

**Цитування:**

Кушч В. В. Естрадна пісня та академічна камерно-вокальна музика: точки перетину. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 273-278.

Kushch V. (2021). Pop-song and academic chamber vocal music: points of crossing. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 273-278 [in Ukrainian].

**Кушч Вікторія Віталіївна,**  
аспірантка кафедри академічного  
і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8862-7953>  
v.kusch@dakkim.edu.ua

**ЕСТРАДНА ПІСНЯ ТА АКАДЕМІЧНА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА:  
ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ**

**Мета дослідження** – виявити точки перетину естрадної пісенності та академічної камерно-вокальної музики в українському культурно-мистецькому просторі другої половини ХХ століття. **Методологія** дослідження передбачає використання аналітичного, системного та історико-культурного методів для виявлення спорідненості жанру естрадної пісні та академічної камерно-вокальної музики в українській музичній культурі другої половини ХХ століття. **Наукова новизна** роботи полягає в характеристиці естрадних пісень І. Карабиця під кутом зору поєднання в них рис естрадної та академічної камерно-вокальної музики. **Висновки.** Естрадна пісня та камерно-вокальна музика, представлена жанром солоспіву, в українському культурному просторі 1950–1980-х років розвивалися окремо, однак їхні шляхи часто перетиналися. В контексті їх взаємодії в естрадній пісенній творчості відбувається процес академізації, а в академічній музиці – шлягеризації. На основі аналізу двох популярних естрадних пісень І. Карабиця «Моя земля – моя любов» та «Пісня на добро» було виявлено й описано специфічну рису низки вокальних композицій композитора, які є функціонально амбівалентними і відповідають естетиці як академічної, так і естрадної музики, а тому окреслені як твори подвійного призначення – і для академічної, і естрадної сцени. Ця подвійність базується на музичній складовій вокального твору, яка при варіативності інтерпретації інструментальної (а подекуди й вокальної) складової може посилювати риси як академічної, так і естрадної музики.

**Ключові слова:** естрадна пісня, академічна камерно-вокальна музика, академізація естрадної музики, пісні Івана Карабиця.

*Kushch Viktoriia, Postgraduate Student of the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Processing of the National Academy of Culture and Arts Management*

**Pop-song and academic chamber vocal music: points of crossing**

**The purpose of the article** is to identify the points of crossing of pop songs and academic chamber vocal music in the Ukrainian cultural and artistic space of the second half of the 20th century. **The methodology** involves the use of analytical, systemic and historical, and cultural methods to identify the relationship between the pop song genre and academic chamber vocal music in the Ukrainian musical culture of the second half of the 20th century. **The scientific novelty** of the work lies in the characterization of I. Karabits' pop songs from the point of view of combining the features of pop and academic chamber vocal music in them. **Conclusions.** Pop song and chamber vocal music, represented by the genre of solo singing, developed separately in the Ukrainian cultural space of the 1950s-1980s, but their paths often crossed. In the context of their interaction in pop-song creativity, the process of academization takes place, and in academic music – hitting. Based on the analysis of two popular pop songs by I. Karabits «My land is my love» and «A song for good», a specific feature of a number of vocal compositions of the composer was discovered and described, which are functionally ambivalent and correspond to the aesthetics of both academic and pop music, and therefore, they are indicated as works of dual-use – for both the academic and the pop scene. This duality is based on the musical component of a vocal work, which, with variability in the interpretation of the instrumental (and sometimes vocal) component, can enhance the features of both academic and pop music.

**Key words:** pop song, academic chamber vocal music, academization of pop music, songs by Ivan Karabyts.

Актуальність теми. В українському культурному просторі естрадне музичне мистецтво посідає пріоритетне місце. Завдяки

спрямованості на широкі маси естрадна музика стає одним з важливих соціокультурних регуляторів. Естрада також

справедливо вважається одним із чинників націєтворення, особливо в постколоніальних державах, і в цьому відношенні вона має споріднені риси з академічним мистецтвом. Вокальна естрада в Україні має свою генеральну лінію, і в 1950–1980-х роках вона розвивалася у тісному зв'язку з академічною музикою, а саме з камерно-вокальними жанрами. Цей симбіоз був дуже плідний, оскільки збагачував як академічну, так і естрадну музику. Сьогодні в українській науці є широко вживаним термін «академізація» щодо джазу та музичної естради – науковці в різний спосіб намагаються осмислити процес зближення естрадної та академічної музики. Тому важливим є виявлення спільних рис між академічною камерно-вокальною музикою та естрадною піснею в українському культурному просторі другої половини ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській науковій думці неодноразово підіймалися питання взаємозв'язків академічної і неакадемічної музики, як в контексті дослідження академічних музичних жанрів, так і естрадних. Це відноситься передусім до досліджень, присвячених вивченню стилю музики композиторів ХХ – початку ХХІ століття. Останні в своїй творчості часто використовують музичну мову, що спирається на актуальний інтонаційний фонд. Щодо праць, присвячених естрадній музиці, то в них підкреслюється професіоналізм як невід'ємна складова естрадного мистецтва (наприклад, дослідження Т. Самаї [7]). У роботі Ван Цзо [3], присвяченій українському солоспіву, однією з провідних ліній стало виявлення спільних рис жанру українського солоспіву та естрадної пісні. Окремим питанням в музичній науці постає концептуалізація поняття «академізація» в контексті трансформації естрадної музики, яке розглядається у роботах І. Бобула [2], Лі Шуай [6], В. Левко та О. Яковлева [8]. Проте форми взаємодії та підходи до вивчення спорідненості академічної й естрадної музики потребують подальшого вивчення, особливо при дослідженні музики сучасних українських композиторів, що працюють і в академічних, і естрадних жанрах.

Мета статті – виявити точки перетину естрадної пісенності та академічної камерно-вокальної музики в українському культурно-мистецькому просторі другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Постмодерна доба відрізняється плюралістичністю у використанні жанрів та стилів у всіх видах мистецтва. Музика не є виключенням, і сьогодні творчість академічних композиторів є надзвичайно багатшаровою і різноплановою у стильовому відношенні. Стильове розмаїття передбачає використання актуального інтонаційного фонду, у тому числі музику, що нас оточує, а це передусім популярні музичні жанри. Тому не викликає подиву той факт, що твори сучасних українських композиторів, що працюють в академічних жанрах, насичені елементами джазової, рокової або естрадної музики. Наприклад, сучасний український композитор І. Тараненко у своїх масштабних циклічних композиціях, побудованих відповідно до канонів академічного музичного мистецтва, сполучає елементи фольклору, джазу і академічної музики, окресливши свої композиції як ф'южн. В цьому він не є новатором, бо продовжує музичні традиції першої половини ХХ століття, коли академічні композитори (К. Дебюссі, М. Равель, І. Стравінський, Д. Мійо, Г. Ейслер та ін.) активно включали джазову стилістику у свої твори.

Якщо говорити про українську музику 1950–1980-х років, то вона також відзначається жанровою та стильовою плюралістичністю, однак в силу історичних причин ця плюралістичність мала інший вияв. Нагадаємо, що в цей час панівним художнім напрямком у СРСР був соцреалізм, який суттєво обмежував стильові пошуки митців. Так, окрім короткого часу хрущовської відлиги, були гласні та негласні заборони академічного авангарду, джаз і рок також у певні періоди були визначені як небажані музичні напрями, оскільки не відповідали канонам соцреалістичного мистецтва. Проте в 1950–1960-х роках розпочинається активна взаємодія академічної та естрадної музики у творчості українських композиторів, яка продовжувалася і в наступні десятиліття. Щоправда, йдеться переважно не про синтез стильових елементів академічної та естрадної музики в одному творі, а про звертання академічних композиторів до різних неакадемічних музичних напрямів. Так, наприклад, А. Кос-Анатольський у 1930-х роках у Львові спеціалізувався на естрадно-джазовій музиці, а в радянську добу працював переважно в академічних жанрах, однак звертався й до естрадної пісні. Також вельми показовим є творчість М. Скорика, який у

1960-х роках писав цілком академічні композиції, одночасно створюючи естрадні пісні, які виконувалися ансамблем «Веселі скрипки». Його відома пісня «Не топчій конвалій» є першою україномовною піснею, що використовує популярні у 1960-х роках твістові ритми, а пісня «Намалюй мені ніч» й досі є одним з найвідоміших естрадних творів композитора. У наступні роки М. Скорик продовжував паралельно писати як академічну, так і естрадну музику, тим самим збагачуючи і першу, і другу.

В українській науці феномен естрадної пісні, що має тісні зв'язки з академічною музикою, не були предметом спеціального дослідження, проте жодна робота, присвячена камерно-вокальній музиці українських композиторів другої половини ХХ століття, не обходилася без апелювання до пісенно-естрадних жанрів. В дисертації української дослідниці О. Баланко, присвяченій сучасному камерно-вокальному виконавству, зазначається, що у період з 1960-х до 1980-х років «українська пісенна лірика спирається на композиторсько-виконавські традиції солоспіву (в динаміці його стильової еволюції), що забезпечує вітчизняній естраді самобутність, впізнаваність, персональний стиль (С. Шип) – та (що дуже важливо) інтерес професійних академічних виконавців, які включають до репертуару твори “легкого жанру” (Д. Гнатюк, М. Кондратюк, К. Огневий, Б. Руденко, Ю. Гуляєв, Є. Мірошніченко та ін.). Не викликає сумніву те, що основною причиною активного звернення професійних оперних виконавців до естрадної пісні був її якісний рівень» [1, 75]. Ця теза, яку розділяють інші українські науковці, є важливою щодо розуміння специфіки розвитку української естради в умовах СРСР та необхідності академізації естрадних жанрів. Проте дослідники не відзначають причину такого симбіозу, хоча, напевно, інтуїтивно її відчують. На нашу думку, в умовах закритого тоталітарного суспільства, коли й академічна, і естрадна музика не мали змоги розвиватися вільно, саме поєднання естради і музики академічного напрямку давала можливість митцю в складних умовах реалізувати свій творчий потенціал, відповідати духу часу, який вимагав мистецьких пошуків через синтетичні форми. У даному випадку синтез відбувався у площині поєднання традицій академічної вокальної школи та естрадного спрямування творчості.

Високий рівень тогочасний естрадних пісень був пов'язаний також з функціонуванням естради у тоталітарній системі, де кожна пісня, перш ніж бути публічно виконаною, мала пройти художню раду; писати музику, у тому числі й естрадну, мали право тільки дипломовані композитори академічної школи, а сама музика мали відповідати основним засадам соцреалізму з його принципами народності, а, отже, опорою на фольклор. Проте ці штучні обмеження були використані композиторами як для підвищення якісного рівня естрадної музики, бо її писали професійні композитори, так і для створення потужного шару естрадної музики, що через зв'язок з фольклором була глибоко занурена в національні музичні традиції. Тому, як це не звучить парадоксально, радянська тоталітарна система дала можливість створити мистецькі шедеври естрадного мистецтва високого фахового рівня, які нині є окрасою української естрадної музики. Інша справа, що коли рівень національного самовираження ставав надто високим і загрожував радянській системі цінностей, влада вдавалася до репресій аж до фізичного знищення митців (згадаймо долю В. Івасюка). Проте в тих випадках, коли композитори й виконавці заходили баланс між вимогами радянського канону та власними творчими стимулами, їхня музика ставала класикою, у тому числі й музичної естради.

У дослідженні Ван Цзо, присвяченому аналізу українського солоспіву в ХХ столітті, також не оминаються питання естрадної пісні. Говорячи про останню, він говорить про формування «еталону естрадного ліричного солоспіву з опорою на народнопісенну стилістику» [3, 128], а також підкреслює, що сучасне мистецтво «легкої музики» базується на поєднанні академічних традицій та фольклору [3, 129]. Для нас важливим є й апелювання до академічних традицій, і визначення естрадної пісні як еталонної. Еталонність, на нашу думку, є ознакою академічної традиції, хоча, безумовно, не кожен академічний музичний твір треба розглядати як еталонний. Скоріше треба говорити про еталонність, розуміючи її як зразок (приклад), що пройшов випробування часом, а тому саме академічна музика з її розгалуженою жанровою системою є еталонною. Відтак цілком доречно говорити про естрадну музику як еталонну, якщо вона відповідає базовим засадам академічного мистецтва.

У цьому ж контексті варто згадати напрацювання українських дослідників щодо

розробки поняття академізації стосовно естрадного мистецтва. У дисертації І. Бобула ми знаходимо визначення академізації (як синонім він вживає дефініцію «новий академізм»), яка передбачає «накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості, створення нею власної текстологічної (стилістичної) історії», а також «створення власної антології імен визначних співаків, естрадних виконавців, здатних персоніфікувати пісенно-масові образи, доводити таким чином наявність української пісенної естради» [2, 71]. У роботі Лі Шуай, присвяченій джазовому мистецтву, академізація розглядається в контексті становлення джазової освіти, яка функціонує відповідно до традицій академічного музичного мистецтва [6, 10]. Українські дослідники В. Левко та О. Яковлев, базуючись на напрацюваннях І. Бобула та Лі Шуай, дають власну концепцію академізації популярної музики. Вони зазначають, що популярна музика може претендувати на статус академічної, коли вона передбачає «1) смислову наповненість і художню цінність, що виражається в наявності кількох культурних кодів; 2) часову дистанцію, що дозволяє відфільтрувати пісні-одноденки і зберегти тільки високохудожні твори популярних жанрів; 3) зміну загального звучання пісні за допомогою переінструментування з метою наближення до музики академічної традиції; 4) використання прийомів, апробованих в класичній музиці (наскрізний розвиток, поліфонізацію фактури та ін.) для монументалізації пісенного жанру; 5) виконання на концертах класичної та сучасної академічної музики» [8, 145–146]. Таким чином, в українській науці вже є напрацювання стосовно концептуалізації поняття «академізація естрадного мистецтва», проте зазначимо, що кожен випадок потребує індивідуального підходу. Так, концепція В. Левко та О. Яковлева розуміє академізацію як форму звернення академічних композиторів до естрадної класики і оновлення старих пісенних шлягерів відповідно до форм академічної музики. Концепція І. Бобула передбачає розуміння академізації як узагальнення історичного досвіду в рамках самого музичного мистецтва естради. Обидва тлумачення є вірними, оскільки описують різні форми побутування естрадної пісні в культурно-мистецькому просторі. Тому, не претендуючи на глобальні узагальнення, розглянемо особливості співіснування

академічної та естрадної творчості у вокальній музиці видатного українського композитора Івана Карабиця.

Камерно-вокальна творчість І. Карабиця є найменш дослідженою сторінкою його музики. Тим не менше, на сьогоднішній день є праці, які розглядають цей шар музики композитора. У дисертації О. Галузевської [4] дано характеристику пісням та вокальним циклам композитора, і дослідниця неодноразово на сторінках своєї роботи відмічає звертання композитора в академічних творах до естрадної та джазової стилістики. Розвиваючи це положення, ми проаналізуємо естрадні пісні І. Карабиця, виявляючи точки перетину жанру естрадної пісні та академічної камерно-вокальної музики на прикладі творчості композитора.

Пісня «Моя земля – моя любов» на слова Ю. Рибчинського була написана у 1976 р. (згідно каталогу [5]). Цей твір І. Карабиця зробив в кількох аранжуваннях (для голосу і симфонічного оркестру, для голосу і естрадно-симфонічного оркестру), також у 1970-х роках ця пісня неодноразово виходила друком в музичних виданнях, причому для різних виконавських складів (для голосу з фортепіано, у супроводі гітари, інструментальна версія для баяна або акордеона), так і в пресі як популярний музичний твір (газети «Ленінське плем'я», «Сільські вісті», журнал «Музика») [5, 48]. Пісня «Моя земля – моя любов» у 1970-х роках була в репертуарі багатьох солістів-вокалістів, однак вона була відома і в ансамблевому виконанні: збереглися записи ВІА «Водограй» (соліст В. Шпортько), де аранжування пісні передбачає як сольний, так і ансамблевий спів, що відповідало смакам того часу. Сьогодні цей твір також часто звучить у виконанні вокалістів, як академічних, так і естрадних, причому обидва підходи (академічний і естрадний) є цілком художньо виправданими, оскільки це було закладено в авторському тексті.

Такого роду естрадні пісні, як «Моя земля – моя любов» ми визначаємо як твори подвійної приналежності, оскільки вони відповідають і естетиці камерно-вокальної академічної музики, і естрадній пісенній творчості. З першою її поєднує достатньо складні, навіть місцями рафіновані гармонії (на початку інструментального вступу), які апелюють до музики модерністсько-символістської доби. Також з академічною музикою пісню сполучає її фактурна реалізація, яка на початку твору є доволі

простою та прозорою, а у подальшому розвитку в тих місцях, де закінчується вокальна партія, вона стає більш насиченою, своїм плетінням завершуючи невисловлену емоцію соліста. Також цілком академічним є й завершення пісні, де порушується строфічна форма і на перший план виходить наскрізний розвиток: кульмінація твору припадає на технічно доволі складний вокаліз, розвиток якого підсумовує інструментальний програш (у версії ВІА «Водограй» ця частина пісні відсутня, і композиція має класичну куплетну форму). Щодо вокальної партії, то академічний тип вокалу підкреслює її пісенно-романсову генезу, споріднюючи з національною традицією солоспівів та світовою традицією камерно-вокальної музики. Якщо говорити про естрадний компонент, то він виражається у звертанні до ритміки, яка в цілому не властива для академічної музики, використанні секвенцій, що характерно для популярної музики. Також використання естрадного типу співу надає саунду твору нове звучання, який характерний для популярної музики того часу. Особливо яскраво це проявилось у версії ВІА «Водограй», де вокальна естетика сольо-ансамблевого співу надала пісні рис естрадності відповідно до провідних стилів музики 1970-х років.

«Пісня на добро» на вірші Ю. Рибчинського була написана у 1986 р. Ця композиція є однією з найпопулярніших естрадних творів І. Карабиця як у час свого створення (пісня друкувалися у пісенниках 1980-х років «Орбіта», «Твоя пісня», «Нам песня строить и жить помогает», «Співає Микола Гнатюк», «Улюблені пісні», а також журналі «Музика», газетах «Ленінська правда», «Молодь України», «Ленінська молодь», «Соціалістична Харківщина» [5, 51]), так і сьогодні. Композиція І. Карабиця має свій академічний варіант з детально виписаним фортепіанним супроводом, розмаїттям фактури у фортепіанній партії, яка доповнює вокальну, подібно до пісні «Моя земля – моя любов», а також з кульмінацією на приспіві після другого куплету, коли композитор використовує традиційний для естрадної музики тональний зсув угору. Проте сьогодні цю пісню в її академічному варіанті почути практично неможливо, хоча вона неодноразово видавалася друком (останній раз у 2014 р.) і в розпорядженні виконавців є її академічний варіант. Особливості мелодики «Пісні на добро», яка спирається на західноукраїнський фольклор, яскрава образність та «шлягерність»

вивели цей цілком академічно написаний твір з камерно-вокальної лірики і перенесли його в естрадний простір.

«Пісня на добро» сьогодні є в репертуарі виконавців української традиційної естради (Лілія Сандулеса, Алла Кудлай), де вона звучить в аранжуваннях, що є доволі далекими від оригінальної авторської версії. Так, у виконанні Алли Кудлай у вступі та між куплетами з'являється інструментальний програш, який доволі органічно вписується в текст твору, але не має відношення до оригінальної версії І. Карабиця. У виконавській версії Л. Сандулеси початок є наближеним до авторського, але звучання синтезатора робить загальний саунд пісні ближчим саме до естрадної, а не академічної музики. Якщо брати версію «Пісня на добро» в сучасному інтернет-просторі, то переважають саме неавторські аранжування (найчастіше представлені в «мінусовках»), які в деяких випадках не псують естетику пісні (наприклад, у виконанні Алли Кудлай), але віддаляють пісню від оригінала, який спирається на традиції академічної музики і зокрема традиційного українського солоспіву. Також в естрадних версіях мелодія є більш загострена ритмічно, що наближає її до звучання відомих шлягерів В. Івасюка та М. Мозгового. «Пісня на добро» задумувалася автором як твір подвійного призначення – і як академічний, і як естрадний твір, однак подальша доля цієї композиції виявили пріоритетність естрадного начала, завдяки чому твір перейшов на естраду і став її органічною складовою. Естрадний компонент вийшов на перший план завдяки її шлягерності, особливо вираженій в приспіві, який в аранжуваннях часто стає й основою інструментального вступу, хоча автором це не було задумано. «Шлягерність», «хітовість» пісні спрямувало цей твір з академічної сцени на естраду. З іншого боку, у цій пісні є й такі несподівані інтерпретації як сольо-хорове виконання семінаристів Одеської духовної семінарії, яке відроджує естетику великих чоловічих колективів (на кшталт військових ансамблів пісні й танцю) з відповідним аранжуванням, створюючи алюзії на виконавську традицію 1980-х років.

Отже, на прикладі двох відомих пісень І. Карабиця «Моя земля – моя любов» та «Пісня на добро» ми побачили, що камерно-вокальна академічна музика і естрадна пісня 1970–1980-х років мали точки перетину, особливо якщо йдеться про композиції, які ми окреслили як твори подвійного призначення, тобто такі, що сполучають риси як естрадної,

так і академічної музики. Амбівалентність такого роду творів, значна кількість яких була створена українськими композиторами, дозволила збагатити обидва напрямки музичного мистецтва.

Висновки. Естрадна пісня та камерно-вокальна музика, представлена жанром солоспіву, в українському культурному просторі 1950–1980-х років розвивалися окремо, однак їхні шляхи часто перетиналися. В контексті їх взаємодії в естрадній пісенній творчості відбувається процес академізації, а в академічній музиці – шлягеризації. На основі аналізу двох популярних естрадних пісень І. Карабиця «Моя земля – моя любов» та «Пісня на добро» було виявлено й описано специфічну рису низки вокальних композицій композитора, які є функціонально амбівалентними і відповідають естетиці як академічної, так і естрадної музики, а тому окреслені як твори подвійного призначення – і для академічної, і естрадної сцени. Ця подвійність базується на музичній складовій вокального твору, яка при варіативності інтерпретації інструментальної (а подекуди й вокальної) складової може посилювати риси як академічної, так і естрадної музики.

#### Література

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 246 с.
2. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 219 с.
3. Ван Цзо. Украинский солоспів в контексте исполнительской культуры ХХ века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2015. 178 с.
4. Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 177 с.
5. Іван Карабиць = Ivan Karabits (1945–2002): Список творів = List of works. Київ, 2006. 100 с.
6. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. 228 с.
7. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
8. Yakovlev, O., Levko, V. Academization Forms of Popular Music. Journal of History Culture and Art Research. 2020. № 9 (3). P. 139–146.

#### References

1. Balanko, O. M. (2016). Ukrainian chamber vocal music of the late XX – early XXI centuries as a performing phenomenon. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bobul, I. V. (2018). Genre Forms and Style Connotations of Vocal-Pop Performance in the Musical Culture of Ukraine at the End of the 20th – Beginning of the 21st Century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Wang Zuo. (2015). Ukrainian solospiv (solosinging) in the context of modern performer's culture of the XX century. Candidate's thesis. Kharkiv [in Russian].
4. Haluzevska, O. M. (2006). Dialogue of the word and the music in the both-creating of Ivan Karabitz and Borys Olijnyk. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Ivchenko, L. Bentsia, Yu., ed. (2006). Ivan Karabits (1945–2002): List of works. Kyiv [in Ukrainian, in English].
6. Li Shuai (2019). Jazz in the Ukrainian Musical Performance in the Early 21st Century. Candidate's thesis. Sumy [in Ukrainian].
7. Samaya, T. V. (2019). Vocal variety art: Ukrainian context. Kyiv: Chetverta khvylia [in Ukrainian].
8. Yakovlev, O., Levko, V. (2020). Academization Forms of Popular Music. Journal of History Culture and Art Research, 9 (3), 139–146 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.02.2021  
Отримано після доопрацювання 01.03.2021  
Прийнято до друку 05.03.2021*