених свінгових традицій. Так, яскраво

характеристично з ритмічного боку звучали в інтерпретації оркестру Утьосова такі широко відомі твори, як „Пісня американського безробітного” (муз. Джерома Керна, обр. М. Узінга) та „Пісня про Кейзі Джонса” (муз. Джо Хілла). Пісні з репертуару П. Робсона та Ч. Чапліна (музична обробка В. Людвиковського), інші зразки зарубіжного репертуару займали вагоме місце у репертуарі оркестру під керуванням Л. Утьосова. У тогочасній рецензії зазначалося: „Перед нами постають особистості цих велетнів мистецтва, ми чуємо їхні пісні. Причому Л. Утьосов виконував ці пісні по-своєму, у властивій лише йому манері, немовби й не прагнути наслідувати. Й це добре, хоча... дещо незвично” [1, с. 28].

Для української естради з її особливостями традиційної популярної музики шлягер став дещо особливим жанром, передусім завдяки талановитій творчості українських композиторів та виконавській діяльності, зокрема, Н. Яремчука, С. Ротару та ін. Актуальність дослідження цієї теми зумовлюється не тільки своєрідним процесом розвитку українського шлягера, а й недостатньою кількістю праць на цю тему, що й обґрунтовує мету даної статті – проаналізувати розвиток українського шлягера.

Зв’язок роботи з важливими науковими або практичними завданнями.

Дана робота виконана згідно плану науково-дослідної роботи Київського національного педагогічного університету імені М. Драгоманова, знаходиться у руслі наукових досліджень кафедри вокалу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Практично першою роботою, в якій на конкретному матеріалі ставилися проблеми будови куплетної (періодичної) пісні, її мелодики, ритміки, ладу та специфіки співвідношення музичного і поетичного елементів, була праця Л. Кулаковського „Будова куплетної пісні” (1939 р.). Головні положення цієї монографії стали визначальними у виборі напрямків, формулювань і термінології багатьох наступних радянських досліджень.

У монографії „Пісня, її мова, структура, долі”, задуманій спочатку як доповнене перевидання попередньої праці, Л. Кулаковський значно розширює сферу наукових пошуків. Книга набуває нового профілю – своєрідного узагальнення всього попереднього „пісенного” досвіду музикознавця [2]. Якщо в монографіях Л. Кулаковського висвітлюються головним чином музично-поетична тканина пісні, її мова, різні компоненти, що створюють художній образ твору, то розробка естетичних, загально-структурних та історичних питань стала основою дослідження російського музикознавця А. Сохора. Ним написано багато розвідок з пісенної проблематики в музикознавчих журналах і збірках, де ґрунтовно проаналізовано та простежено шляхи розвитку цього жанру у російській музиці, його здобутки і прорахунки [3].

Суттєве значення для музикознавців має стаття В. Зака „Про деякі секрети дохідливості мелодики масової пісні” [4]. В ній простежуються типи різних співвідношень фраз пісні, цих відносно закінчених відрізків мелодії, що несуть в собі конкретний образний зміст. Виводячи форми зіставлення фраз, вчений

розкриває внутрішню інтонаційну мікродраматургію пісні, динамічність її ладового розгортання, пояснює причини індивідуальності й неповторності кращих радянських пісень.

Аналізуючи українську естрадну пісню в контексті сучасної популярної музики, українська дослідниця Л. Черкашина акцентує увагу на особливості різних видів національного музичного фольклору (передусім ліричні, протяжні пісні), у тому числі регіонального характеру (веснянки, коломийки тощо), а також міського романсу, пісні. На цій основі дослідниця типізує та класифікує професійно-традиційні засади та жанрові переваги національної музичної естради. До домінуючих вона відносить традиції українського солоспіву та сільського музичного фольклору. Однак, на її думку, професійними жанрами слід вважати: 1) солоспів, традиції якого склалися в творчості українських композиторів ще дожовтневого періоду; 2) радянську ліричну пісню, у тому числі українську; 3) джазове виконавство, як інструментальне, так і вокальне; 4) „традиційну” поп-музику, зокрема шлягер як типовий її жанр [5, с. 129]. Причому кожний конкретний твір дає приклад „свого” варіанта поєднання зазначених жанрово-стильових джерел, особливо це стосується багатьох українських естрадних пісень шлягерного типу.

Постановка задачі.

Мета дослідження – розглянути особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради.

Згідно з метою, постають такі **завдання**:

- розкрити сутність поняття „шлягер”;
- виокремити найхарактерніші стильові та лексико-мелодичні риси українського шлягеру;
- охарактеризувати етапи розвитку української естрадної пісні.

Стаття виконана за планом НДР КНПУ ім. М. Драгоманова.

Результати дослідження. Ще на початку 60-х років у творчості поп-груп „Шедоуз”, „Бітлз”, „Роллінг Стоунз”, „Біч Бойз” та ін. почалося становлення новітніх принципів сучасного вокально-інструментального виконавства. У країнах соціалістичного табору, попри обстановку „холодної війни”, цей процес отримав своє відображення, проте у формі принципів соціалістичного реалізму. Це, зокрема, позначилося на використанні стилізованих напрямів поп-музики, наприклад, фолк-року і кантрі.

Схематично жанрова „формула” шлягера, що являє собою принцип певної стереотипізації елементів та визначає характер інтонаційного вирішення відповідного тексту, може бути виражена так: романс (лірична пісня) + танець. Такі її особливості визначають відповідний арсенал засобів виразності, запозичених із народнопісенної творчості.

Відповідно шлягеризація – це технологія створення пісень, що передбачає посилення тих позицій слухачької психології сприйняття, за якої те чи інше поєднання відомих ритмо-інтонаційних мотивів забезпечує пісенному твору

достатню високу ступінь атрактивності, щоб отримати якомога більш широкий ринок збуту. Серед основних чинників шлягермейкерської технології – такі: проста музична тема; так само простий і зрозумілий текст; чіткий, достатньо оригінальний танцювальний або баладний ритм; контрастна форма поєднання куплета і приспіву.

У більшості текстів шлягерів стандартизовано ідеться про ті чи інші почуття, без особистісної визначеності. Типовий приклад „класичного” зразка пострадянського шлягерного тексту – широко відома „Лаванда” В. Матецького та М. Шаброва. Тут домінує танцювальність, наявний спрощений ритм, невибаглива афористичність висловлювання та відсутність психологічної розробки теми межують з позбавленими оригінальністю образністю, лексикою, поетичними римами.

Поняття „шлягер” (нім. цвях) походить із жаргону австрійських торговців кінця минулого сторіччя, які називали цим словом товари, що збувалися особливо успішно. Показово, що дослідники „академічного” напрямку багато років обходили цей термін, вважаючи його атрибутом лише західної популярної музики.

Характерно, що багатьом популярним у минулому композиційно-смісловим прийомам знайшлося місце і в новому естрадному репертуарі. Це супроводжується залученням нових засобів художньої виразності, які сприяють глибшій диференціації мистецьких жанрів, зокрема „переритмізацією” традиційних мелодичних формул. Так, при аналізі процесів еволюції сучасної балади С. Грица звертає увагу на типові використання у ній маршових, пунктирних ритмів, у тому числі в супроводі вокальних та вокально-інструментальних ансамблів, що є поширеним загалом у сучасному естрадному мистецтві, а новітні пісенні твори інтегрують тематику й стильові риси пісень літературного походження та міського романсу [6, с. 41].

Варто зазначити, що кращі зразки української естрадної пісні з огляду на їх інтонаційно-жанрову специфіку зберігають традиції національної вокальної лірики – солоспіву, сільської народної пісні, побутового міського романсу. Звичайно, особливості жанру естрадної пісні, для якої головною є легкість сприйняття, дуже часто призводять до стереотипізації певних інтонаційних формул фольклорного походження. Так, народнопісенні мотиви не протиставляються шлягерним, а навпаки, постійно з ними взаємодіють. Хоча слід визнати, що наслідування модних тенденцій тут перебуває на другому плані.

Загалом культура західноукраїнського регіону опинилася на перехресті міжнародних впливів. Тут потужний вплив музичного фольклору, що став головним чинником інтонаційного синтезу, вніс в українську естраду чимало свіжих віянь – ритмів року, джазу тощо, в поєднанні з традиційною коломийковою ритмікою та за збереження яскраво вираженого національного колориту. Звучна мелодика, оригінальне тембральне забарвлення у поєднанні з вдалими аранжуваннями стали запорукою шлягерності пісень місцевих композиторів.

Так, до розважальної естрадно-танцювальної музики 60 – 70-х років відносяться відомі твори „Карпатське танго” й вальс-бостон „Коли заснули сині гори” А. Кос-Анатольського (на власні вірші), композиції М. Скорика: „Львівський вечір”, „Принесіть мені маків” (вірші Б. Стельмаха), „Не топчіть конвалій” (вірші Р. Братуня) та інші. У них, що стали практично шлягерами того часу, трансформовано ритмо-гармонічні елементи популярних танців (рок-н-ролу, твісту, шейку, боса-нови).

На жаль, українська пісенна естрада не змогла уникнути типових недоліків цього жанрового напрямку – зайвого сентименталізму, робленої мелодраматичності, штампів у метроритміці, аранжувальних прийомів та ін. Водночас ці недоліки компенсують глибока образність та психологізм, емоційна шляхетність. Специфічне ладоутворення, синкопований ритм, народно-ладові гармонії, свіжі темброві сполучення й фонічні ефекти, контраст вільних мелодико-речитативних епізодів та прямолінійно-стислих, активізованих рифмоформул, – усі зазначені риси інтонаційної драматургії поступово набували статусу жанрово-стильових норм.

Тому на основі аналізу пісень із цього репертуару варто виокремити деякі найхарактерніші стильові та лексико-мелодичні риси українського шлягера:

- застосування консонансних інтервалів – пісні „Добрий вечір, доле” (О. Пушкаренко, М. Ткач), „Смерекова хата” (П. Дворський, М. Бакай), „Чуєш, мамо?” (О. Злотник, М. Ткач), „Скрипка грає” (І. Поклад, Ю. Рибчинський);
- ладо-тональне співставлення – „Світ неповторності” (В. Ільїн, А. Демиденко) „Смерекова хата”, „Полісяночка” (Г. Татарченко, В. Крищенко), одноіменних мінору та мажору („Добрий вечір, доле”);
- широке застосування танцювальних ритмів – „Гай, зелений гай” (О. Злотник, Ю. Рибчинський), „Полісяночка”, „Скрипка грає”;
- типовий для польської, словацької, угорської народної музики та музики Карпат і Прикарпаття синкопований ритмічний малюнок (пісні „Смерекова хата”, „Стожари – П. Дворський, В. Кудрявцев, „Чуєш, мамо?”, „Гай, зелений гай”, „Скрипка грає”);
- вельми часто наявна в українському шлягері інтонація „схлипування”, притаманна українському мелосу („Смерекова хата” тощо).

Зазначені чинники привели до розмаїтості пісенного діапазону української естради 70 – 80-х років – від народних пісень до ультрасучасних західних рок-шлягерів.

Спочатку нові пісні виконувалися переважно російською та англійською мовою, але поступово у музиці українського року став домінувати народний мелос у ритміці популярних західних танців. Новітні ритми рельєфно простежуються у широко відомих естрадних піснях 70 – 80-х рр.: „Зелен клен”, „Тиха вода” й „Дикі гуси” І. Поклада (вірші Ю. Рибчинського), „Карпати” М. Скорика (вірші М. Петренка).

Розвиток української естрадної пісні пов'язаний з появою численних професійних та самодіяльних вокально-інструментальних ансамблів – виконавців естрадно-ліричної та комсомольсько-молодіжної пісні. Збагачувався репертуар вокальних дуетів, тріо та квартетів. У цей час жанр естрадної пісні істотно збагатився у стилістичному плані, передусім завдяки активному використанню композиторських, а також поширенню типових ладових, ритмічних, мелодичних народнопісенних інтонацій у творах не тільки легкого, а й академічного жанру.

У творчості І. Шамо зосередилися найкolorитніші елементи сучасного йому музичного побуту. Його творчий розквіт як композитора відбувся наприкінці 50-х – на початку 60-х років. Митець широкого творчого пошуку, він надавав своїм творам образності й ритмомелодичної характерності, особливо пісням лірико-романтичного плану. Найвідоміші його пісні – „Ти гори, моя зоре” (вірші В. Карпенко), „Ой вербиченько” (вірші Л. Забашти), „Зорі ясні над Дніпром” (вірші Л. Смирнова), у численних піснях на вірші Д. Луценка – „Зачарована Десна”, „Наддніпрянські вечори”, „Не шуми, калинонько” та ін.

У текстах пісень української естради 60 – 80-х років простежуються елементи фольклорного мислення й образності, для них типова лапідарність поетичного висловлювання, високий рівень поетичного узагальнення, що загалом властиво процесам жанрового синтезу. Наприклад, у психологізованій, глибоко поетичній пісні І. Поклада на слова М. Ткача „Розлука” на мотив нещасливого кохання живаються традиційні для шлягера звертання „я” і „ти”.

Водночас це – високохудожнє вирішення ліричних завдань із застосуванням фольклорних традицій, що не дає підстав віднести його до суто шлягерних творів. Так, жанрова основа тексту „Скрипка грає” Ю. Рибчинського та І. Поклада акцентується у музиці, написаній до цього вірша композитором І. Покладом. Традиційні засоби введення характерного коломийкового ритму, імітування скрипкових пасажів у супроводі, західноукраїнські пісенно-танцювальні інтонації втілено в ефектному естрадному плані у творах В. Івасюка (на власні вірші) „Червона рута” й „Водограй”.

Ритмо-гармонічні елементи популярних стилів (рок-н-ролу, твісту, шейку, боса-нови) оригінально трансформовано у відомих творах української пісенної естради: „Червоній руті” й „Водограю” В. Івасюка, „Карпатському танго” тощо. Народна артистка України С. Ротару була кращою виконавицею пісенних шлягерів В. Івасюка на його ж слова „У долі своя весна” та „Кленовий вогонь”.

У процесі проведення фестивалів „Червона рута” стало зрозуміло, що Україна володіє непоодинокими зразками шлягерів у різних жанрах масової музики (осучаснені традиції козацької й кантової авторської пісні, поліський магічно-заклинальний поп, коломийковий реп), які сягають світового рівня [70, с. 4]. Особливості українського шлягера також значною мірою зумовлювались стереотипами сучасної європейської музики (диско, рок-н-ролу), а також деяких різновидів танців (твіст, вальс, танго, шейк).

Загалом естрадна пісня в Україні (творчість П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, І. Карабиця, Б. Буєвського та ін.) розвивалась під сильним впливом біт-музики. Перші українські біт-групи аматорськи копіювали відповідні західні зразки, поступово удосконалюючи власну професійну майстерність. Зокрема, група „Березень” намагалася поєднувати сучасні біг-ритми біг-музики з мелодикою поезії Т. Г. Шевченка. Естрадне музикотворення збагатилося джазовою імпровізацією.

Зазначимо, що ще у 1962 р. у Києві було створено перший вітчизняний джаз-клуб, згодом його послідовники з'явилися у Харкові, Одесі та Донецьку. Заслугує на увагу творчість саксофоніста О. Шаповала, автора імпровізації „Кобзарська дума”. Великою популярністю у молоді користувався молодіжний рок-клуб „МК-62” на чолі з Г. Махном. Він репрезентував джаз-рок, стильовий напрямок, що виник на засадах синтезу джазу й рок-музики.

Серед художніх прийомів, застосовуваних вітчизняними джазовими музикантами, найпоширенішими були: аранжування народної пісні засобами джазової гармонії; заміна ритму народної пісні на джазовий ритмічний малюнок; створення джазового твору на тему народної пісні; музична творчість поза безпосередньою опорою на народну пісню, але з використанням окремих елементів фольклору (ладу, гармонії, ритму).

У творчості оригінальних україномовних вокально-інструментальних ансамблів вдало поєднувалися елементи джаз-року, біг-біту та хард-року та фольклорні ритмітонації. Найвідоміші серед цих колективів – „Смерічка” (Чернівці), „Музики” (Ужгород), „Червона рута” (Ялта), „Водограй” (Дніпропетровськ) та ін. Переважав у їх репертуарі типовий естрадний шлягер (пісні О. Зуєва, О. Злотника, В. Івасюка та ін.) тощо.

Деякі пісні українських композиторів мають виразний шлягерний характер, хоча за мелодійністю, ладовим забарвленням, гармонічністю та ритмікою максимально наближаються до вітчизняного музичного фольклору: „Вишні”, „Дикі гуси”, „Чарівна скрипка” І. Поклада; „Червона троянда” А. Горчинського; „Два кольори”, „Ясени”, й „Цвітуть осінні тихі небеса” О. Білаша; „На долині туман” Б. Буєвського.

Сучасна українська естрадно-пісенна музика представлена в основному рок-групами. Однак майже в кожній їх пісні є ті джерела національної вокальної лірики (романсові, народнопісенні), що збагачують, насичують більш глибоким змістом присутні в них шлягерні мотиви. Так, плідно працює на ниві сучасної естрадної музики поет Степан Галябарда, автор широко відомих пісенних шлягерів: „Яворина”, „На Україну повернусь”, „Несу свій хрест”, „Стрілецький романс”, „Новий день над Україною”, „Шикидим” та ін.

Репрезентованість естрадної пісні творчістю Лесі Дичко, О. Зуєва, В. Ільїна, І. Карабиця, О. Красотова, М. Скорика та інших композиторів з фаховою консерваторською освітою свідчила про поповнення плеяди вітчизняних композиторів висококваліфікованими кадрами. Написані ними твори означені майстерним синтезом фольклорних елементів з інтонаційними

зворотами й ладово-метроритмічними засадами музичного розвитку, виробленими у сучасному музичному мисленні.

Поява генерації самодіяльних виконавців-композиторів з притаманною їм мистецькою манерою спонукала професійних естрадних діячів бути вимогливішими в окресленні сюжетної канви творів, запровадженні якісно нової ритміки та інтонаційного забарвлення. В діяльності естрадних колективів відбувалися цікаві експерименти на ниві ритміки, інструментування та формоутворення. Пісенна естрада дедалі більше репрезентувалася талановитими самодіяльними вокалістами, інструменталістами та поетами, які створювали повноцінні шлягерні твори.

Водночас, будучи історично зумовленою стадією художньої діяльності, народний професіоналізм як традиція не зникає – він продовжує існувати дисперсно, підтримується діяльністю окремих майстрів. Наслідування цієї традиції бачимо в творчості сучасних бардів. Тому авторська пісня як напрям має на меті відновлення природного начала людини через слово, інтонацію, натуральний інструмент (найчастіше цим інструментом є традиційна гітара), а не технізоване виробництво шлягерів.

Висновки. Таким чином, особливостями українського шлягера в контексті розвитку національної та світової естради є глибокий психологічний зв'язок між емоційним життям людини і природою, передача почуттів людини в поетичній паралелі з художніми образами. Це зумовило розширення жанрово-тематичного діапазону естрадної пісні. Слід констатувати також збільшення інтересу українських композиторів до гуцульського фольклору з притаманними йому яскравою інтонаційною характерністю, багатим місцевим колоритом. Це виражалося у розмаїтті підголосків супроводу, імітаційних мелодичних зворотів, ритміко-мелодичних контрапунктах.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямку. В сучасному вітчизняному мистецтвознавстві бракує наукових праць, позначених цілісною картиною розвитку національної естради. Перед науковцями постають актуальні питання виокремлення сучасних тенденцій формування художніх стилів української естради під впливом інтеграційних процесів у мистецтві.

Література:

1. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. – М., „Искусство”, 1958.
2. Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. На материале русской и украинской народной и советской массовой песни. – М., 1962.
3. Сохор А. Русская советская песня. – Л., 1959.
4. Зак В. О некоторых „секретах доходчивости” мелодики массовой песни. – О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974, С. 272-312.
5. Черкашина Л. С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді // Мистецтво та етнос: зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К: Наук. думка, 1991. – С. 126-141.
6. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наукова думка, 1979. – 247 с.

Надійшла до редакції 28.07.2008