

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.13-30

УДК 74+78:159.937.7

Вероніка Іванівна ЛЕВКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: v.levko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-6946-0115

**ПІСНІ БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО В ОБРОБКАХ
ВІКТОРА СТЕПУРКА:
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО РІШЕННЯ**

Анотація. У дослідженні охарактеризовано обробки естрадних пісень видатного представника українського ретро Богдана Весоловського, здійснені сучасним українським композитором Віктором Степурком. Методологія дослідження полягає в застосуванні історико-культурного та аналітичного методів для характеристики обробок В. Степурка естрадних пісень Б. Весоловського. Вперше в українській науці було охарактеризовано вокально-інструментальні обробки естрадних пісень Б. Весоловського, здійснені видатним українським композитором В. Степурком. Звернення сучасних композиторів до естрадної класики є ознакою часу, оскільки в постмодерну добу відбувається зближення «серйозної» та «легкої» музики, зведення до спільного знаменника їх здобутків у ХХ ст. Серед цікавих прикладів аранжувань естрадної ретро-музики є обробки пісень короля українського танго Б. Весоловського, здійснені сучасним

українським академічним композитором В. Степурком. Він створив аранжування низки творів Б. Весоловського, серед яких пісні «Волошки», «Ніччю», «Кладка», «Прийде ще час», «Тихо без слів». В. Степурко при зверненні до музичного доробку Б. Весоловського не змінював характер музики пісень та їх драматургію, при цьому риси його композиторського мислення знайшли відбиток у музичному рішенні аранжувань пісенних творів Б. Весоловського. Обробки В. Степурка естрадних пісень митця відзначені зміною тембрової палітри, зокрема відходом від сольного типу виконання та перенесенням акцентів на ансамблеве й хорове звучання. Інструментальні рішення В. Степурка у піснях Б. Весоловського є вельми різноманітними і передбачають використання як академічних інструментів із базовою струнною групою, так і таких, що традиційно використовують у джазі (духова група з саксофонами). Для низки обробок характерні поліфонізація музичної фактури та ускладнення музичної драматургії пісень, що стало можливим завдяки зверненню до здобутків академічної музики, представником якої є В. Степурко.

Ключові слова: музична естрада, українське ретро, пісні Богдана Весоловського, творчість Віктора Степурка, аранжування.

Вступ. Сучасні академічні композитори все частіше звертаються до інтонаційного фонду музики неакадемічної традиції – українського та світового фольклору, джазу, року, електронної музики. Ці експерименти часто приводять до цікавих художніх рішень, адже новації виникають завдяки зверненню до музичних шарів, які є новими, або, навпаки, давно забутими. Плюралістичність сучасного музичного простору робить актуальною будь-яку музичну традицію, і основними завданням композиторів є

не просто звертання до того чи іншого інтонаційного фонду, а створення власного, оригінального трактування того чи іншого музичного шару, виявивши в ньому актуальність для сучасного слухача.

Постановка проблеми. Музична творчість сучасних українських композиторів є одним із провідних напрямів нинішньої вітчизняної музикології. На сьогоднішній день музичний доробок провідних українських митців II пол. XX – поч. XXI ст., зокрема Л. Дичко, І. Карабиця, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та ін., досліджений достатньо повно. Увага науковців прикута й до творчості наступного покоління композиторів – Г. Гаврилець, А. Загайкевич, С. Зажитька, В. Рунчака, І. Тараненка, І. Щербакова, О. Щетинського; є й дослідження, що розглядають музику молодії генерації українських композиторів. При цьому, науковці достатньо рідко приділяють увагу тим творам композиторів, у яких вони апелюють до музики неакадемічної традиції. Оскільки в постмодерну добу кількість творів, що спираються як на академічну, так і на неакадемічну музику, зростає, необхідно більшу увагу приділяти тим композиціям, де є синтез обох музичних традицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість українського композитора Віктора Степурка (нар. 1951 р.) вже неодноразово ставала предметом наукових досліджень українських музикологів. Проте, у поле зору науковців потрапляли лише його твори академічного спрямування. У роботах Т. Андрієвської [1], [2], О. Василенка [3; 4], Н. Волошиної [5], Я. Кириленко [6], А. Ткаченко [7] у центрі дослідження хорово, передусім сакральна, музика композитора. Зазначимо, що В. Степурко у своїх творах рідко апелює до джазової або естрадної музики. Винятком є його обробки естрадних пісень Богдана

Весоловського, які є достатньо нетиповим для В. Степура, проте цілком оригінальним зверненням митця до української ретро-музики.

Мета статті полягає у характеристиці обробок естрадних пісень видатного представника українського ретро Богдана Весоловського, здійснених сучасним українським академічним композитором Віктором Степуком.

Виклад основного матеріалу. Віктор Степуко є одним з найвідоміших українських композиторів. У його доробку твори різних жанрів, серед яких – опери, балети, хорова, симфонічна й камерна музика, які звучать не лише в Україні, а й за кордоном. Найбільш відомим композитор є своїми духовними творами, написаними для хору. Проте серед його вокальної музики є й інші жанри, з яких виділяються обробки естрадних творів сер. XX ст., зокрема аранжування пісень Богдана Весоловського (1915-1971 рр.). Ці обробки В. Степура вже неодноразово звучали на концертах і були відзначені публікою, а тому варто їх охарактеризувати як важливий компонент сучасного українського культурного простору. Ми вже торкалися питань обробок естрадних ретро-пісень, здійснених В. Степуком, в попередніх дослідженнях [8], далі варто продовжити їх аналіз, детальніше зосередившись як на причинах звернення композитора до естрадних пісень Б. Весоловського, так і на особливостях художніх рішень В. Степура при їх аранжуванні.

Спочатку з'ясуємо, чому академічні композитори звертаються до естрадної музики та прагнуть залучити її до своєї творчості. Безумовно, тут мають бути як зовнішні, так і внутрішні чинники. Якщо говорити про зовнішні, то В. Степуко звернувся до пісень Б. Весоловського під час співпраці з канадським хором «Веснівка», для якого він

зробив аранжування кількох пісень класика українського ретро для мішаного хору і джаз-бенду. В. Степурко не зупинився на цьому і продовжував працювати з піснями Б. Весоловського, і у вересні 2019 р. у Києві в рамках Четвертого фестивалю української ретро-музики імені Богдана Весоловського на концерті «Від Канадського до Українського радіо» українські слухачі могли почути нові аранжування пісень Б. Весоловського, зроблені В. Степурком, у виконанні тріо бандуристок Національної радіокомпанії України, вокального ансамблю «Благовість» та Академічного оркестру народної і популярної музики Національної радіокомпанії України. Зазначимо, що обробки В. Степурка українських ретро-пісень були настільки вдалим, що стали частиною постійного репертуару цих колективів.

Ще одним зовнішнім чинником звернення В. Степурка до естрадних пісень Б. Весоловського стала робота зі студентами-вокалістами. Для естрадних співаків, що вивчають дисципліну «Вокальний ансамбль», композитор зробив полегшені аранжування пісень «Чи знаєш ти?», «Ти і твої чорні очі», «Кладка», «Ніччю», «Волошки», а також найвідомішу композицію Б. Весоловського «Прийде ще час». Цим він збагатив не лише навчальний репертуар естрадних вокалістів, а й показав шлях зближення академічної та естрадної музики на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва.

Проте зовнішні чинники лише стають приводом до звернення академічних композиторів до естрадної музики, а головні причини лежать глибше. Однією з них, на нашу думку, є прагнення митців (і не лише композиторів) до подолання розриву між академічною (серйозною) та неакадемічною (легкою) музикою. Цей розрив досягнув свого апогею у XX ст., проте процеси розмежування обох

видів музики тривали не одне століття. До появи т. зв. «презентативної музики», «музики для слухання», «автономної музики», музичне мистецтво було прикладним, тобто частиною різних сфер людського буття – церковним, військовим, святково-урочистим, побутовим тощо. У XVII ст. розпочався процес автономізації музики, і вона починає сприйматися як самодостатнє явище, яке має власну художню цінність. Це позначилося і на жанровій системі музики, а саме на появі великої кількості музичних жанрів різної складності, і на інфраструктурі, а саме формуванні системи професійних навчальних закладів, концертних майданчиків тощо. Проте для нас найважливішим є те, що автономізація музики призвела не просто до її динамічного розвитку, а й до формування думки, що музичне мистецтво має постійно рухатися в бік ускладнення. Цей безперервний рух ми бачимо з XVII до середини XX ст., коли авангардні течії фактично призводять до руйнації засад музичного мистецтва взагалі.

Паралельно з автономною музикою продовжує жити прикладна, яка ніколи не претендувала на новації, але була підвалинами для повсякденного буття людини. Для авангардно налаштованих митців, якими були й романтики (Г. Берліоз, Р. Вагнер, Р. Шуман та ін.), і авангардисти XX ст. (П. Булез, А. Веберн, О. Мессіан, А. Шонберг, К. Штокгаузен та ін.), побутова музика була уособленням ретроградного та міщанського, а тому не вартою уваги прогресивних митців, що призвело до розриву між широкою аудиторією слухачів та музичною елітою. У XX ст. митці відчували наслідки цієї кризи і намагалися її подолати. Так, широко відомі твори академічних композиторів, серед яких Д. Мійо, Ж. Орік, М. Равель, І. Стравінський та ін., які у своїх творах зверталися до інтонаційного фонду джазового мистецтва. Системно

авангардну кризу музичного мистецтва намагається подолати постмодернізм, який наголошував на поєднанні «високого» та «низького» в музичному мистецтві. Саме постмодерний синтез став підґрунтям для зближення музики автономної та прикладної, «серйозної» та «легкої».

Ми вказуємо на протистояння та зближення автономної і прикладної музики, проте нашим головним завданням є характеристика обробок естрадних пісень Б. Весоловського сучасним академічним композитором В. Степурком, у зв'язку з чим постає питання, чи естрадна музика є тотожною прикладній. Питання є непростим, хоча зазвичай воно передбачає автоматичне включення естрадних жанрів у галузь прикладної музики, яка призначена для розваг. Безумовно, це не є вірним за суттю, адже естрадна музика є широким поняттям, а естрадна музична творчість включає і патріотичну, і соціально значущу тематику. При цьому, звісно, важливе місце в естрадній творчості посідає тема кохання, а естрадні пісні танцювального характеру зазвичай стають частиною розважального контенту. Також соціокультурні функції естрадної музики, передусім компенсаторна та адаптивна, є базовими для прикладної музичної творчості. Проте якщо говорити про естрадну музику, зокрема про естрадну пісню, вона частково відповідає специфіці прикладної музики, а частково – академічній творчості. Академічна складова естрадної пісні полягає в можливості використання більш складних форм, ніж куплетна з приспівом (класичний приклад – композиція «Bohemian Rhapsody» гурту «Queen»), аранжування пісень для виконання симфонічним оркестром тощо. Саме ці чинники дозволяють говорити про академізацію естрадної музики, хоча зміст поняття «академізація» й досі є предметом наукової дискусії. Для нас важливим є те, що естрадна пісня є явищем, що лежить

на межі прикладної та автономної музичної творчості, а тому звернення до неї академічних композиторів є цілком зрозумілим із точки зору загального розвитку музичного мистецтва та жанру естрадної пісні зокрема.

Зосередимось на підходах композитора до аранжувань естрадних пісень. Головним завданням для В. Степурка стала актуалізація української ретро-музики. Цей аспект є вельми значимим, оскільки важливим було збереження найкращих зразків естради ХХ ст. для майбутніх поколінь. Сьогодні творчість Б. Весоловського з точки зору інтонаційно-жанрової основи не є актуальною, якщо актуальність розглядати з позиції «модної» музики. Пісні композитора вже стали історією, вони є естрадною класикою. «Класичність» пісень Б. Весоловського є очевидною, тому їх вибір не випадковий. Проте при цьому В. Степурко міг обрати різні форми композиторської інтерпретації – або максимально точно зберегти особливості оригіналу, або їх осучаснити, при чому, як у бік «естрадності», через додавання, наприклад, елементів рок-музики або репу, або в бік академічного авангарду (ускладнення гармоній та форми). В. Степурко обирає перший шлях, справедливо вважаючи, що українська ретро-пісня є цілісною, завершеною та досконалою, має художню цінність, а тому не потребує втручання, яке могло б суттєво змінити її зміст. Але для виконання на академічній сцені у ХХІ ст. ретро-пісні мають бути видозмінені для того, щоб відповідати запитам сучасної публіки. Тому В. Степурко дав нові шати естрадним пісням Б. Весоловського, зберігши їх зміст та основний посил.

При обробці естрадних пісень Б. Весоловського В. Степурко спирався на досвід власної академічної творчості, а саме на пріоритетність хорової музики з розвиненим багатоголоссям. Сольна естрадна пісня

Б. Весоловського у його обробках збагачується завдяки використанню розвиненого ансамблевого багатоголосся. Також В. Степурко є майстром оркестру, і при створенні аранжувань він використовує прийоми, апробовані у власній академічній творчості.

З великої пісенної спадщини Б. Весоловського В. Степурко обирає кілька пісень – «Волошки», «Ніччю», «Кладка», «Тихо без слів», «Чи знаєш ти?», «Було не тужити», «Прийде ще час», які є найблизшими йому за змістом. Зупинимося більш детально на прийомах, які використовує композитор для аранжування пісень Б. Весоловського.

«Прийде ще час» є найвідомішим твором Б. Весоловського, фактично візитівкою його творчості. Пісню написано у ритмах популярного у 1930-х рр. танцю танго. В. Степурко свою обробку пісні «Прийде ще час» робить для вокального тріо з інструментальним супроводом. Триголосний склад був обраний композитором не випадково, оскільки триголосся є значимим для української музичної традиції ще з часів бароко, коли триголосні пісні-канти стали основним типом фактури побутової міської пісні.

Партитура обробки пісні «Прийде ще час» включає групу струнних інструментів, а також ударні, фортепіано і баян. Такий склад не є традиційним ані для класичної, ані для естрадної музики. В. Степурко створив індивідуальне темброве рішення відповідно до власних творчих завдань. Базовою для аранжування пісні «Прийде ще час» є струнна група, яка складає інструментальне підґрунтя пісні. Нагадаємо, що струнні інструменти є символом академічної музичної традиції, вони формують академічне підґрунтя пісні. Естрадну складову створюють ударні, які підтримують ритмічний пульс пісні, та баян, який завдяки

тембровій близькості до акордеону також апелює до естрадної музики. Зазначимо, що В. Степурко у своїх обробках, як це ми побачимо далі, зазвичай не використовує тембр акордеону, а пісня «Прийде ще час» є винятком. Партію фортепіано можна розглядати і як таку, що належить і до академічної, і до естрадної традиції, в даному випадку тембр фортепіано доповнює акордеонне звучання баяну і є елементом створення естрадного саунду пісні, особливо враховуючи той факт, що фортепіано не є інструментом симфонічного оркестру. Таким чином, В. Степурко в інструментальному рішенні у цікавий спосіб поєднує академічну та естрадну традицію, академізуючи та осучаснюючи відомий шлягер Б. Весоловського «Прийде ще час».

Якщо говорити про особливості драматургічного рішення пісні, то В. Степурко залишає куплетну форму з приспівом зі вступом та кодою. Композитор в обробці пісні «Прийде ще час» використовує традиційний для шлягерів прийом, а саме модуляцію на півтону вгору в другій половині пісні (з f-moll у fis-moll). Таким чином, ми можемо констатувати, що в аранжуванні пісні «Прийде ще час» Б. Весоловського В. Степурко відштовхувався від музичного матеріалу і максимально точно прагнув зберегти форму й дух пісенного твору, при цьому завдяки апелюванню до класичної музичної традиції оновив його та наблизив пісню «Прийде ще час» до академічної музики.

Пісня «Тихо без слів» (друга назва – «Ти танго заспівай мені») також є одним з найвідоміших творів Б. Весоловського. Як бачимо, з другої назви пісенного твору, вона, як і попередня, написана у тангових ритмах. В. Степурко вокальну партію подає у триголосному викладі, апелюючи, як уже зазначалося, до традицій української міської музичної культури. Проте, є невелика

відмінність в аранжуванні у порівнянні з попередньою піснею. У творі «Прийде ще час» триголосся було постійним, тоді як у пісні «Тихо без слів» на початку приспіву є елементи підголоскової поліфонії. Партитура пісні «Тихо без слів», а саме інструментальний склад, близька до пісні «Прийде ще час», але має й певні відмінності. Базовою залишається струнна група, яку доповнює фортепіано. Проте у партитурі вже немає баяна, а з ударних інструментів композитор зупиняється на кастаньєтах, основна функція яких – надання особливого колориту музичному звучанню, і лише друга – підкреслення ритмічного рисунку. Тангові ритми композитор підкреслює і у вокальних партія, а також у струнних інструментах і у фортепіано.

Якщо говорити про форму пісні, то В. Степурко (відповідно до авторської партитури) орієнтується на оригінал: пісня «Тихо без слів» складається з куплету та двічі повтореного приспіву. Але вочевидь, у процесі репетицій композитором було вирішено змінити форму пісні, а саме зробити її двокуплетною. Оскільки текст пісенного твору «Тихо без слів» має лише одну строфу, музика першої половини строфи при повторі звучить без слів, тобто лише в інструментальній версії, а друга половина – з текстом першої строфи. Завдяки цьому пісня, яка не мала коди і розпочиналася коротким вступом, отримала доволі значний за обсягом інструментальний фрагмент, а тому стала тривалішою за часом і масштабнішою. Інструментальний фрагмент дав можливість В. Степурку лише музичними засобами узагальнити зміст пісенного твору навіть тоді, коли музичний матеріал належав Б. Весоловському. Таким чином, констатуємо, що В. Степурко у своїй обробці спочатку прагнув залишити оригінальну драматургії пісні

Б. Весоловського, оновивши лише її інструментовку, але в процесі підготовки до виконання вирішив внести корективи в музичну драматургію пісні «Тихо без слів», завдяки чому фактично без зміни музичного тексту вона набула нових фарб.

В аранжуванні пісень Б. Весоловського «Волошки», «Ніччю», «Кладка» В. Степурко йде іншим шляхом. Композитор за основу бере не струнні інструменти, а духові, що входять до джаз-бенду, а триголосоє ансамблеве звучання змінює на чотириголосоє хорове.

В обробці пісні «Волошки» В. Степурко використовує альт-саксофони, труби, ударні інструменти, арфу (тембр арфи можна відтворити за допомогою синтезатора) та бас. Як бачимо, склад інструментів є суттєво відмінним від попередніх аранжувань, що впливає на загальне музичне звучання пісні Б. Весоловського. Композитор змінює й загальну драматургію пісні. Після двох куплетів В. Степурко додає розгорнуту коду, яка є значною за обсягом і резюмує загальний музичний розвиток пісенного твору. Кода є не лише інструментальною, а вокально-інструментальною, проте без слів, де хорове звучання є лише однією з музичних фарб твору. В музиці коди композитор використовує поліфонічні прийоми, сформовані в академічному музичному мистецтві, тим самим збагачуючи арсенал естрадної музики здобутками академічної.

Пісня «Кладка» Б. Весоловського має дещо іншу темброву палітру. В. Степурко для її аранжування обирає кларнети, труби, тенор-саксофони, тромбони, ударні, маримбу (тембр якої можна відтворити за допомогою синтезатора) та бас. Як і в пісні «Волошки», композитор використовує чотириголосний хор. У цьому творі, на відміну від попереднього, значно більш розвинені як

оркестрова партія, так і хорова. Хорова фактура є настільки поліфонізованою, що місцями втрачається відчуття єдності мелодичної лінії, що важливо для пісенного твору, призначеного для сольного виконання, натомість посилена мелодична зв'язність голосів завдяки безперервності мелодичного розвитку. Обробка В. Степура пісні «Кладка» Б. Весоловського наближає твір до хорової композиції, яка відштовхується від пісенного жанру.

В аранжуванні пісні «Ніччю» В. Степура використав труби, саксофони (альт і тенор), тромбон та бонги. Окрім власне хорової партії, композитор використовує соло баритону. Мелодія пісні звучить у соліста, тоді як хор є складовою тембрової палітри партитури. Проте в процесі розвитку хоровий спів доповнює соліста, вступаючи з ним у діалог. Як і в попередньому творі, фактура – і оркестрова, і хорова, – є надзвичайно розвиненою, подібно до хорової мініатюри академічного плану.

Таким чином, можемо констатувати, що обробки пісень Б. Весоловського «Волошки», «Ніччю», «Кладка», здійснені В. Степуром, відзначаються посиленням академічної складової за рахунок деталізації інструментальної партії та поліфонічними прийомами у партії хору.

Висновки. Звернення сучасних композиторів до естрадної класики є ознакою часу, оскільки в постмодерну добу відбувається зближення «серйозної» та «легкої» музики, зведення до спільного знаменника їх здобутків у ХХ ст. Серед цікавих прикладів аранжувань естрадної ретро-музики є обробки пісень короля українського танго Б. Весоловського, здійснені сучасним українським академічним композитором В. Степуром. Серед них пісні «Волошки», «Ніччю», «Кладка», «Прийде ще час», «Тихо

без слів». В. Степурко при зверненні до музичного доробку Б. Весоловського не змінював характер музики пісень та їх драматургію, при цьому риси його композиторського мислення знайшли відбиток у музичному рішенні аранжувань пісенних творів Б. Весоловського. Обробки В. Степурка естрадних пісень митця відзначені зміною тембрової палітри, зокрема відходом від сольного типу виконання та перенесенням акцентів на ансамблеве й хорове звучання. Інструментальні рішення В. Степурка у піснях Б. Весоловського є вельми різноманітними і передбачають використання як академічних інструментів з базовою струнною групою, так і таких, що традиційно використовують у джазі (духова група з саксофонами). Для низки обробок характерна поліфонізація музичної фактури та ускладнення музичної драматургії пісень, що стало можливим завдяки звертання до здобутків академічної музики, представником якої є В. Степурко.

Список використаної літератури:

1. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу). Київське музикознавство. 2016. Вип. 54. Сс. 57-63.
2. Бардашевська Я. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а capella): автореф. дис. ... на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2017. 18 с.
3. Василенко О. Особливості хорової творчості Віктора Степурка 90-х років у контексті мистецьких тенденцій кінця ХХ століття. Київське музикознавство. 2019. Вип. 59. Сс. 87-100.
4. Василенко О. Хорова творчість Віктора Степурка в сучасному виконавстві. Часопис Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 2 (39). Сс. 30-40.

5. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі Віктора Степурка). Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36. Кн. 1: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Сс. 178-187.

6. Кириленко Я. «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. Сс. 337-342.

7. Ткаченко А. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості: автореф. дис. ... на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2016. 19 с.

8. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. Journal of History Culture and Art Research. 2020. № 9 (3). Pp. 139-146.

Veronica I. LEVKO,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.levko@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6946-0115

**SONGS BY BOGDAN VESOLOVSKY IN THE
ARRANGEMENTS OF VIKTOR STEPURKO:
FEATURES OF THE ARTISTIC SOLUTION**

Abstract. The study characterizes arrangements of pop songs by Bohdan Vesolovsky, an outstanding representative of Ukrainian retro style, written by contemporary Ukrainian composer Viktor Stepurko. The research methodology consists in the use of historical-cultural and analytical methods to characterize V. Stepurko's adaptations of B. Vesolovsky's pop songs. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian science the vocal-instrumental arrangements of pop songs by B. Vesolovsky, written by the outstanding Ukrainian composer V. Stepurko, were characterized. The appeal of modern composers to pop classics is a sign of the times, since in postmodern times there is a convergence of "serious" and "light" music, a reduction to a common denominator of their achievements in the 20th century. Among the interesting examples of pop retro music arrangements are arrangements of songs by the king of Ukrainian tango B. Vesolovsky, written by contemporary Ukrainian academic composer V. Stepurko. The latter created arrangements for a number of works by B. Vesolovsky, including the songs "Cornflowers", "Nights", "Masonry", "The time will come", "Quiet without words". V. Stepurko, when

referring to the musical heritage of B. Vesolovsky, did not change the nature of the music of the songs and their dramaturgy, while the features of his composer's thinking were reflected in the musical solution of the arrangements of B. Vesolovsky's song works. V. Stepurko's adaptations of the master's pop songs are marked by a change in the timbre palette, in particular, a departure from the solo type of performance and a shift in emphasis to ensemble and choral sound. V. Stepurko's instrumental solutions in B. Vesolovsky's songs are very diverse and include the use of both academic instruments with a basic string group, and those traditionally used in jazz (brass group with saxophones). A number of arrangements are characterized by polyphonization of the musical texture and the complication of the musical drama of the songs, which became possible due to the appeal to the achievements of academic music, of which V. Stepurko is a representative.

Key words: musical variety art, Ukrainian retro, Bohdan Vesolovsky's songs, Viktor Stepurko's work, arrangement.

References:

1. Andriievskia, T. (2016). "Missa movere" V. Stepurka v konteksti suchasnykh tendentsii onovlennia dukhovnoi muzyky (osoblyvosti zhanrovo-stylovoho syntezu) ["Missa movere" by V. Stepurko in the context of current trends of renovation sacred music (particularity of genre and, style synthesis)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 54, 57-63 [in Ukrainian].
2. Bardashevskia, Ya. (2016). *Obrazno-semantychni zasady khorovoi tvorchosti Viktora Stepurka (na materialy khoriv a cappella)* [Figurative and Semantic Principles of Victor Stepurko's Choral Creative Activity (on the Material of the a Cappella Choir)]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

3. Vasylenko, O. (2019). Osoblyvosti khorovoi tvorchosti Viktora Stepurka 90-kh rokiv u konteksti mystetskykh tendentsii kintsia XX stolittia [The specifics of Victor Stepurko's choir works from 90's in the context of art tendencies of the late 20th century]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 59, 87-100 [in Ukrainian].
4. Vasylenko, O. (2018). Khorova tvorchist Viktora Stepurka v suchasnomu vykonavstvi [Victor Stepurko's choral heritage and its functioning in the contemporary performing space]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (39), 30-40 [in Ukrainian].
5. Voloshyna, N. (2005). Dukhovna tematyka v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia (na prykladi Viktora Stepurka) [Spiritual theme in creation of Ukrainian composers from second half of the 20th century (as an example of Victor Stepurko)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 36, 178-187 [in Ukrainian].
6. Kyrylenko, Ya. (2019). "Kontsert" (pam'yati Mykoly Leontovycha) V. Stepurka yak vtilennia memorialno-neorelihiinoi modeli ukrainskoho khorovoho kontsertu ["The Concert" (in memory of Mykola Leontovych) by V. Stepurko as the implementation of the memorial-neoreligious pattern of Ukrainian choral concert]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 337-342 [in Ukrainian].
7. Tkachenko, A. (2016). *Ukrainska sakralna monodiia v suchasni kompozytorskii tvorchosti* [Ukrainian Sacred Monody in Modern Practice of Composers]. Candidate's thesis. Lviv [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].