

Юлія Миколаївна ПАЛЬЦЕВИЧ,

кандидат мистецтвознавства,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
e-mail: y.paltsevich@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-1377-2440

АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ 1960-1970-х РОКІВ

Анотація. У статті досліджуються особливості фактури вокально-ансамблевої складової та стилістики пісенних композицій, випущених українськими вокально-інструментальними ансамблями впродовж 1960-1970-х рр. Засадничими для дослідження є напрацювання українських вчених із проблем періодизації історії української естради, її стильових орієнтирів, генези і теоретичних основ естрадного вокального ансамблю. 1960-1970-і рр. визначаються відносно попереднього періоду як етап формування нового естрадно-пісенного репертуару через залучення західноєвропейських жанрів та їх адаптацію на ґрунті українського фольклору. Теоретичною основою є поняття про музичну фактуру та її різновиди, а також терміни, вживані в практиці зарубіжних бек-вокалістів щодо різновидів ансамблевого співу. Проведене дослідження показало різноманітні підходи до використання вокального компоненту у творчості українських ВІА 1960-1970-х рр. Розглянуті пісенні композиції гуртів «Веселі скрипки», «Мрія», «Смерічка», «Арніка» прикметні диференційованим підходом до

можливостей фактури вокального ансамблю. Відзначено широке використання прийомів, що мають відповідники в тодішній американській та західноєвропейській музиці, – тюдор, comment і call and response. Проаналізовані зразки використання ансамблевого співу вказують на наявність як елементів, запозичених із західної музики, так і тих, що опираються на українську народну пісенність. Наявні і прийоми, випрацьовані у професійній хоровій літературі. Зокрема це диференціація фактурних пластів ансамблю, гнучке поєднання контрастної та імітаційної поліфонії з акордовими вертикалями, використання терцієвої втори та вільного руху голосів у двоголоссі. Вибір вокально-інструментальними ансамблями прийомів аранжування ансамблевого співу залежить від загального жанрово-стильового вирішення твору.

Ключові слова: вокальний ансамбль, українська естрадна музика, вокально-інструментальний ансамбль, види фактури, бек-вокал.

Вступ. Ансамблевий спів є однією з важливих складових українського естрадного музичного мистецтва. Поряд з іменами видатних солістів в історію української естради вписані такі гурти, як ВІА «Мрія», «Веселі скрипки», «Смерічка», «Червона рута», «Арніка», «Ватра» та ін. Вокальний ансамблевий компонент відігравав у цих гуртах важливу роль як невід’ємна частина цілого. Унікальність кожного ансамблю зумовлювалася стилем музики, яку він виконував, співацькою манерою, тембровим забарвленням, що залежить від складу учасників – співаків та (за наявності) інструменталістів, використання звукопідсилувальної апаратури. Дослідниця Світлана Чернікова визначає естрадний ансамбль як «унікальний художній організм, який представляє особливу сферу функціонування музичного мистецтва естради і

відрізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складання часток цього цілого і виникнення на його рівні нової якості, котра характеризується використанням голосів співаків, електроінструментів і звукопідсилювальної апаратури» [11, с.12].

В умовах, коли цензурою був суттєво обмежений доступ до світової популярної музики (зокрема, американської, британської), а прояви етно-національного в українській існували лише у дозволених у рамках радянської ідеології, вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) на українській естраді 1960-1970-х рр. стали рушіями розвитку й оновлення, відповідаючи на існуючий суспільний запит зростаючої молодіжної аудиторії на нову масову музику.

Постановка проблеми. На думку М. Мозгового, «на межі 50-60-х років розпочався новий етап формування естрадного пісенного репертуару, який відрізняється від попередніх помітними змінами в жанровому складі, функціональними особливостями репертуару та засобами його оновлення», а в 1970–1980-і рр. відбувалося розширення естрадно-пісенного діапазону [7, сс. 5, 7]. Також дослідники української музичної естради вказують на «культурну адаптацію та асиміляцію західноєвропейських жанрів на ґрунті українського мелосу» [13, с.11]. Серед таких жанрів згадуються біг-біт, твіст, ду-вап, скіффл, бугі-вугі, джаз, блюз, ритм-енд-блюз, а в роботах останнього періоду – і диско та фанк [12].

Стильові трансформації, які відбувалися в українській естраді упродовж згаданих часових відрізків, торкнулася і вокального ансамблевого виконавства, оскільки вокальні ансамблі входили до складу ВІА як їх невід’ємна частина. Проте у наявних на сьогодні дослідженнях, присвячених українській музичній естраді,

питання функціонування саме вокально-ансамблевого компоненту, його музичних особливостей та змін у контексті загальних жанрово-стильових новацій означеного періоду не розглядалося.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському естрадознавчому дискурсі, що досліджує явища і процеси 1960-х-1970-х рр., можна виокремити групу робіт, що присвячені загальним питанням жанрової та стильової еволюції української популярної музики (О.Бойко [1], М.Мозговий [7], Т.Самаєва [10], О.Шевченко [14]), дослідження творчості окремих постатей і колективів української естради, зокрема вокально-інструментальних ансамблів (Є.Коваленко [4], А.Шмаленко [16]), їх впливу на формування наступних поколінь та стильових напрямків української естрадної музики (В. Овсянніков [8]).

Інші роботи стосуються власне вокального ансамблевого виконавства. Це роботи педагогічного спрямування (А.Бондарчук [2], І.Шевченко та Л.Бродський [13], Ю.Савченко [9]), розвідки, що розглядають діяльність вокального ансамблю в аспекті соціальної взаємодії (Т.Каблова, В.Тетеря і Ю.Малинка [3]). На власне естрадному вокально-естрадному виконавстві фокусуються Т.Ланіна [5; 6] та С.Чернікова [11], досліджуючи теоретичні та історико-генетичні засади даного явища. Специфіка естрадного ансамблевого співу, що визначається у порівнянні з камерним вокальним ансамблем і хором, полягає у наявності такої риси, як «колективна звучність (термін В. Живої), яка характеризується новим тембром, новою щільністю і насиченістю звучання, новим об'ємом, новими динамічними та кольоровими можливостями» [11, с.12]. Естрадний вокальний ансамбль, на думку Т. Ланіної, «кардинально розширив темброво-акустичне звучання музичного ансамблю», а також збагатив жанрово-стильову палітру, показавши свої можливості у «низці нових

напрямів та стилів: диско, прогресив, фанк, соул, R&B та ін.» [5, с.48].

Говорячи про українські ВІА 1960-1970-х рр., українські дослідники, окрім появи електроакустичного та електроінструментарію, що вплинуло на зміну тембродинамічних характеристик саунду, відзначають як базові риси опанування музикантами стилів та напрямків західної музики й осмислення їх у поєднанні з українським фольклором (способи втілення ладових, мелодичних, ритмічних особливостей народного пісенного і танцювального матеріалу, використання народних акустичних та електро інструментів); Т. Самая називає це явище «неофольклорним» стилем [10, с. 60], Є. Коваленко виносить використання фольклору як атрибутивну ознаку українських вокально-інструментальних колективів 1960-1970-х рр. [4]. Проте, саме вокально-ансамблевий компонент ВІА залишається поза увагою вчених.

Тому **метою** статті є виявити шляхи трансформації вокально-ансамблевого компоненту у творчості ВІА. Завдання – розглянути особливості використання різних видів багатоголосся в ансамблевому співі, взаємодії сольної вокальної партії (чи декількох партій) з партіями решти співаків на прикладах творів у виконанні ансамблів «Веселі скрипки», «Мрія», «Смерічка», «Арніка». Також необхідним видається співставлення прийомів, використаних в аранжуваннях вокальних партій цих ансамблів, із практикою ансамблевого співу та бек-вокалу на зарубіжній естраді означеного періоду.

Виклад основного матеріалу. Вокальний ансамбль передбачає наявність декількох вокальних партій, отже, в його розгляді доцільно звернутися до поняття фактури – «звукової тканини музичного мовлення, яка складається з мелодичних ліній та співзвуч» [15, с. 166]. У композиторській та виконавській практиці сформувалися

три види фактури: унісонна (або монодична), акордово-гармонічна (акордова, гомофонно-гармонічна) і поліфонічна (з різновидами народно-підголоскової, імітаційної та контрастної поліфонії).

У практиці зарубіжного естрадного вокально-ансамблевого виконавства розрізняють поняття «harmony singing» та «backing (backup) singing» (чи синонімічне «supportive vocals») [17]. У першому випадку йдеться про акордово-гармонічний спів, де верхній голос відіграє роль мелодичного контуру, а решта вокальних голосів ідуть у синхронному русі акордовими вертикалями, що гармонізують мелодію. У другому випадку – про фонову, підтримуючу функцію ансамблевих голосів [19]. Серед прийомів бек-вокалу виділяють:

- call and response («заклик і відповідь») і його різновид comment («коментар») – діалогічна взаємодія між солістом та бек-вокалістами. Фрази соліста підхоплюються і повторюються вокальним ансамблем, який відповідає солісту, або ж коментує, доповнює його висловлювання. Бек-вокал в call and response зазвичай оформлюється як акордове багатоголосся;

- канон і контрапункт – прийоми імітаційної та контрастної поліфонії. Підтримуючі голоси, як правило, виконуються унісоном;

- тюдор – короткі унісонні або оформлені в акордовому багатоголоссі фонові вокальні фрази на складах, що не несуть смислового навантаження (shi-boom, doo-wop та ін.), але є, на відміну від вокалізу, зручними для ритмізації, а подеколи – й для імітації гри на інструменті (як, наприклад, склади «doomph, doomph» «дум, дум», що імітують гру на контрабасі). Тюдор можна знайти у західноєвропейських багатоголосних піснях епохи Ренесансу («фа-ла-ла-ла», «дін-дірін-дін» тощо) та у жанрі популярної американської музики сер. ХХ ст. ду-вап [18].

Масова пісня, генетично пов'язана з українською піснею-романсом та солоспівом, на українській естраді виконувалася співаками-солістами в академічній манері, у супроводі симфонічного оркестру чи оркестру народних інструментів. Серед вокальних ансамблів того часу слід згадати тріо сестер Байко, дует Олександра Таранця і Петра Ретвицького.

З сер. 1960-х рр. помітні суттєві зміни у підходах до вокального ансамблювання, обумовлені залученням до арсеналу української естрадної музики нових стильових і жанрових компонентів. Розглянемо низку прикладів використання вокального ансамблю в українській естрадній музиці 1960-1970-х рр.

У пісні **«Намалюй мені ніч»** (1964 р.) М. Скорика на вірші М. Петренка (прем'єрна виконавська версія ансамблю «Веселі скрипки», солістка – Люба Чайківська) прослідковується вплив такого джазового напрямку, як свінг. Примхливий ритмічний рисунок вокальних партій (пунктирний ритм, міжтактові синкопи), поєднуючись із інструментальними партіями, утворюють поліритмічну тканину. Джазовий елемент присутній і в гармонії, зокрема у вокального ансамблю, який підключається у приспівих після швидкого пощаблевого руху мелодії вгору. Ланцюг м'яко дисонуючих чотиризвучних септакордів та їх обернень, нонакордів є гармонізацією мелодичної лінії.

Пісню **«Не топчій конвалій»** (1963 р.) М. Скорика на вірші Р. Братуня називають першим українським твістом. У виконанні «Веселих скрипок» вокальний унісон ансамблю чергується з багатоголосним акордовим співом у швидкому темпі в характерному ритмі танцю «твіст». Пісня **«Кінчалась ніч»** М. Скорика на вірші М. Петренка відома переважно у версії «Веселих скрипок» із солістом Олександром Щегловим. Риси гармонії та ритміки в цій пісні, як і в «Намалюй мені ніч», вказують на

вплив свінгу. Жіночий вокальний ансамбль включається у другому і третьому приспіві («ти говорила, що даремно проходять дні, летять літа») також у вигляді акордового багатоголосся, що варіюється від двох до чотирьох голосів, а також проспіваних унісоном коротких, ритмізованих синкопами фраз «ту-ду-ду-ду-да» на зразок ду-вапу.

Прийоми аранжування, задіяні М. Скориком у згаданих композиціях (вокальне акордове багатоголосся, яким гармонізована мелодія, використання фонового ритмізованого вокального акомпанементу на складах), у поєднанні зі стилістикою джазу й актуальних танцювальних ритмів 1960-х рр. дають підстави провести аналогії з американськими вокальними гуртами 1950-х рр., такими як «The Chordettes», «The Platters» чи «The Chords» (останніх зараховують до напрямку вокального ансамблевого виконавства ду-вап, що розвинувся на американському ґрунті в епоху зростання популярності раннього рок-н-ролу).

«**Коханий**» (1969 р.) І. Поклада на вірші І. Бараха (виконавська версія ВІА «Мрія» з солісткою Ліною Прохоровою) за жанровими ознаками (такими, як лірична особистісна поезія, широка хвилеподібна кантиленна мелодія у повільному темпі) є романсом, тому вокальне ансамблеве аранжування меншою мірою пов'язані із новітніми західними впливами. Фактурні прийоми вокального ансамблевого багатоголосся використовуються композитором дуже різноманітно, навіть у межах однієї композиції. Вокальний унісон як вокаліз звучить уже у невеличкому вступі до пісні (інтонаційно він не пов'язаний із подальшою мелодією). У куплеті співає лише солістка, а у приспіві, в якому постійно повторюється слово «коханий», використовуються різні види фонового вокалу. На слові «коханий» присутня взаємодія солістки й ансамблю за типом «call & response» («заклик – відповідь»);

в ансамблі – тризвучні акорди, чотиризвучні, експресивні зменшені септакорди з затриманнями. Ще один вид залучення голосів ансамблю в якості доповнення і фону – прийоми контрастної поліфонії, наприклад, низхідний контрапункт по хроматизмах (на словах «коханий – сонце і небо») чи контрастний до мелодії солістки унісонний вокаліз. Ці прийоми відсилають до академічної музики, зокрема хорової спадщини українських композиторів.

«Тече вода каламутна» (1976 р.) – закарпатська народна пісня в обробці І. Поклада у виконанні ВІА «Мрія», що є прикладом нового осмислення фольклору засобами популярної музики. Новаторські риси в аранжуванні цієї пісні проявлені передусім у ритмічному та інструментальному оформленні. Танцювальний характер композиції впливає з синкопованої ритміки оригіналу пісні – синкопи у мелодії є прикметою пісень західноукраїнського регіону. В обробці І. Поклада це синкопування органічно включається у контекст біг-бітової стилістики. В інструментовці вирізняється використання фортепіано, мідних духових (труби), а також досить незвичних для тодішніх ВІА ударних інструментів – бонгів, які відтворюють дрібний остинатний ритм. Фольклорне першоджерело має просту куплетно-строфічну форму, а І. Поклад дописав до цієї пісні приспів, як це більше властиво поп-композиціям. Приспів виконується без тексту, на складах «на-на-най-на».

Вокально-ансамблева складова цієї пісні (сольний спів у ній відсутній) ділиться на два функційні пласти: провідний, що виконує (і в куплеті, і в приспіві) основну мелодію у терцієву втору (як у фольклорному оригіналі), та фонову, яка нагадує тюдор і взаємодіє з основною мелодією комплементарно, як її контрастне доповнення в кінці кожної фрази. У куплеті бек-вокал виконує короткі фрази staccato на голосних («о-о-о», «у-у-у») у трьохголосному викладі.

Такого ж плану, але вже на іншому тематичному матеріалі та інших складах («на-на-най-на»), комплементарні фрази у триголосі звучать, доповнюючи основну мелодію у приспіві.

«У Карпатах ходить осінь» (1972 р.) – пісня Л. Дутківського на слова А. Фартушняка. Існує два популярних виконання цієї пісні – солістами «Смерічки» Н. Яремчуком та В. Зінкевичем, інший варіант – С. Ротару у супроводі ВІА «Смерічка». Розглянемо варіант із сольним дуєтом Н. Яремчука та В. Зінкевича. За характером це танцювальна пісня, що, навіть будучи суто авторською, має ознаки фольклору західноукраїнського регіону: синкопована ритміка, коломийкова структура вірша. Пісня має строфічну будову, замість приспіву в ній дається невелика зв'язка на складах «дана-дана, гей-гей». Подібні приспиви (як варіант «шиді-ріді дана» та ін.) є характерною ознакою народних пісень західноукраїнських регіонів. У куплетах із самого початку майже непомітним для солістів звучить жіночий триголосний акордовий бек-вокал тлом (спочатку на *organo*, а потім на фонемі «а»). І лише наприкінці строфи та у приспіві («дана-дана») бек-вокал стає більш помітним завдяки включенню тексту, відтіняючи і доповнюючи дует солістів.

У цьому прикладі видно, як органічно біг-бітова стилістика поєднується з авторським пісенним матеріалом, стилізованим під фольклор. А бек-вокал на складах є одночасно ознакою виливу ду-вапу, і питомим елементом, характерним для західноукраїнського фольклору.

«Кличу тебе» (1974 р.) В. Морозова на вірші В. Канаєва (ВІА «Арніка») має винятково виразні риси фанку, про що свідчать поліритмічні лінії інструментальних партій із головним акцентом на першій долі такту (фанковий *rhythm of the one*), мелодично і ритмічно вигадлива партія бас-гітари, короткі синкоповані фрази у

вокалі (в куплетах пісні) та початковий «хуковий» риф у мідної духової секції, проінтоновані зі штрихом *staccato*. Партії вокального ансамблю співаються в унісон, терцієву втору або акордами (переважно тризвуками). Після соліста в куплетах, перед приспіваними звертають на себе увагу енергійні фрази на повторенні інтервалу терції («вустонька черлені, наче дві сунички» і «я тебе шукаю в шелесті смереки»), що викликають алюзії з «comments» на словах «just a little bit») у бек-вокалі пісні Еріти Франклін «Respect», яка вважається однією з класичних зразків музики соул. Ще одна не менш яскрава алюзія (з огляду на використання у бек-вокалі пісні «Кличу тебе» чоловічих голосів, подібну ритміку і гармонію) – хор Апостолів з початковим фоновим рифом на словах «What's the Buzz» з рок-опери Е.Л. Веббера і Т. Райса «Ісус Христос – суперзірка». Використання бек-вокалу в цьому номері, де задіяні також як солісти Ісус, Марія Магдалина та Юда, містить ознаки афроамериканської музики госпел та соул.

Висновки. Проведене дослідження показало різноманітні підходи до використання вокального компоненту у творчості українських ВІА 1960-1970-х рр. Розглянуті пісенні композиції гуртів «Веселі скрипки», «Мрія», «Смерічка», «Арніка» прикметні диференційованим підходом до можливостей фактури вокального ансамблю. Це й акордові вертикалі, що протиставляються унісонам, і різноманітні поліфонічні прийоми (імітації, контрапункти до мелодії у вигляді вокалізів чи з підтекстовками), диференціація з допомогою тембрових та регістрових барв (чоловічі-жіночі голоси, висока-низька теситура), агогіки і штрихів, ритму. Відзначено широке використання прийомів, що мають відповідники в тодішній американській та західноєвропейській музиці, – тюдор, comment і call and response.

Проаналізовані зразки використання ансамблевого співу дають підстави стверджувати наявність як елементів, запозичених із західної музики, так і тих, що опираються на українську народну пісенність. У випадку окремих пісень можна констатувати, що приспіву бек-вокалу на складах мають як ознаки запозичення з ду-вапу, так і питоме походження у західноукраїнському фольклорі, стаючи елементом, що вирівнює контраст між біг-бітовою стилістикою та українським етномузичним контекстом. Наявні і прийоми, випрацювані у професійній хоровій музиці. Зокрема це диференціація фактурних пластів ансамблю, гнучке поєднання контрастної та імітаційної поліфонії з акордовими вертикалями, використання терцієвої втори та вільного руху голосів у двоголоссі.

Використання вокально-інструментальними ансамблями тих чи інших прийомів ансамблевого співу в розглянутих прикладах корелюється з загальним жанрово-стильовим вирішенням твору, що вказує на високий професіоналізм творців цієї музики, їх інтенцію до цілісності та синтезу різнорідних складових.

Список використаної літератури:

1. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2017. 215 с.
2. Бондарчук А. Роль естрадного вокального ансамблю у формуванні професійних навичок студентів музично-педагогічних напрямків освіти. Педагогічні науки. 2018. LXXXIV. Т.І. Сс.82-86.

3. Каблова Т., Тетеря В., Малинка Ю. Вокально-ансамблева культура як соціальна взаємодія. АРТ-платФОРМА. 2022. Вип 2 (6). Сс.11-26.
4. Коваленко Є. Феномен українських фольклорних вокально-інструментальних ансамблів (60-70-ті рр. ХХ ст.). PROSOPON. Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne 2016. Вип. 14(1). Сс.119-128.
5. Ланіна Т. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. №2. Сс.46-50.
6. Ланіна Т. Феномен естрадного вокального ансамблю в сучасному культуропросторі. Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип. 31. Сс. 64-69.
7. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ: КНУКіМ, 2007. 16 с.
8. Овсянніков В. Українські фольклорні ВІА та їх роль у формуванні напряму поп-рок. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Дванадцятій Міжн. наук.-творч. інтернет-конф., м. Київ, 15 травня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. Сс. 79-80.
9. Савченко Ю. Формування готовності майбутніх керівників вокальних ансамблів до творчої взаємодії з музичним колективом: дис. ...на здобуття наук. ступеня доктора філософії. 011 – освітні, педагогічні науки. Київ, Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. 224 с.
10. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
11. Теслер Т. Стилїстика диско в українській пісенній естраді у 80-х роках ХХ ст. Музичне мистецтво і культура. 2021. Вип. 32. Кн. 1. Сс.403-412.
12. Чернікова С. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації:

автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків: ХДУМ ім. І. Котляревського. 2008. 21с.

13. Шевченко І., Бродський Г. Вокальний ансамбль як форма організації музично-творчої діяльності майбутнього педагога-музиканта. Наукові записки Центральноукр. держ. педагог. університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. 2017. Вип. 157. Сс.142-147.

14. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990): автореф. Дис .на здобуття наук.ступеня канд.мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ: КНУКіМ, 2010. 20 с.

15. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

16. Шмаленко О. Ансамбль «Червона рута»: особливості творчої діяльності. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2015. Вип.33. Сс.182-187.

17. Backing & Harmony Singers.
URL: <https://surl.lt/cklzhw>.

18. Gribin A. J., Schiff M. F. The Complete Book of Doo Wop. Collectable, 2006. 496 p.

19. Page M. The Art of Backing Vocals.
URL: <https://surl.li/crjprm>.

Yuliia M. PALTSEVYCH,
Ph.D. in Arts, Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: y.paltsevich@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-1377-2440

**ENSEMBLY SINGING IN THE WORK OF UKRAINIAN
VOCAL AND INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF THE
1960^S AND 1970^S**

Abstract. The article examines the peculiarities of the texture of the vocal ensemble component in song compositions released by Ukrainian vocal and instrumental ensembles during the 1960^s and 1970^s. The study is based on the work of Ukrainian scholars on the problems of periodization of the history of Ukrainian pop music, its stylistic guidelines, genesis and theoretical foundations of the pop vocal ensemble. The 1960^s and 1970^s are defined in relation to the previous period as a stage in the formation of a new variety song repertoire through the involvement of Western European genres and their adaptation on the basis of Ukrainian folklore. The theoretical basis is the concept of musical texture and its varieties, as well as the terms used in the practice of foreign backing vocalists regarding the types of ensemble singing. The study has shown various approaches to the use of the vocal component in the works of Ukrainian vocal groups of the 1960s and 1970s. The considered song compositions of the groups “Veseli Skrypky”, “Mriya”, “Smerichka”, “Arnyka” are characterized by a differentiated approach to the possibilities of the vocal ensemble texture. The author notes the widespread use of techniques that have their counterparts in the American and Western European music of the time – *tudor* taken from the Doo-Wop genre, comment and call & response. The analyzed examples of the use of ensemble singing indicate the presence of both elements borrowed from Western music and those based on Ukrainian folk songs. In the case of some songs, it can be stated that the backing vocal choruses on the nonsense syllables have both signs of borrowing from Doo-Wop and a specific origin in Western Ukrainian folklore. There are also techniques developed in professional choral literature. In particular, it is the differentiation of textural layers of the ensemble, a flexible combination of contrasting and imitative polyphony with chordal verticals, the use of tertiary secondary and free movement of voices in two-voice duo singing. The choice of vocal and instrumental ensembles of

techniques for arranging ensemble singing depends on the overall genre and style of the song.

Key words: vocal ensemble, Ukrainian pop music, vocal and instrumental ensemble, types of texture, backing vocals.

References:

1. Boiko, O. (2017). *Ukrainska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti [Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics]: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury.* Kyiv: NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
2. Bondarchuk, A. (2018). *Rol estradnoho vokalnoho ansamblu u formuvanni profesiinykh navychok studentiv muzychno-pedahohichnykh napriamkiv osvity [The role of a pop vocal ensemble in the formation of professional skills of students of music and pedagogical areas of education].* *Pedahohichni nauky.* LXXXIV,1, 82-86 [in Ukrainian].
3. Kablova, T., Teteria, V., Malynka, Yu. (2022). *Vokalno-ansambleva kultura yak sotsialna vzaiemodiia [The role of a pop vocal ensemble in the formation of professional skills of students of music and pedagogical areas of education].* *ART-platFORMA,* 2 (6), 11-26 [in Ukrainian].
4. Kovalenko, Ye. (2016). *Fenomen ukraïnskykh folklornykh vokalno-instrumentalnykh ansambliv (60-70-ti rr. XX st.) [The phenomenon of Ukrainian folk vocal-instrumental ensembles (60^s-70^s of the 20th century)].* *PROSOPON. Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne* 14(1), 119-128 [in Ukrainian].
5. Lanina, T. (2017). *Teoretychni osnovy vokalnoho ansamblevoho vykonavstva [Theoretical foundations of vocal ensemble performance].* *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi.* 2, 46-50 [in Ukrainian].

6. Lanina, T. (2017). Fenomen estradnoho vokalnoho ansambliu v suchasnomu kulturoprostoru [The phenomenon of the pop vocal ensemble in the modern cultural space]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 31, 64-69 [in Ukrainian].
7. Mozghovyi, M. (2007). Stanovlennia i tendentsii rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni [Formation and development trends of Ukrainian pop song]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
8. Ovsianikov, V. (2019) Ukrainski folklorni VIA ta yikh rol u formuvanni napriamu pop-rok [Ukrainian folk VIA and their role in the formation of the pop-rock direction]. *Kulturno-mystetske seredovyshche: tvorchist ta tekhnolohii: zb. materialiv Dvanadtsiatoi Mizhn. nauk.-tvorch. internet-konf., m. Kyiv, 15 travnia 2019 r.* Kyiv: NAKKKiM, 79-80 [in Ukrainian].
9. Savchenko, Yu. (2023). Formuvannia hotovnosti maibutnikh kerivnykiv vokalnykh ansambliv do tvorchoi vzaiemodii z muzychnym kolektyvom [Formation of readiness of future leaders of vocal ensembles for creative interaction with a musical group]: dys... na zdobuttia nauk.stupenya doktora filosofii. 011 – osviti, pedahohichni nauky. Kyiv, Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka [in Ukrainian].
10. Samaia, T. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst [Vocal pop art: Ukrainian context]. Kyiv: *Chetverta khvyliia* [in Ukrainian].
11. Tesler, T. (2021). Stylistyka dysko v ukrainskii pisennii estradi u 80-kh rokakh XX st. [Disco style in Ukrainian pop music in the 1980^s]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 32, 1. 403-412 [in Ukrainian].
12. Chiernikova, S. (2008). Heneza estradnoho vokalno-ansamblevoho vykonavstva ta shliakhy yoho profesionalizatsii: avtoref. dys. ... dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand.

mystetstvoznavstva. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kharkiv: KhDUM im. I. Kotliarevskoho [in Ukrainian].

13. Shevchenko, I., Brodskiy, H. (2017). Vokalnyi ansambl yak forma orhanizatsii muzychno-tvorchoi diialnosti maibutnoho pedahoha-muzykanta [Vocal ensemble as a form of organizing the musical and creative activities of a future teacher-musician].

Naukovi zapysky Tsentralnoukr.derzh.pedahoh.universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Serii: “Pedahohichni nauky”. 157, 142-147 [in Ukrainian].

14. Shevchenko, O. (2010). Ukrainska populiarna muzyka: vytoky ta problematyka (1920-1990) [Ukrainian popular music: origins and issues (1920-1990)]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

15. Shyp, S. (1998). Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]: Navchalnyi posibnyk. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

16. Shmalenko, O. (2015). Ansambl “Chervona ruta”: osoblyvosti tvorchoi diialnosti [Ensemble “Chervona Ruta”: features of creative activity]. Visnyk KNUKiM. Serii “Mystetstvoznavstvo”. 33, 182-187 [in Ukrainian].

17. Backing & Harmony Singers (2021). Available at: <https://surl.lt/cklzhw> [in English].

18. Gribin, A. J., Schiff, M.F. (2006). The Complete Book of Doo Wop. Collectable. 496 p. [in English].

19. Page, M. The Art of Backing Vocals. Available at: <https://surl.li/crjprm> [in English].