

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ІГОРЯ БІЛОЗІРА В КОНТЕКСТІ ЕСТРАДНОГО ЗВУКОІДЕАЛУ ЕПОХИ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ

У статті здійснено спробу розглянути специфіку доробку Ігоря Білозіра з позицій соціальних викликів та стрімких змін уявлень щодо актуальності тембрального звукоідеалу популярної пісенності. Констатовано, що еволюційні процеси професіоналізації сценічного шоу зумовлюють те, що масова та естрадна пісня в його доробку стали засобом культурної опозиції, протистояння системі, єднання суспільства навколо національної ідеї і прагнення вивільнення особистості з лабет пропаганди. У сфері тембральності при збереженні традиційних етнофонічних складових, відбувається витіснення низки акустичних інструментів з заміною їх на електромuzичні засоби, роботою вокалістів з мікрофоном, залучення звукооператора та цифрової обробки звуку.

Ключові слова: регіональна пісенна традиція, естрадний звукоідеал, соціокультурна роль популярної пісні.

Пісенна скарбниця Ігоря Білозіра є своєрідним символом української естради 1970–1980-х років, самотнім мистецьким явищем і образом свого часу. Будучи надзвичайно плодовитим мистцем, керівником популярного колективу, він дав Україні унікальну кількість хітів, які зібрали в собі найцінніше з пісенної розважальної традиції і давали відповідь на виклики епохи. Та, попри безсумнівну популярність його доробку за життя й актуальність численних зразків творчості, сьогодні його мистецький шлях висвітлюється майже виключно в періодиці [1; 7; 9; 17], спогадах [4–6; 11–13], інтерв'ю [2; 15] та нечисленних передмовах до пісенних збірок. Збереження, популяризація і дослідження феномену пісенного таланту Ігоря Білозіра залишається справою майбутнього. Першими ластівками постають лічені сторінки нещодавнього наукового дослідження Наталії Майчик (“Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку”, Одеса, 2012 р.) [8]. Що ж до висвітлення приналежності популярних пісенних жанрів до певних жанрових різновидів та поетапного формування звукоідеалу, притаманного естрадному мистецтву окремого періоду, певні спроби здійснено в дисертаціях Миколи Мозгового

(“Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні”, К., 2007) [10] та В. Тормахової (“Українська естрада музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез”, К., 2007) [14]. Систематизацію ознак та форм соціокультурного функціонування “легких жанрів” середини ХХ століття реалізують О. Устименко-Косоріч у дослідженні “Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття” (К., 2008) та С. Чернікова (“Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації”, Харків, 2008). Мета даної розвідки розглянути специфіку доробку Ігоря Білозіра з позицій соціальних викликів та стрімких змін уявлень щодо актуальності тембрального звукоідеалу популярної пісенності.

Музична мова пісень І. Білозіра тісно пов’язана з полікультурними традиціями розважальних пісенних жанрів Галичини, у яких вибудувалась широка система власних “низьких” (вулична батярська пісенна культура) та “високих” різновидів (розважальна пісня естрадних ревію, театру малих форм, артистичного кабаре, салонна романсовість, старогалицька елегія).

Міжвоєнне двадцятиліття знаменувало формування самостійної української гілки в естрадній традиції, котра об’єднала фольклорну обробку, лірико-патріотичну стрілецьку пісню, аранжування зарубіжних шлягерів, національні різновиди актуальної танцювальної культури (насамперед танго, фокстрот). Вона стала спроможною скласти гідну конкуренцію існуючим кумирам позаукраїнського популярного мистецтва, слугуючи потужним і переконливим засобом національної самоідентифікації в молодіжному середовищі. Тембральний образ естрадного солоспіву цього періоду творять фортепіано/гітара, кларнет/скрипка, контрабас, акордеон, нерідко доповнені чотириголосним квартетом однорідних (чоловічих або жіночих) голосів.

Наступні етапи засвідчили залучення гуцульського фольклору до танцювальних ритмів шейку, твісту, з акустичним ансамблевим інструментарієм та бек-вокалом (1950–1960-ті роки) та утвердження стилістики етно-, рок-, поп-, джазу, бардівської пісні із застосуванням електромозичних засобів (1970-ті). Зокрема, конкретизуючи імена провідних творців естрадно-популярної пісенності Львова та учасників її еволюційних процесів Сергій Лашенко відзначав: “В тридцяті роки у нас був Євген Козак. В сорокові – Кос-Анатольський. Потім, на початку 60-х, почав творити Мирослав Скорик. На його піснях ми й виростили. А потім прийшли Володимир Івасюк і Богдан Янівський. І, взагалі, ця традиція не припинялася. Естрада

високого класу дуже часто має львівське підгрунття: Іван Попович, Оксана Білозір, Олександр Пономарьов, Руслана Лижичко, «Пікардійська терція». Це якщо і не львів'яни, то принаймні люди, які навчалися у Львові» [7].

До суто радянських явищ слід віднести також масову культуру самодіяльності – своєрідного ідеологічно-заангажованого різновиду пісенності, який опираючись на позірну формальну близькість до фольклорних ознак, був покликаний підмінити питому народно-музичну творчість.

Творчість Ігоря Білозіра (1955–2000) є знаковим явищем періоду 1980–1990-х років, знаменним становленням новітнього етапу естрадно-розважального пласта пісенності. Його характеризує поступове позбавлення рис самодіяльності, професіоналізація в організації роботи виконавського колективу, залучення до співпраці фахових композиторів, звукооператорів, аранжувальників, поява груп високопрофесійних виконавців, які сміливо поєднують фольклорні засоби та джаз-рок, джаз-фольк, фольк-поп, диско, поп, рок, кантрі, етно-поп.

На формування провідних тенденцій українського музичного естрадного мистецтва мали вплив численні конкурси естрадної пісні на території Радянського Союзу та країн соціалістичного табору – у містах Сочі, Ялта, Юрмала, Сопот, Варна, а також зародження пісенного фестивалю “Червона рута”.

Всі ці процеси розгортались на тлі нещадного тиску ідеологічної машини, національних, жанрових та змістових обмежень. Тож, всупереч стандартним складовим легалізованого владою виконавського репертуару цього періоду – ідеологічно коректним творам комсомольсько-молодіжної тематики, формалізованим зразкам квазі-фольклорного характеру, з'являються ліричні пісні, позначені тонким психологізмом і прихованою завуальованою символікою та фольклорно-естрадні композиції, через які утверджувались національна ідентичність та регіональний колорит. Однак найголовніша суспільна функція естради цього часу – культурницький опір ідеологічній машині.

Знаковим явищем часу стало переміщення філософської, громадянської та патріотичної тематик, притаманних академічному мистецтву, – у естраду. Завдяки цьому саме популярна пісня, звертаючись до найширшого слухача з концертних сцен, радіоканалів, телевізійних програм, платівок, стала виразником суспільного світогляду. Провідними мистцями цього періоду вслід за В. Івасюком, М. Скориком, стали Б. Янівський, В. Камінський, І. Білозір, а їх

популярні пісенні композиції набули небувалої суспільної ваги і значимості.

Як музикант-професіонал, І. Білозір формується у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси та навчаючись на диригентському й композиторському факультетах Львівської державної консерваторії (тепер – національної музичної академії) ім. М. В. Лисенка (класи Лешека Мазепи та Віктора Камінського). В. Камінський, сам успішний автор низки популярних пісенних композицій, член журі найпрестижніших національних естрадних конкурсів, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, пізніше згадував: “У Ігоря було вроджене чуття мелодики. Він володів багатющим інструментальним даром. І те багатюче інтонаційне зерно, яке ми чуємо в кожній Ігоревій пісні, в кожній інструментальній мелодії, то можемо порівняти з тим багатством мелодики, які були в Моцарта і Россіні. Можна навчити правильного підбору тональностей, гармонії, тембру звучання, але лише печать Бога може дати відчуття мелодики. Адже мелодичний дар – це Божа іскра. Ігор був яскравим продовжувачем пісенної естрадної мелодики, яку започаткували у Львові Мирослав Скорик та Богдан Янівський ще у 1960-х роках, а самобутньо доповнив у 1970-х Володимир Івасюк” [2].

Як виконавець-практик у сфері естрадного мистецтва він проходить через потужну школу організації й керівництва самодіяльним ансамблем “Ритми Карпат” Львівського автобусного заводу спільно з Романом Лозинським (від 1977 року). З цим колективом здобуває звання лауреата конкурсу “Львівська весна” (1976 р.), Всесоюзного конкурсу у Харкові (1978 р.), призера XI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Гавані. З естрадно-фольклорними композиціями “Оре плужок”, “Щука-риба”, ліричними та лірико-танцювальними піснями “Моє кохання”, “Красуня”, “Квіти у росі”, “Гірський танок”, “Серпанки”, “Балада про матір” колектив здобуває визнання публіки, неодноразово запрошується на передачі Львівського телебачення, у програми “Ширше коло”, “Заспіваймо друзі”, “Народні таланти”.

Наступним знаковим етапом творчої діяльності мистця стало художнє керівництво третім складом визнаного у Львові і регіоні ансамблю “Ватра” у якості філармонійного колективу (з червня 1979 року). Його інструментальний склад демонстрував оновлений темброідеал тогочасного естрадного мистецтва краю: фортепіано/електроорган, бас-гітара, акустична гітара, скрипка, тромбон, труба, перкусія, сакс-тенор, сакс-альт, кларнет, флейта/сопілка, флюяра.

З цього складу очевидне поєднання засобів біг-бенда з характерною етнофонічною тембральністю та новітнім електромозичним інструментарієм. Більшість з учасників колективу (Ігор Білозір, Орест Хома, Оксана Розумкевич/Білозір, Марта Лозинська, Роман Цимбала) вільно долучались до сольного та ансамблевого виконання вокальних партій, у яких застосовувались специфічні засоби звукоутворення (субтон, фальцет, драйв, скет тощо) та робота з мікрофоном. Концертні програми трактувались не як ревію-вар'єте, а цілісні наскрізні театралізовані композиції у стилістиці етно-попу. Професіоналізм у підготовці шоу реалізувався завдяки фаховим аранжуванням Романа Лозинського, злагодженій співпраці зі звукооператором Ігорем Критовичем, світлооператором Михайлом Бугаєм.

Творчість наступного десятиліття демонструє принципове тембральне оновлення інструментального складу групи: відмова від мідної групи, компенсація її завдяки використанню електропіано та синтезаторів, натомість акустичні інструменти майже виключно – фольклорно-репрезентативні: скрипка, сопілка, дзвіночки та акустична гітара. Логічною є й зміна стилістики: фольклорне начало у синтезі з диско, роком, кантрі, поп-джазом.

Нову сторінку в оригінальній пісенній творчості мистця відкрило знайомство з Богданом Стельмахом у 1980 р., чия позиція щодо текстів надала репертуару колективу нового щабля національного та громадянського звучання. За свідченнями самого І. Білозіра: “Популярну естраду не можна обмежувати тільки розважальними рамками. Вимоги мають бути однаково високі як до пісні естрадної, так і до пісні громадянської. Чим кращий текст, тим краща пісня: хіба є в когось сумніви щодо того? Нашому колективу, та й мені, як молодому композиторові, пощастило. Пощастило мати поруч одного думця, товариша, талановиту людину, чії вірші напрочуд сучасні, глибоко філософські, щирі, мелодійні. Ось уже понад два роки я співпрацюю з львівським поетом Богданом Стельмахом. Богдан завжди тонко відчуває настрій нашого майбутнього слухача, його смаки, уподобання... Стельмах для композитора – поет майже ідеальний, ніби мислить музичними образами, який лише фіксує поетичними рядками. Музикант у поезії...” [1; с. 523].

В червні 1984 року творча співпраця композитора і поета Б. Стельмаха обірвалася внаслідок політичних репресій щодо виконання творів на його тексти [12; с. 109–123].

Співпраця єднала І. Білозіра також з поетами П. Запотічним, Р. Кудликом Г. Канич, П. Ткачем, В. Крищенком, Я. Виджаком, І. Герашенком, М. Петренком, при цьому з кожним автором поетичного слова формувалась окрема іпостась співпраці, джерел музичної інтенції, смислових домінант. Значна кількість пісень постала на власні тексти (“Все мине”, “Квіти у росі”, “Одержима”, “Соловейко”, “Гірський танок”, “Чарівний вінок”, “Вирій непростених дум”).

Поряд з цим, вагомою складовою концертних програм залишаються естрадно-фольклорні обробки, з яких великою популярністю користуються “Лугом іду”, “Між горами”, “Моя мила”, “Ой що ж то за шум учинився?”, “Пішов Іван у полонину косити”, “Скрипка би не грала”, “Тече річка”, “Чого, козаче, сумний ходиш?”, “Чом ти не прийшов?”, “Вівці, мої вівці”. Ансамбль в дещо оновленому складі і функціональних акцентах (провідна солістка – О. Білозір та чоловічі голоси – Ігор Богдан та Мар’ян Шуневич) виборює звання лауреата ІV Республіканського конкурсу комсомольської пісні “Молоді голоси” (голова журі – Мирослав Скорик), де відбулась прем’єра пісень “Пшеничне перевесло” (солістка – Оксана Білозір). Репертуар оновлюється композиціями “Чарівний вінок”, “Соловейко”, “Надивлюсь на тебе”, “Перший сніг” (солісти – Оксана Білозір та Мар’ян Шуневич), а пісня “Розпитаю про любов” (з Оксаною Білозір як солісткою) репрезентує колектив на фестивалі “Кримські зорі – 81”.

Абсолютну більшість пісень Ігоря Білозіра створено для Оксани Білозір, з якою послідовно й наполегливо працював над створенням кожного звукового образу. В одному з інтерв’ю композитор зазначив: “Майже всі пісні, які написав, уперше заспівала саме Оксана. Кожен автор прагне мати свого виконавця” [6; с. 31]. У свою чергу, проходячи через складні випробування концертно-гастрольної діяльності в умовах мистецького протистояння радянській ідеологічній системі, співачка й соратниця була свідомо відповідної місії естрадного пісенного мистецтва своєї доби: “Я тридцять років працювала на сцені і тридцять років робила все для того, щоб українці відчували, що вони мають унікальну і самобутню культуру... ще за радянських часів об’їздила не одну країну Земної кулі і вже тоді усюди стверджувала про існування нашої держави” [6; с. 32].

Під оновлений склад колективу здійснено ремікси “Пшеничне перевесло”, “Верховино, мати моя”, “Іванку, Іванку”. Етапним успіхом та вагогим кроком до популярності став музичний телефільм Львівського телебачення “«Ватра» кличе на свято”, який вперше вийшов на екрани 1 січня 1982 року.

На той час, мабуть, єдиний із львівських авторів має таку широку географію виконання і визнання: твори І. Білозіра співають В. Данькевич, Л. Сандулеса, К. Цісик, ансамблі “Смерічка”, “Гуцулочка”, Ніна Матвієнко і капела “Дударик”, державний естрадно-симфонічний оркестр Української РСР під керівництвом А. Ануфрієнка та естрадно-симфонічний оркестр Укртелерадіо під керівництвом заслуженого артиста УРСР Р. Бабича та численні інші виконавці. Заслужений успіх колективу забезпечує йому бурхливу концертно-гастрольну діяльність: багатьма містами України, в Середній Азії, на Далекому Сході, в Москві, Сибіру, Польщі, Чехії, Німеччині, двічі в Афганістані, США, Канаді. Незважаючи на заборону виконання творів на тексти Б. Стельмаха, частину з них протягом трьох років виконували й далі під виглядом фольклорних обробок. Як згадує Андрій Кучерепа, керівництво філармонії кілька разів звільняло і брало на роботу й самого керівника ансамблю І. Білозіра (оскільки колектив був фінансово опорним у функціонуванні філармонії). Ідеологічний тиск на композитора здійснювався за послідовну україномовність репертуару, патріотичну, національну і громадську позицію, протистояння самодіяльній профанації творчості. Власне цю функцію пісенного жанру в контексті масового розважального мистецтва – фактора суспільного єднання і формування національно окресленого громадянського світогляду виокремлює й багаторічна солістка “Ватри” народна артистка України Оксана Білозір [15].

Незважаючи на успішні гастрольні тури і перемоги в мистецьких змаганнях 1990-х років, стрімкий розвиток засобів технічного переозброєння та менеджменту естрадного мистецтва ставить перед композитором вимоги подальшого професійного вдосконалення. З цією метою він проходить стажування в Канаді і США (з травня 1990 року) з подальшим впровадженням новітніх технологій під час облаштування музичної студії. Завдяки цьому стає можливим застосування комп’ютерної обробки аудіозаписів в процесі підготовки і тиражування низки альбомів “Ватри”.

Подальше функціонування колективу розгортається на нових організаційних засадах – у якості музично-мистецького центру. Цей бурхливий період у плані організації гастрольних турів, аудіозаписів, зйомок та підтримки нових мистецьких проектів у співпраці ММЦ “Ватра” з фірмою “Євшан” (Канада), для композитора знаменний появою засадничо нових за суспільним значенням солоспівів: “Від Бога” (на сл. М. Ткача), “Встань з колін, народе мій”, “Віщий

сон” (сл. П. Запотічного), “Спогад срібної ночі” (сл. Р. Кудлика), “Голубий сніг” (сл. Г. Канич) та інші. У час, який передував здобуттю Україною незалежності, нового громадського, філософського звучання набувають його пісні лірико-патріотичного характеру, а також солоспіви, які виконують функції політичного маніфесту.

При огляді естрадно-пісенної творчості І. Білозіра від 1970-х до 1990-х років, помітно еволюцію двох істотних характеристик: соціокультурного резонансу і тембральності. Пісенний доробок композитора здобув потужну і тривалу популярність саме завдяки шлягерності інтонацій, яскравому мелодичному дару, тісному зв'язку з фольклорними витокami і провідними танцювальними ритмами відповідного часу, актуальності, універсалізму та злободенності змісту. Поряд з цим, важливу роль зіграв тісний зв'язок з регіональною традицією розважального мистецтва у плані жанрової системи, образно-змістової складової, сформованого темброобразу, актуальності етнохарактерних ознак.

Початкова фаза тембральності, притаманної аранжуванням І. Білозіра 1970-х років, пов'язана з синтезуванням засобів біг-бенду і етнохарактерних традицій інструменталізму, доповнена бек-вокалом. В подальшому відбувається витіснення мідних та дерев'яних духових джазової групи з заміною їх на електромозичні засоби, доповнені незначною групою народних інструментів, опора в аранжуванні здійснюється на трьох провідних солістів, що працюють з мікрофоном. Програми набувають цілісного театралізованого характеру, до співпраці запрошуються автори аранжувань, звуко- та світлооператори. Заключна фаза еволюції пов'язана з комп'ютерною обробкою звуку, організацією гастрольної діяльності, звукозаписуючих засобів та тиражного аудіовиробництва.

Таким чином масова та естрадна пісня, які в арсеналі панівної ідеологічної системи стали дієвим засобом ідеологічного впливу та формування заангажованого світогляду, завдяки таким композиторам, як Ігор Білозір, перетворюються в засіб культурної опозиції, протистояння системі, єднання суспільства навколо національної ідеї і прагнення вивільнення особистості з лабет радянської пропаганди. В його доробку постійно присутні жанри фольклорної обробки, до якої залучається весь потенціал методів роботи з вихідним матеріалом, в тому числі тембральне переінтонування в стилі етнопоп, кантрі, джаз, блюз, рок тощо. Ці теми засвідчують тяглість регіональної традиції в трактуванні пісенної естради, як засобу

суспільного єднання навколо національної ідеї у ворожому агресивному середовищі, тяжіння до патріотичної тематики, трактованої в ліричному ключі, поєднання етнорегіональних ознак з актуальними рисами естрадно-пісенних тенденцій зарубіжжя, танцювальності (від танго і фокстроту до диско та “new wave”). Поряд з цим масштабну групу представляють солоспіви на тексти поетів, яким притаманні лірика, патріотичні настрої, високий громадянський етос, політичний маніфест.

Майчик О. *Песенное творчество Игоря Билозира в контексте эстрадного звукоидеала эпохи и социокультурных вызовов.* В статье предпринята попытка рассмотреть специфику наследия Игоря Билозира с позиций социальных вызовов и стремительных изменений представленный об актуальности тембрального звукоидеала популярной песни. Констатируется, что эволюционные процессы профессионализации сценического шоу приводят к тому, что массовая и эстрадная песня в его работах стали средством культурной оппозиции, противостояния системе, единения общества вокруг национальной идеи и стремления высвобождения личности из тисков пропаганды. В сфере тембральности при сохранении традиционных этнофонических составляющих, происходит вытеснение ряда акустических инструментов с заменой их на электромузыкальные средства, работой вокалистов с микрофоном, привлечение звукооператора и цифровой обработки звука.

Ключевые слова: региональная песенная традиция, эстрадный звукоидеал, социокультурная роль популярной песни.

Maychuk O. *Songwriting Ihor Bilozir in the context pop music sound-ideal of age and socio-cultural challenges.* The article attempts to examine the specificity of Ihor Bilozir heritage from the standpoint of social challenges and rapid changes in perceptions about the relevance of sound-ideal popular song. It was stated that the evolutionary processes of professionalization stage show lead to the fact that the mass and pop song in its operating time have become a means of cultural opposition against the system, unity of society around the national idea and the desire to release the person from the clutches of propaganda. In the field of timbre, while maintaining the traditional etnofonics components, the displacement of a number of acoustic instruments and replacing them on electro-musical tools work vocalists with a microphone, sound engineer and engaging digital sound processing.

Keywords: regional tradition of performing songs, pop music sound-ideal, social and cultural role of popular songs.

Література

1. Білозір Р., Присяжна Ю. Незгасима ватра Ігоря Білозіра / Руслана Білозір, Юлія Присяжна // Альманах “Наш Львів”. – Число 1. – 2006. – С. 515–529.
 2. Віктор Камінський: Мелодичний дар – це Божа іскра // ZiK – 2005. – 25 березня. – [Електронний ресурс]. – Режим пошуку: http://zik.ua/news/2005/03/25/viktor_kaminskyu_melodychnyy_dar_tse_bozha_iskra_229625
 3. Головачко Н. Анна Канич: “Пісні-одноденки – для ніг, а не для серця” / Наталія Головачко // Високий замок. – 2008. – 19.02.
 4. Іленко З. Ігор Білозір: недоспівана пісня / З. Іленко. – Л.: Українські технології, 2004. – 164 с.
 5. Кияновська Л. Пісенні обертони поета. / Кияновська Л. // Богдан Стельмах. – Львів: Сполом, 2009. – Семикнижжя. Кн. 7. – С. 5–12.
 6. Костюк В. М., Костюк В. Р. Моє село – краплиночка на карті: методичний посібник / В. М. Костюк, В. Р. Костюк. – Смига, 2012. – 124 с.
 7. Лащенко С. Пісня – суспільне явище, яким не можна легковажити / Сергій Лащенко // Кримська світлиця. – № 21. – 2007. – 25.05
 8. Майчик Н. Т. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – “Музичне мистецтво” / Н. Т. Майчик. – О., 2012. – 16 с.
 9. Міщенко М. Білий птах української пісні: [І. Білозіру – 50] // Висок. Замок. – 2005. – 24 берез. – С. 7.
 10. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Мозговий Микола Петрович. – К., 2007. – 175 с.
 11. Пам’яті друга: 55-річчю з дня народження присвячується: зб. статей. – Радехів: Вісник, 2005. – 72 с.
 12. Стельмах Б. Світлиця пісень і спогадів: [до річниці від дня загибелі І. Білозіра] / Б. Стельмах // Дзвін. – 2001. – № 5–6. – С. 109–123.
 13. Сухар Ю. Слід на землі: присвячено 55-річчю з дня народження І. Білозіра. – Радехів, 2010. – 119 с.
 14. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. М. Тормахова. – К., 2007. – 17 с.
 15. Штогрін І. Феномен Володимира Івасюка [інтерв’ю з О. Білозір та В. Камінським 04.03.2009] / Ірина Штогрін. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1504017.html>
 16. Швед М. Ігор Білозір: останній романтик української естради / М. Швед // Музика: Науково-популярний журнал з питань музичної культури. – 2012. – № 5. – С. 4–7.
-