

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – культура і мистецтво

зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

на тему:

**ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНИЙ ОБРАЗ КАЙЛІ МІНОУГ  
ТА ЙОГО ЕВОЛЮЦІЯ**

Виконала: студентка магістратури \_\_\_\_\_  
заочної форми навчання \_\_\_\_\_  
спеціальності 025 – Музичне мистецтво  
Свір Вікторія Анатоліївна  
(прізвище, ім'я та по-батькові)

Науковий керівник: доцент, кандидат  
мистецтвознавства Осипенко В. В.  
(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Рецензент: \_\_\_\_\_ доцент, \_\_\_\_\_ доктор  
мистецтвознавства Рябуха Н. О.  
(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_ Снедков І. І.  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
Члени комісії \_\_\_\_\_ Большакова Т. В.  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
\_\_\_\_\_ Рощенко О. Г.  
(підпис) (прізвище та ініціали)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	8
1.2. Зміст поняття «вокально-естрадний образ співака» .....	21
1.3. Засоби моделювання вокально-естрадного образу співака в контексті поп-музики .....	25
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	27
<b>РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОГО ОБРАЗУ КАЙЛІ МІНОУГ</b>	
2.1. Формування та еволюція вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг .....	29
2.2. Особливості вокально-виконавського стилю Кайлі Міноуг...	37
2.3. Засоби моделювання вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг (на прикладі популярних хітів) .....	38
 <b>Висновки до розділу 2</b> .....	 41
 <b>ВИСНОВКИ</b> .....	 43
 <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	 46

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** На сучасному етапі розвитку естрадно-вокального мистецтва провідне місце посідає поп-виконавець – співак, який у своїй творчій діяльності є, насамперед, медіатором – зв'язуючою ланкою між соціумом і індивідуумом. Його творчість, зміст якої складає формування та розвиток виконавського стилю, репрезентує певну модель естрадно-вокального образу, вивчення якої є дуже актуальною, оскільки на очах змінюється соціально-репрезентативна функція естрадно-вокального мистецтва. Замість високої класики все більшу роль відіграє розважальність, візуально-кліповий формат творчості, полегшено-естрадний спосіб трансляції музики сучасному слухачеві. Масова індустрія та її технології «розкрутки» зіркових співаків встановлюють інші ціннісні стандарти вокального мистецтва. У цій ситуації гостро постає проблема вивчення своєрідності формування та розвитку естрадно-вокального образу співаків в контексті популярної музики, який увиразнює провідні художні принципи та виконавсько-стильову специфіку видатних сучасних поп-виконавців.

Вокально-естрадний образ Кайлі Міноуг є яскравим і неповторним явищем сучасного естрадно-популярного мистецтва, досягнення якого визнані на світовому рівні. Однак, попри самобутність її вокально-естрадного образу як явища поп-культури досі залишається недослідженою в українському музикознавстві. Отже, **актуальність** обраної теми магістерської роботи обумовлена значною популярністю в сучасному світовому культурному просторі творчості Кайлі Міноуг та фактичною невивченістю цього явища в українській музичній науці.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики ХДАК у відповідності з науковою темою кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

**Об'єкт дослідження** – вокально-естрадне мистецтво як явище сучасної культури.

**Предмет дослідження** – вокально-естрадний образ Кайлі Міноуг та його еволюція.

**Мета дослідження** – розкрити специфіку вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг.

Досягнення поставленої мети зумовило виконання таких **завдань**:

- виявити історіографію та джерельну базу дослідження;
- розкрити зміст поняття «вокально-естрадний образ співака»;
- визначити засоби моделювання вокально-естрадного образу співака в контексті поп-музики;
- розкрити специфіку формування та еволюцію вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг;
- проаналізувати вокально-виконавський стиль Кайлі Міноуг;
- виявити засоби моделювання вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг на прикладі аналізу її популярних пісень-хітів.

**Матеріалом дослідження** є аудіо- і відеозаписи виступів Кайлі Міноуг, періодичні видання, що висвітлюють її творчість та інших естрадних популярних співаків.

**Методи дослідження.** Концепція магістерської роботи складається на ґрунті синтезу загальних і спеціальних методів і підходів теоретичного та історичного музикознавства до вивчення вокально-естрадного мистецтва:

– *системний* – надає необхідну повноту пізнання вокально-естрадного мистецтва (у єдності психофізіологічних, духовних і технологічних аспектів творчості);

– *історичний* – виявляє динаміку становлення та розвитку популярної музики, її жанрів і форм в аспекті формування та оновлення вокально-естрадного образу співачки;

– *стильовий* – сприяє виявленню індивідуальних і типових засобів моделювання вокально-естрадного образу виконавця;

– *функціонально-структурний* – розкриває розуміння змісту музичного твору у єдності системної ієрархії художнього цілого (тема, драматургія, композиція, синтаксис);

– *діяльнісно-психологічний* – пов'язаний з виявленням важливістю впливу самосвідомості поп-співачки на її художнє та виконавське мислення;

– *синергійний* – пояснює принцип художньої комунікації, результатом якого є сформований вокально-естрадний образ у єдності трьох параметрів – технології, психології творчості та духовного досвіду особистості естрадного співака.

- *виконавсько-інтерпретологічний* – фокусує увагу на виконавських аспектах формування вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг, обумовлених індивідуальністю її стилю.

**Теоретичну базу дослідження** складають праці провідних українських та російських науковців з питань :

- сутності вокального мистецтва (Л. Дмитрієв, Ф. Ламперті, В. Морозов, Г. Стулова);
- історії та теорії вокального мистецтва естради (В. Конен, Н. Дрожжина);
- індивідуального стилю музиканта-виконавця (О. Катрич) та іміджу естрадного співака (Н. Подпоринова, Н. Садовнікова, С. Черникова, М. Чухова, Т. Панова);
- специфіки естрадної техніки співу (Н. Дрожжина, Я. Курганова, А. Карягіна, О. Поляков, Т. Панова);
- структури естрадного вокального номера (В. Гребельна, Н. Дрожжина);
  - персонології вокального мистецтва естради (Н. Дрожжина, Т. Панова).

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що *вперше*:

- розкрито зміст поняття «вокально-естрадний образ співака», зумовлений синтезом стилєвих, виконавсько-технологічних, психологічних та духовно-особистісних аспектів творчості;
- виявлено специфіку формування та еволюції вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг;
- надано характеристику вокальної манери співачки;
- здійснено виконавський аналіз пісень-хітів «I should be so lucky», «Where the Wild Roses Grow», «Dreams».

*Набуло подальшого розвитку :*

- дослідження поп-музики в контексті сучасного вокально-естрадного мистецтва.

*Уточнено :*

- специфіку естрадної вокальної техніки.

**Практичне значення одержаних результатів** міститься в можливості використання матеріалів і висновків магістерської роботи в подальших науково-теоретичних розвідках, у виконавській та педагогічній практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК. Основні положення роботи оприлюднено в доповіді на всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених ХДАК, 23-24 квітня 2020 р.

**Публікації.** За темою роботи було опубліковано тези: Свір В. Вокально-естрадний образ Кайлі Міноуг як складова сценічного іміджу співачки // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. – Харків: ХДАК, 2020 – С. 98-100.

**Структура магістерської роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг

роботи – 50 с., з них - 37 с. основного тексту, список літератури – 45 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Теоретичною джерельною базою дослідження виступають праці з декількох напрямів як витoki й сутність вокального, й зокрема вокально-естрадного мистецтва, поп-музика як напрям останнього, в межах якого відбувається творча діяльність австралійської співачки Кайлі Міноуг.

Проблемам виконавського мистецтва присвячена величезна кількість робіт, створених музикантами усіх спеціалізацій. Враховуючи ракурс обраної теми звернемося до праць, що стосуються безпосередньо вокального виконавства.

Найбільша кількість базових наукових та науково-методичних робіт, присвячених вокальному мистецтву стосуються академічного співу (Л. Дмитрієва, Ф. Ламперті, В. Морозова, Г. Стулової [2; 11; 13; 18]), однак, в останні десятиріччя, враховуючи надшироке розповсюдження популярної музики і естрадної пісні як одного з найголовніших жанрів, що репрезентують цей пласт масової культури та у зв'язку з становленням професійної освіти для естрадних виконавців з'являється й певна кількість робіт, присвячених естрадному і джазовому вокалу, наприклад, таких авторів як А. Карягіна, О. Поляков та ін. [6–7; 16].

О. Поляков розглядає естрадне вокальне мистецтво як у стильовому, так і в технологічному, методичному і педагогічному аспектах. Автор досить докладно зупиняється на таких аспектах вокально-естрадного виконавського мистецтва як витoki і сутність естрадного співу, анатомії голосового апарату та принципах звукоформування в естрадному співі, понятті манери, штрихах і артикуляції в джазовому вокалі.

Аналізуючи витoki естрадного співу, автор зауважує, що естрадний спів виростає з народного, побутового мистецтва, що мало прикладну або розважальну функцію. Соціальне походження естрадного співу О. Поляков



бачить у нижчих верствах населення: селянському, робітничому, дрібнобуржуазному середовищі. Багато століть, аж до початку ХХ ст., на думку автора, мистецтво аристократичне та протонародне не перетинались і навіть протиставлялись одне одному (незважаючи на те, що демократизація суспільства наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст. зробила більш доступним для широких мас і аристократичне за сферою побутування класичне мистецтво), розвиваючись паралельно, народна творчість довго не вважалась мистецтвом і вважалась такою, що не заслуговує серйозної уваги [16, с. 8–19].

У ХХ ст. ця ситуація змінилась, «легке» мистецтво вийшло на велику сцену. Це, на думку, О. Полякова, було пов'язане зі зміною суспільно-економічного устрою. Формувався прошарок буржуазії, що мала гроші, але не мала знатного походження, а іноді й гідної освіти, що зумовлювало їх тяжіння до легких розважальних жанрів [16, с. 19].

Схожу думку щодо причин масового розповсюдження естрадного мистецтва висловлює Н. Дрожжина. Авторка здійснює термінологічний аналіз поняття «естрада» та обґрунтовує розуміння естрадного мистецтва як соціокультурного феномена. Вона вказує на те, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., наприклад, у Росії слово естрада використовувалось для позначення виступів професійних і самодіяльних колективів на помості під час народних гулянь або розважальних програм вар'єте чи кафе-шантанів [3, с. 42]. Після Жовтневої революції смислове наповнення терміну, згідно з Н. Дрожжиною, дещо змінилося, оскільки до естради проникає публіцистика, хорова і народна творчість, протягом 30–40-х рр. відбувається зближення академічного і масового мистецтва, що призводить до виникнення синтетичного терміну – «естрадне мистецтво» [3, с. 43].

Далі дослідниця, перегукуючись у цьому з О. Поляковим, зауважує, що поява масової культури пов'язана саме з підйомом та званого середнього класу – людей, що могли й вміли працювати, але на відміну від нижчих верств населення попередніх епох, мали бажання та можливість відпочивати

й цікавитись мистецтвом, в якому, однак, їх більше приваблювала не серйозність та елітарність, а розважальний момент [16, с. 46–47]. Як далі вказує Н. Дрожжина, масова культура розрахована саме на *масу споживачів*, основну частину якої становить саме середній клас. Вона є «максимально демократичною як з точки зору змісту, <...> так і з точки зору форми» [16, с. 47].

Н. Дрожжина також вибудовує періодизацію розвитку естрадної музики, виокремлюючи декілька етапів цього процесу.

Перший дослідниця позначає як «передестрадний період» (кінець ХІХ – початок ХХ ст.), пов'язаний зі становленням музичних передестрадних музичних форм і жанрів, що функціонують і межах садово-паркових розваг, ресторанів з концертними програмами, кабаре, театрів мініатюр та ін. [3, с. 44].

Другий період (20–50-ті рр.) пов'язаний із «професіоналізацією» естрадного мистецтва. Це, за Н. Дрожжиною, період розквіту жанру ревію і вар'єте, велику популярність отримують жанри масової пісні, мюзіклу, пишеться кіномузика [там само].

Естрадна музика, за Н. Дрожжиною, що позиціонує себе як мистецтво розваг та рекреації, в цей час професіоналізується і виходить на домінуючі позиції. Це стає можливим завдяки комерційному успіху, що став можливим завдяки її масовому тиражуванню за допомогою грамзапису, радіо, кінематографа [там само].

Третій етап (50–80-ті рр.) Н. Дрожжина позначає як «епоху протесту і комерціалізації». Вона характеризується розвитком молодіжною «культурою протесту», що втілюється в відповідних музичних напрямках (рок-н-рол, біт, хард-рок, панк-рок, реп та ін.), але при цьому й асиміляцією контр-культурного потенціалу рока з шоу-бізнесом, формуванням єдиної музичної поп-індустрії з власними принципами і інститутами. Домінуючими, за Н. Дрожжиною, стають ті різновиди естради, які продукує рок-культура. З появою рока «на зміну жанру мюзікла приходить новий синкретичний жанр –

рок-опера, а в музичну практику був остаточно впроваджений трансформований електропосилувачами і мікрофонами звук, що надає року не тільки специфічного електронного звучання, але й своєрідну манеру вокалізації» [3, с. 45].

Четвертий етап у розвитку музичного мистецтва естради (від 90-х рр. до нинішніх днів), який позначає Н. Дрожжина, є «глобалізаційним». Цей етап характеризується фактом перетворення естради в глобальне і транснаціональне явище, не лише музичної але й культури людства в цілому [там само].

Це стало можливим завдяки тому, що музичне мистецтво естради зараз є не лише сферою мистецтва, але й сферою роботи глобального шоу-бізнесу, який формує універсальний формат створення і сприйняття музики «шлягер», що виконується «зіркою». Для його пропаганди використовується телебачення, радіо, Інтернет, тиражування компакт-дисків, касет та ін., створення приголомшливого відеоряду. Серед мінусів нинішнього положення речей – стандартизація, орієнтація на швидке «споживання», втрата сенсу, серед плюсів – комерційна підтримка талантів, полістилістичність, свобода творчого пошуку та ін. [там само].

Витоки естрадного співу простежує також Я. Курганова, перш за все в музиці «першого» і «третього» пластів музичної творчості (за класифікацією В. Конен [9]) – фольклорі та побутовій розважальній музиці [10].

Вказуючи на певні характерні ознаки, що відрізняли б естрадний спів від інших вокальних традицій, О. Поляков доходить висновку про те, що він має досить різноманітний спектр прийомів, залучених як з джазу, так і з класичного чи народного співацького мистецтва, що робить неможливим дати визначення естрадному співу за характером самого звуку або звуковидобування. Натомість автор робить висновок про те, що в усіх стилях естрадної вокальної музики присутнє то, що можна назвати особливою «естрадною подачею», специфічним характером самого сценічного виступу співака, заснованого власне на його індивідуальності. Її сутність полягає у

тому, що артист постає перед публікою в певному лише йому притаманному образі («співак-танцюрист», «співак-музикант», «співак-ідол»), що в сучасному естрадному мистецтві називається іміджем артиста, який слугує для того, щоб викликати в слухачів миттєву безпосередню емоційну реакцію, що може виражатися певними способами просто під час виступу співака. Такий спосіб спілкування з публікою та презентації мистецтва принципово відрізняється від класичного мистецтва, де публіка споглядає і оцінює номер же після його завершення, і йде від вуличних вистав, де актори мали чітко виражене одразу впізнаване амплуа, яскраві, навіть дещо перебільшені образи, певні трюки, що утримували увагу глядачів, і між ними і публікою відбувався постійний діалог просто під час дійства [16, с. 16–24].

Як ще один, хоча й не основний критерій, за яким можна визначити популярну музику О. Поляков називає її простоту та легку доступність для найширшої масової аудиторії. «Сприйняття класичної музики потребує підготовки, особливого настрою, – зауважує автор – тоді як мова масової культури є доступною для кожного» [16, с. 21].

Безпосередній процес формування популярної музики у ХХ ст. О. Поляков пов'язує із синтезом джазу та інших музичних традицій. Автор погоджується з розповсюдженою думкою про те, що саме джазова культура сформувала естетику естрадного співу, оскільки багато стилів і напрямів естрадної музики вийшло з блюзу і використовують його виражальні засоби, але він також вказує на те, що поняття естрадного співу все ж є значно ширшим, ніж джазовий вокал, оскільки баладна традиція в англо-кельтській культурі, французький шансон, російський міський та циганський романс, італійські серенади та багато інших жанрів існували задовго до появи джазу. Останній, на думку автора, істотно вплинув на всі без виключення європейські музичні культури, збагативши їх та синтезуючись із ними, що згодом сформувало відоме нам обличчя європейської і американської популярної музики [16, с. 20–21].

Щодо характерних особливостей саме естрадного співу і його відмінностей від академічного, то їх також аналізує О. Поляков. Автор зауважує, що естрадний спів, заснований на побутових інтонаціях, що «зберігає індивідуальну характерність голосу і мовленнєве забарвлення звуку» став найдемократичнішим та найулюбленішим мистецтвом у ХХ ст. [16, с. 22]. Тематика естрадної вокальної музики, на думку автора, незначною мірою змінилася у порівнянні з академічною. Основною темою, як і раніше, були людські почуття. Скоріше, як вважає О. Поляков, змінилася сама людина, що постає в естрадному мистецтві. На думку автора, «погляд на людину як на земну істоту з усіма її вадами та слабкостями без прикрас приніс і свободу в зображенні чуттєвості. Еротичний початок у почуттях і думках людини став новою темою у співі з великої сцени». Як вважає автор аристократична естетика не дозволяла виходити за межі благопристойності та звертатися до низинних сторін життя [16, с. 22].

Щодо самого характеру вокалізації в академічному та естрадному мистецтві О. Поляков зауважує, що «якщо в академічному вокалі змінювалось нюансування і динаміка звуку у зображенні почуттів, то естрадний співак міг принципово змінювати характер самого звуку», не дотримуючись якогось єдиного звуко- та голосоведіння [16, с. 23].

Також, порівнюючи академічний і естрадний спів, автор також вказує, що «в академічному співі на першому місці стоїть вокальність звучання голосу як інструменту, а мова слугує для донесення смислу, що закладений у тексті; в естрадному співі інтонації мови грають велику роль як засіб виразності, а вокалізація служить для поєднання з музичною фразою мелодії» [16, с. 23]. Використання мовної інтонації, за О. Поляковим, є однією з особливостей естрадного і джазового вокалу, що прийшла з народного співу, однак це не означає, що естрадний вокал не дотримується точного інтонування мелодії, просто допускається більш вільне ритмічне трактування незначна видозміна вокальної партії або перехід на мелодекламації на фоні гармонічного супроводу в акомпанементі [16, с. 23–24]. Окрім цього, як

зауважує автор, в сучасній популярній музиці існує багато стилів, що дотримуються більш строгого «академічного» голосоведіння [16, с. 24].

О. Поляков також вказує, що в естрадному співі ніколи не існувало єдиної естетики у звукоутворенні. Естрадний вокал використовує дуже різноманітні режими голосового апарату, вокальне звучання різного характеру, поєднання мелодекламації та вокального звуку на опорі та ін. [16, с. 25].

Хоча автор і підкреслює відсутність в естрадному співі якоїсь єдиної естетики звуковидобування, розмаїття стилів і напрямів, він все ж таки виокремлює певні особливості, притаманні всім жанрам й стилям естрадної вокальної музики.

Перша полягає в тому, що «на відміну від народного співу, що існує у практично незмінному вигляді, естрадний спів збагачено професійними співацькими традиціями, які виражені в облагородженому звучанні, використанні змішаного звуковидобування, розширеному діапазоні» [16, с. 27].

Друга особливість – це те, що «в усіх формах естрадного співу, розповсюджених по всьому світу, відчувається вплив афроамериканської культури, блюзу, що виражається у фразування, свінгу, використанні прийомів і штрихів джазової музики» [16, с. 28].

Третя і, на думку автора, найголовніша особливість естрадного співу полягає у тому, що в ньому принципово іншим є відношення до слів і мовної інтонації. Остання є рівноправним виражальним засобом разом із власне вокалізацією. Як вказує О. Поляков, «збереження мовного забарвлення голосу навіть при опертому вокальному звучанні є особливістю, що вирізняє естрадний вокал» [16, с. 28].

Щодо технічної і методичної складової професійного освоєння естрадного вокалу автор зауважує, що його методика складається з двох відносно рівноправних частин: постановки голосу, базові принципи якої багато в чому збігаються із принципами академічного вокалу, та освоєння

різноманітних манер звуковидобування, притаманних конкретним стилям естрадної музики [16, с. 30].

Стосовно стилістики сучасної естрадної вокальної музики О. Поляков вказує, що вона сформувалася у 60–70 рр., що було пов'язане зі змінами суспільному житті (сексуальна революція, виникнення руху «хіппі»), які повели за собою зміни у сприйнятті базових людських цінностей (кохання, сім'я, дружба), зовнішньому вигляді людей, проявів їх почуттів і чуттєвості. Це сприяло й змінам у мелодичній, гармонічній мові популярної музики. У вокальній музиці це призвело до кристалізації наступних ознак:

- більш полегшеного звучання чоловічих голосів з тяжінням до високої теситури;
- більш «строкате» у регістровому відношенні звучання жіночих голосів, більш експресивна і розкута манера співу;
- широке використання мелізматика і колоратурної техніки;
- використання більш широкого діапазону;
- посилення синтезу різних стилів і напрямів;
- широке використання етнічних прийомів співу;
- зростання впливу субкультур на масову культуру;
- зростання ролі електроніки і обробки звуку;
- зростання ролі відеоряду у сценічному виступі виконавця [16, с. 31–32].

Аналізуючи стилістичні і технологічні аспекти сучасної естрадної вокальної музики, О. Поляков торкається класифікації голосів в академічному співі, принципів звукоутворення і звуковидобування за тембральним забарвленням голосних в естрадному вокалі, діапазону естрадного співу, особливостей фразування і характерних інтонацій в естрадній музиці, поняття манери в естрадному співі, а також найхарактерніших вокальних прийомів, що зустрічаються в більшості стилів популярної музики.

Щодо класифікації голосів в естрадному співі автор зауважує, що на відміну від академічного співу, де є чітке розмежування голосів за теситурою, у естрадному співі, який часто використовує прийоми, що виводять голос за межі його основного діапазону, єдиним критерієм класифікації може служити тембральне забарвлення голосу [16, с.85].

Стосовно принципів звукоутворення О. Поляков зауважує, що головним чинником, який зумовлює рівність, темброву однорідність в різних регістрах, інструментальне звучання голосу є змішане звукоутворення (мікст), що характеризується одночасною роботою грудного й головного механізмів у змиканні зв'язок. Характер такого міксту є різним у академічному та естрадному вокалі. Так, чоловічий голос в академічному вокалі звучить із переважанням грудного механізму (за виключенням високих тенорів та тенорів альтіно). Жіночі голоси в академічному співі, навпаки, формують змішане звучання із домінуванням головного механізму. В естрадному співі чоловічі голоси звучать значно легше, при збереженні грудної природи чоловічого голосу доля головного фальцетного звуку значно зростає, оскільки цього вимагає тяжіння до мовленнєвої інтонації, фонетика останньої. Жіночі голоси, навпаки, у естрадному вокалі, на відміну від академічного, тяжіють до грудного звучання, чого також потребує наближення співу до мовної інтонації. Це значно зміщає жіночий естрадний голос за теситурою вниз, ближче до мовленнєвої «примарної зони». Цим обумовлена дворегістрова будова голосів у багатьох естрадних співачок на відміну від трьохрегістрової в академічних. Таким чином, в естрадному жіночому вокалі доля грудного звучання більше, ніж доля головного [16, с.73–77].

Діапазон естрадного співу О. Поляков характеризує як загалом двооктавний, як і в академічному співі (оскільки в цьому діапазоні найлегше домогтися однорідного за тембром, рівного звучання), але із можливістю виходу за ці межі, оскільки естетика естрадного, особливо джазового, співу передбачає використання таких характерних прийомів як субтон внизу і



фальцет нагорі. Так, діапазон деяких естрадних співаків може сягати й чотирьох октав, але при цьому однорідне за тембром звучання не є можливим у всіх регістрах [16, с.81].

Серед способів звуковидобування за характером голосних О. Поляков виокремлює притемнений, відкритий, нейтральний та сурдинний способи, які відрізняються один від одного характером роботи голосового апарату. Так, притемнений спосіб характеризується тим, що при формуванні голосних глоткова частина голосного є більшою, ніж ротова. Такий спосіб дозволяє досягти максимальної опори й сили звучання, найкращого тембрального балансу між регістрами, в ньому переважає вокальність тембру, мовленнєве забарвлення голосу нівелюється. В тембрі переважають низькі й середні частоти. Цей спосіб характерний для академічного співу та таких стилів і жанрів естрадного співу як блюз, рок, балада, соул та ін. При відкритому способі переважає ротова частина голосного, цей спосіб дозволяє досягти великої сили і опори звучання, але в грудному регістрі, оскільки в цьому способі переважає грудне змикання, він ускладнює мікстування регістрів, але його можна застосовувати у співі фальцетом за умови мінімальної опори. Нейтральний спосіб характеризується формуванням голосних завдяки природній мовленнєвій артикуляції, без вираженого перебільшення вокальних артикуляційних прийомів. При ньому можливою є помірна опора, хороший тембральний баланс і великий діапазон, хоча високі ноти можуть звучати темброво збіднено. Цей спосіб є дуже зручним для початкової координації голосу, базової постановки. Ще один спосіб – сурдинний – характеризується активною участю у формуванні голосних кореня язика, який тут виступає як сурдина у струнних і духових інструментів. Такий спосіб додає звуку характерного носового забарвлення, заважає формуванню низьких частот, замінюючи їх середніми. Це допомагає довше затримувати дихання, домогтися менш щільного змикання зв'язок та значно розширити діапазон догори. Цей спосіб надає стабільності звуку навіть при невеликій опорі та полегшує формування змішаного звучання навіть на високих нотах.

Сурдинний спосіб добре поєднується з іншими способами формування голосних і є дуже ефективним технічним прийомом у естрадному вокалі. Він полегшує резонаторні відчуття вокальної позиції, створює більш «вузьке» інструментальне звучання голосу, дозволяє моделювати тембр, також стабілізує дихання при тихому звучанні, дозволяє домогтися опертого фальцету і полегшує опору при «рваній», точковій атаці звуку. Він використовується у різних стилях естрадного співу (шаут, розщеплений звук, опертий фальцет, скет). Сурдинність мовленнєвих звуків дозволяє користуватись більш округлим вокальним звучанням, зберігаючи і вокальне, і мовне забарвлення звуку [16, с.86–91].

Фразування у естрадному вокалі О. Поляков розглядає разом із мовленнєвою інтонацією, яку вважає рівноправним засобом виразності в естрадній музиці разом із суто вокальним звучанням. Отже, фразування в естрадному співі поділяється на кантиленне, в основі якого вокалізація мелодії і застосування штриха legato; декламаційну зі штрихом non legato або staccato, яка підкреслює мовленнєві інтонації; ритмічну, в основі якої лежить ритміка мелодії, таке фразування може поєднувати різні штрихи задля підкреслення ритмічного малюнку мелодії [16, с.92–93].

Щодо взаємодії вокального фразування і мовленнєвої інтонації автор зауважує, що в естрадний спів потрапляють найбільш стійкі, спільні для різних мовних культур інтонації, що відображають найяскравіші емоційні стани людини: захват, гнів, біль і т.д. О. Поляков відокремлює найбільш розповсюджені інтонації, що впливають на характер фразування, його емоційне забарвлення. Перша з них – крик (від страху, гніву, захвату), кричуща інтонація розповсюджена в багатьох вокальних жанрах як засіб виразності (шаут, рок, блюз та ін.). Друга – скандування – монотонне повторення ритмізованої фрази, що виражає певну емоцію (йде від обряду, колективної вимови заклинань), колективний екстаз, що поєднує людей в одному пориві. Широко розповсюджена в таких стилях як фанк, спірічуелс, госпел. *Мелодекламація* – піднесена вимова тексту на фоні музичного

супроводу, використовується для донесення поетичного образу, створення особливої атмосфери. Ще одна характерна інтонація – стогін (з різними емоційними відтінками: біль, задоволення, тощо), має характерне «сковзання» наприкінці фрази («кербінг» в англійській термінології), притаманна таким стилям як ритм-енд-блюз, R`N`B, соул. Розспів як характерна інтонація в естрадному співі є не вокалізацією а розспівною вимовою слів і вона була характерна для багатьох фольклорних традицій. Нарешті, в естрадного співі зустрічається й інтонація плачу, що природно має печальне емоційне забарвлення та розповсюджена у жанрі балади [16, с.94–95].

Під манерою в естрадному співі О. Поляков розуміє індивідуальні особливості звуковидобування і використання різних засобів виразності. Автор розрізняє манеру звуковидобування (вона може бути вокальною або ритмічною, що визначається за тембром голосу, характером атаки звуку, артикуляцією, штрихами, тощо), стилістичну манеру, яка визначається за комплексом певних прийомів, характерних для того чи іншого стилю або напряму естрадної музики і може бути сольною або ансамблевою (інструментальною), виконавську манеру, яка може бути співацькою, акторською, образно-іміджевою і визначається за вибором тих чи інших засобів виразності для сценічного втілення музичного твору [16, с.96–97].

Нарешті, О. Поляков описує основні прийоми й штрихи, що використовуються в естрадному співі. До них він відносить наступні:

- хриплий або розщеплений звук – поєднання тонового і шумового звуків, досягається завдяки вібрації різних тканин всередині ротоглотки, залежно від теситури може бути низько- або високочастотним. Низькочастотний називається growling (гарчання), формується завдяки вібрації кореня язика й мигдалин, високочастотний – scream (крик), утворюється завдяки вібрації м'якого піднебіння.

- Опертий фальцет – голосний фальцет, рівний за звучанням звичайному голосу, досягається завдяки звуженню входу у гортань та зниження надзв’язкового тиску.
- Субтон – спів з придыхом, досягається завдяки аспіратній атаці, використовується в джазовому вокалі як наслідування саксофона.
- Сурдинний спів – спів із характерним носовим тембром, розповсюджений в джазі, фанку, соулі.
- Глісандо – ковзання від ноти до ноти за межами температурації, використовується в джазі як наслідування духових інструментів.
- Драйв – акцентування кожної метричної долі, що створює особливу енергію і напруження. Цей прийом народився в епоху свінга і зараз отримав розповсюдження в усіх стилях.
- Свінг – зсув ритмічного акценту в мелодії з відставанням або з випередженням.
- Шаут – криковий спосіб співу із рваним фразуванням, що імітує емоційні викрики. Характерний для багатьох етнічних культур, найчастіше використовується в таких напрямках естрадної музики як блюз, рок [16, с.97–99].

Власне вокально-технічні особливості естрадного співу розглядає й Я. Курганова, слідуючи в цьому за Н. Дрожжиною. Я. Курганова вказує на те, що тип фонації в більшості естрадних виконавців попри все їх прагнення до індивідуалізації звучання голосу можна охарактеризувати, за термінологією Н. Дрожжиної як «техніку слабкого імпендансу» [4]. Імпендансом у вокальній методиці називається зворотний акустичний опір, який відчувають зв’язки з боку ротоглоткового каналу. Від цього опору залежить сила звуку, з якою співає вокаліст. Він значно більший в академічних виконавців і менший у естрадних, що пов’язане із використанням останніми мікрофону і з тим, що багато естрадних вокалістів не відрізняються силою голосу, компенсуючи це емоційним впливом на слухача [10, с. 431–422]. Як зауважує Я. Курганова, естрадна манера співу в

цілому лежить десь між академічною і народної манерами. Серед народних манер співу Я. Курганова вирізняє аутентичну, засновану на відкритому співі і напівприкрити, що значно зменшує імпенданс. До напівприкритої манери тяжіє в цілому й естрадний вокал [там само].

## **1.2. Зміст поняття «вокально-естрадний образ співака».**

На сьогоднішній день в науковій літературі нам не зустрілося чіткої та однозначної дефініції поняття вокально-естрадний образ. Схоже формулювання – «сучасний вокально-естрадний образ» дано в статті Н. Подпоринової, де розглядається проблематика моделювання сучасного вокально-естрадного образу у просторі музично-виконавського мистецтва. Під вокально-естрадним образом розуміється перш за все сценічний образ вокаліста як специфічне синтетичне явище, що включає разом із музичною складовою візуальну: акторську, пластичну [15]. Вокально-естрадний образ розглядається як певна соціокультурна модель, що в певній мірі відображає основні процеси в соціумі та сучасній масовій культурі [15].

Більшість інших авторів (Т. Панова, О. Ізюрова, С. Чернікова, Н. Садовнікова, Я. Курганова, В. Гребельна) взагалі не використовують дане поняття саме у такому формулюванні, говорячи або про образ естрадного твору, або про образ (імідж) виконавця, образ вокально-естрадного номеру або ж про художню структуру естрадного номеру, складовою якої є образ вокаліста-актора на сцені [14; 5; 19–20; 17; 1].

Найближче до нашого термінологічного трактування підходить Т. Панова, розробляючи навчально-методичний комплекс з дисципліни «постановка голосу естрадного вокаліста». Темою одного з блоків занять є складові вокально-сценічного образу. Авторка зауважує, що основною складовою вокально-сценічного образу, незважаючи ні на що, є спів, через який вокаліст доносить до публіку музичний образ твору, однак, не менш важливою складовою у естрадному співі є й артистична індивідуальність співака, його вміння прожити, відчути та за допомогою акторської гри

втілити образ та сюжет пісні на сцені. Т. Панова розуміє вокально-сценічний образ як органічний синтез музичної виразності та театральних виражальних засобів [14, с. 71]. Авторка також підрозділяє весь естрадний репертуар на той, що може піддаватися театралізації і втілюватися виконавцями як пісня-сценка і на той, в якому «акторська майстерність виконавця відноситься виключно до внутрішнього проживання пісні, поза яскравими зовнішніми засобами акторської виразності» [14, с. 72]. Отже, розвиток сучасної естрадної пісні авторка бачить у синтезі акторського та вокального мистецтва.

Інші автори, що так чи інакше торкаються проблем естрадного виконавства, не розшифровують спеціально зміст поняття вокально-естрадний або образ естрадного твору, однак, це поняття в тому чи іншому вигляді присутнє в їх роботах, і всі вони так чи інакше підкреслюють синтетичну природу цього явища, єдність слухового (музичного) та візуального (акторського) впливу на слухача. Наприклад, О. Ізюрова вказує на «об'єднання вокального виконання, танцювальних рухів і акторського втілення образного ладу і змісту пісень засобами міміки і пластики, оформлення номера яскравими, барвистими костюмами»[5, с. 186].

Слушними і корисними для розуміння природи вокально-естрадного образу є спостереження В. Гребельної. Вона також не розглядає саме явище вокально-естрадного образу, але вписує останній у художню структуру естрадного номеру. Авторка виділяє такі важливі та сутнісні властивості останнього як обмеженість у часі, і звідси – лаконізм, максимальна сконцентрованість усіх виражальних засобів, чітко вибудовану драматургію, а також – мобільність, яка обумовлена вимогою до артиста підлаштовуватись під конкретний склад, настрої публіки [1]. В. Гребельна також вказує й на синтетичну природу естрадного мистецтва. Враховуючи обмеженість будь-якого естрадного номеру в часі, можемо сказати, що більшість пісень-номерів презентують який один основний образ та його розвиток, на відміну від класичних творів, драматургія яких будується на взаємодії

багатьох різноманітних музичних або музично-сценічних образів, тому, вважаємо слушним віднести усі перелічені авторкою якості й до власне вокально-естрадного образу.

Я. Курганова щодо сценічних образів академічних і естрадних виконавців зазначає, що якщо, академічний вокаліст кожного разу перевтілюється в героя твору, підкорюючи цьому завданню свою індивідуальність, то естрадний виконавець, навпаки, представляє сам себе, підбираючи репертуар та візуальне втілення номеру, виходячи з особливостей своєї індивідуальності. З іншого боку, остання закономірно представляє собою динамічне явище, тому з часом репертуарні та стильові вподобання артиста можуть змінюватись [10].

С. Чернікова та М. Чукова, аналізуючи чинники, щопливають на формування виконавського стилю естрадного ансамблю, також застосовують термін «пісенний образ», розкриття якого також залежить від як вокальної, так і акторської майстерності виконавців [19].

Спорідненим, але не тотожним поняттю вокально-естрадного образу є поняття іміджу артиста. Воно, у зв'язку з педагогічними завданнями у роботі зі студентами спеціалізації «естрадний спів», розробляється, наприклад, у роботі Н. Садовнікової. Авторка дипломної роботи пропонує власне визначення терміну «імідж артиста», який, на її думку є динамічним інформативним образом, що сформувався в результаті соціальної взаємодії і впливає на всі суб'єктів комунікації [17, с. 10]. Імідж, за Н. Садовніковою, повідомляє про деяку сукупність ознак, які притаманні самому об'єкту. Причому ці ознаки можуть існувати об'єктивно або ж довільно приписуватись об'єкту творцями іміджу, що є характерним для публічних особистостей [17, с. 7]. Імідж та його створення, на думку авторки, є тим, на що слід звернути уваги майбутнім артистам-вокалістам під час їх професійної діяльності. Вдалих естрадних номерів може бути частиною стратегії створення позитивного іміджу. Серед складових естрадного номеру та навичок, які сприяють його створенню Н. Садовнікова називає вокальні

навички, навички поведінки на сцені, рухові навички, навички підбору костюму, навички оформлення номеру в цілому [17, с. 27].

Отже, засновуючись на вивчених наукових і науково-методичних джерелах, спробуємо запропонувати власне трактування поняття «вокально-естрадний образ»

Ми, безсумнівно, можемо погодитися з більшістю авторів щодо синтетичної природи естрадного образу. Таким чином, вокально-естрадний образ є багаторівневим явищем, що поєднує суто музичну і візуально-пластичну складові.

До суто музичної складової віднесемо:

- Початкові характеристики музичного твору: мелодію, гармонію, ритміку, форму; музичну стилістику твору, що витікає з цих характеристик і також виражається в характері інструментального супроводу, способах комп'ютерної обробки музичного матеріалу тощо.
- Особливості вокального стилю виконавця, до яких належить спосіб звукоутворення, стилістична манера виконання, характерні прийоми й штрихи.

Візуально-пластичний рівень вокально-естрадного образу складається з:

- Поведінки артиста на сцені.
- Режисерського рішення номеру/кліпу, драматургії номеру.
- Хореографії (танець вокаліста та/або підтанцювки).
- Акторської гри вокаліста або вокального ансамблю.
- Костюмів, гриму, відеоряду, декорацій, піротехніки та іншого театраль-но-сценічного реквізиту, покликано-го створити яскраве приголомшливе шоу.

Всі перелічені компоненти та їх взаємодія між собою є, власне, й засобами створення вокально-естрадного образу.

На нашу думку, слід також розрізняти образ вокаліста-виконавця в цілому та образ конкретного твору. Під першим слід розуміти сукупність



особливостей художньої індивідуальності артиста та загальної стилістичну спрямованість його творчості. Другий відноситься до першого як окреме до загального: під ним слід розуміти окремий образ певного персонажа, сюжет, емоцію, що створюється тут і зараз на сцені, розкривається завдяки суто музичним, вокально-виконавським, театральнo-сценічним засобам.

Образ артиста є динамічним явищем, яке може еволюціонувати протягом його професійної кар'єри.

Хоча поняття образу артиста є близьким до поняття іміджу, вважаємо за потрібне розрізнати їх між собою, оскільки поняття іміджу включає не лише характер індивідуальності і виконавський стиль артиста, його візуальний образ на сцені, а й характер сприйняття цього образу публікою, сукупність колективних уявлень, які формуються в соціумі щодо того чи іншого виконавця і які не завжди залежать від його волі. Додамо також, що імідж поп-зірки часто формується не лише за рахунок завдяки його виступам на сцені, а й з багатьох аспектів його життя поза сценою: приватного життя, суспільної діяльності, тощо.

### **1.3. Засоби моделювання вокально-естрадного образу співака в контексті поп-музики**

Багато дослідників стверджують, що естрада, як видовище, вимагає від концертних номерів співаків як звукових, так і яскравих зорових вражень. Досліджуючи вокально-сценічний образ в сучасному естрадному мистецтві, Т. Панова розкриває його зміст як органічний синтез музичної виразності та театральних виражальних засобів [14, с. 71]. Науковець виокремлює такі твори естрадного репертуару, як пісні-сценки, що уможливають театралізацію та яскраву виконавську подачу, із залученням засобів суто акторської виразності. Інші ж пісні потребують глибокого внутрішнього проживання. Як зауважує Т. Панова, лише в естрадному, але не в академічному виконавстві можливим є феномен, коли за рахунок інших сценічних засобів виразності на естраді виступали та виступають співаки, що

не мають сильного класично поставленого вокального голосу. Як приклад авторка наводить Л. Утьосова, М. Бернеса, які досягали значного емоційного впливу на аудиторію завдяки таланту оповідача, акторській виразності, вмінню перевтілитися в персонажа пісні, розіграти, прожити її сюжет [14, с. 70].

О. Ізюрова вказує на те, що зовнішнє оформлення естрадного номеру є дуже важливим, слід застосовувати усі засоби виразності, включаючи акторське втілення образу, танцювальні рухи, міміка і пластика, яскраві сценічні костюми та, звичайно, найголовніше – вокальне «прочитання» пісні.

Н. Дрожжина зауважує на важливому значенні у створенні образу під час концертного виступу продуманої та відшліфованої акторської пластики, недоліки якої можуть миттєво зруйнувати образ.

До засобів створення вокально-естрадного образу слід віднести всі компоненти, як музичної складової, так і візуально-пластичної, а також їх взаємодію. Загально музичні засоби виразності, що, безперечно, лягають в основу вокально- естрадного образу закладені у початкових характеристиках музичного твору : характері мелодичної лінії, динамічному та тембровому забарвленні, ритмічному і гармонічному розвитку, принципах формоутворення, особливостях інструментального супроводу, способах комп'ютерної обробки музичного матеріалу тощо. Безпосередньо виконавськими засобами створення вокально-естрадного образу є спосіб звукоутворення, манера співу, темброві особливості, вокально-професійна техніка, стилістична манера виконання, характерні прийоми й штрихи.

До візуально-пластичних засобів створення вокально-естрадного образу слід віднести: вибір співаком моделі сценічної поведінки, особливостей хореографічного рішення (танець вокаліста та/або підтанцювки), акторської гри вокаліста, режисерського задуму номеру/кліпу, драматургії номеру. Також широко застосовуються співаками у створенні вокально-естрадного образу можливості відеоряду, декорацій, піротехніки, театральнo-сценічного реквізиту, сценічних костюмів, гриму.

На формування іміджу естрадного співака, а разом з тим і його вокально-естрадного образу впливають часто не лише його концертно-виконавська діяльність, але й багато аспектів його життя поза сценою: приватного життя, суспільної діяльності, тощо.

### **Висновки до Розділу 1.**

В першому розділі «Теоретико-методологічні засади дослідження» нами було розглянуто наукові та науково-методичні праці, що стосувалися історичних коренів та специфічних стилістичних та технологічних особливостей естрадного співу, а також – сутності вокально-естрадного образу естрадного твору та вокаліста-виконавця. Це дозволило зробити наступні висновки.

Естрадне мистецтво має глибокі корені в фольклорній традиції та побутово-розважальній музиці і виникло в результаті синтезу «першого» (фольклор) та «третього» (міська побутова музика), частково «другого» (академічна музика), за класифікацією В. Конен, пластів музичної творчості.

Естрадний спів має низку особливостей, що відрізняють його від академічного: рівноправність у системі засобів виразності вокального звучання і мовленнєвої інтонації, відсутність єдиного естетичного еталону звучання, інший характер мікстового звучання, ніж в академічному вокалі (переважання головного звучання у чоловіків, грудного – у жінок), наявність специфічних способів співу, не характерних для академічного виконавства – хриплий розщеплений звук, сурдинне звучання, субтон, опертий фальцет, шаут, тощо. Також для естрадного співу, на відміну від академічного, характерним є застосування мікрофону для посилення звучання голосу, комп'ютерної обробки звуку голосу й інструментів.

Вокально-естрадний образ є багаторівневим явищем, що створюється завдяки синтезу суто музичної та візуально-пластичної складових. Маємо розрізняти образ артиста і образ конкретного твору, втілений на сцені. Образ артиста є поєднанням особливостей його індивідуальності та загальної

стильової спрямованості його творчості. Образ естрадного твору – поєднання особливостей музичного і поетичного тексту твору з його сценічним втіленням через вокальну манеру, пластику артиста, танець, його акторську гру, режисерське драматургічне рішення номеру, інші засоби (костюм, грим, світло, відеоряд та ін.). Усі названі засоби й є засобами створення вокально-естрадного образу в контексті поп-музики.

## РОЗДІЛ 2

### СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОГО ОБРАЗУ КАЙЛІ МІНОУГ

#### 2.1. Формування та динаміка розвитку вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг

Перейдемо безпосередньо до розгляду вокально-естрадного образу видатної австралійської поп-співачки Кайлі Міноуг, яку по праву вважають однією з найуспішніших австралійських виконавців ХХ –ХХІ ст.

Вона є відомою перш за все як поп-співачка, а також – як авторка пісень і як актриса. Для її творчості характерним є звернення до багатьох жанрів популярної музики, але основоположними є поп, диско, данс-поп. Творча активність співачки розпочалася ще в 1979 р. та триває й понині. Зовсім нещодавно, 6 листопада цього року відбувся реліз п'ятнадцятого студійного альбому співачки у жанрі диско-поп під назвою «Disco», над яким вона, не зважаючи на введення у зв'язку з пандемією коронавірусної інфекції карантин, продовжувала працювати у домашній студії [45; 12].

Кайлі Енн Міноуг народилася 28 травня 1968 р. у Мельбурні. Її мати – Керол Енн Джонс була балериною, батько – Рональд Чарльз Міноуг – був актором, але перед народженням дочки отримав професію бухгалтера і надалі працював за цією спеціальністю [32, 12]. Її молодша сестра Дені стала також досить відомою поп-співачкою і згодом періодично виступала на сцені разом із сестрою, а брат Брендан працює на телебаченні [32, 12].

Кайлі з дитинства займалася музикою і хореографією, зокрема, брала уроки скрипки і фортепіано, за виконання на останньому інструментальній версії пісні «Run Rabbit Run» отримала друге місце на дитячому фестивалі мистецтв [28; 32; 12].

У 1978 (за іншими джерелами у 1979 р.) починається її акторська кар'єра. У 10-річному віці вона дебютує у серіалі «Сім'я Саліванів», де грає роль Карли – голландської сироти-біженки [27; 32; 12]. Також в період з 1979

по 1986 рр. Кайлі Міноуг знялася й в інших серіалах: «The Zoo Family», «Fame & Misfortune», «The Henderson Kids». А роль Чарлін у серіалі «Neighbours (Сусіди)», який дивилися по всьому світові принесла їй велику популярність як актрисі [32]. Ця роль в подальшому певним чином вплинула й на формування образу К. Міноуг-співачки, оскільки на ранньому етапі її вокальної кар'єри, завдяки успіху у серіалі, за нею закріпилося амплуа «дівчиська з сусіднього двору», що пішло від образу Чарлін і обумовило звернення К. Міноуг та її продюсерів до легкого гумористичного напрямку баблгам-поп [12].

До цього ж періоду відносяться й перші спроби себе як співачки. Зокрема, Кайлі записує демо разом з продюсером програми Young Talent Time Грегом Петериком, а також виконує пісню групи Eurythmics «Sisters Are Doin' It for Themselves» разом із сестрою [12].

«Квитком» до співацької кар'єри для К. Міноуг стало виконання пісні Літл Іви «The Loco-motion» на благодійному концерті футбольного клубу «Фіцрой» за участі акторів серіалу «Сусіди». Під враженням від її виступу Грег Петерик організував для співачки студійний запис цієї пісні, а продюсер Кай Мальдстрьом виділив для виробництва треку 10000 доларів. Після відмов від багатьох рекорд-лейблов у 1987 р. К. Міноуг вдалося підписати контракт з компанією Mushroom records, не в останню чергу завдяки своїй популярності як телеактриси. Сінгл «Loco-motion» очолив хіт-паради Австралії та став найбільш комерційно успішним сінглом у 1980-х рр., заробивши премію ARIA Music Awards як найбільш продаваний сингл року [35; 22; 12].

Щодо того часу і роботи над сінглом «Loco-motion» сама співачка у прес-релізі 1987 р. зауважила: «Я розумію, що дехто подумає: “Ну, ось, зірка мильної опери збирається співати”. Але я б цього не робила, якщо б воно мені не було потрібно. Я відчула, що настав час Кайлі Міноуг встати й заявити про себе» [12].

У тому ж році співачка приїхала до Великобританії, підписала контракт з лейблом PWL і розпочала багаторічну співпрацю з продюсерами Майком Стоком, Метом Ейткенем і Пітом Уотерманом. Їх першою спільною роботою став сингл «I should so lucky», який очолив чарти Великобританії, Австралії, Німеччини, Фінляндії, Швейцарії, Ізраїлю і Гонконгу й отримав премію ARIA Music Awards як найбільш продаваний сингл та премію «За досягнення» [12].

У 1988 р. К. Міноуг закінчила зйомки останнього епізоду серіалу «Сусіди» і переїхала до Лондона, щоб повністю присвятити себе музичній кар'єрі. Цього ж року вийшов її дебютний альбом Kylie, який став лідером британських, канадських і австралійських чартів, а також отримав у США статус золотого. Більшість пісень у стилі баблгам-поп і танцювальної поп-музики було написано продюсерами Стоком, Ейткенем і Уотерманом [33; 43; 12].

У жовтні 1989 р. К. Міноуг випустила другий студійний альбом Enjoy Yourself. Він мав не менший успіх, ніж попередній у європейських країнах і на батьківщині співачки, в Австралії, але мав досить скромні продажі у США [12]. Тоді ж К. Міноуг вирушила у свій перший гастрольний тур Disco in Dream, який потім було перейменовано у The Hitman Roadshow [12]. У лютому 1990 р. співачка здійснила гастрольний тур Enjoy Yourself Європою, Азією, Австралією, який склався вдало, на три австралійські концерти було продано 10000 квитків [27, с.67].

У 1989 ж р. К. Міноуг дебютувала як кіноактриса у фільмі «Злочинці», де як саундтрек був використаний її сингл «Tears on My Pillow». Картина отримала неоднозначні відгуки критиків, але мала досить великий успіх у прокаті [41].

У 1990–1992 рр. співачка випустила два альбоми: Rhythm of Love (1990) і Let's Get to It (1991). Перший з них мав досить переконливий комерційний успіх, але другий виявився менш успішним, не потрапивши у першу десятку кращих альбомів британського чарту. Альбом Rhythm of Love

розглядався критиками як прогрес в творчій кар'єрі співачки, він демонструє певну артистичну зрілість і прагнення до творчої свободи й незалежності, а також зміну сценічного образу. Як зазначає один з оглядачів, перший сингл альбому «Better the Devil You Know» «зруйнував її імідж з мильної опери – дівчини-сусідки – і явив світові більш сексуальну, зрілу диско-Кайлі» [12]. Сама співачка у зв'язку з роботою над кліпом до цієї пісні зазначила, що вона вперше відчула себе частиною творчого процесу: «Я не була головною, але я мала право голосу. Для кліпу я купила на King`s Road щось з одягу. Я знайшла новий спосіб для творчого вираження своєї точки зору» [43].

У лютому 1991 К. Міноуг здійснила концертний тур The Rhythm of Love Tour. У жовтні того ж року вона вирушила у турне Let`s Get to It Tour на підтримку однойменного альбому [12].

У 1992 р. добіг кінця контракт співачки зі студією PWL, і вона не стала його продовжувати, пояснивши це надто тісними рамками, які створювали для її творчості продюсери. «Спочатку я була маріонеткою. Цей рекорд-лейбл сліпив мене, я не могла глянути ані вправо, ані вліво» – зауважила К. Міноуг [31, с.164].

Отже, у 1993 р. К. Міноуг співпрацю з незалежним лейблом Deconstruction Records. У 1994 вже з командою цієї компанії вона випускає п'ятий альбом – Kylie Minogue. Він видався доволі успішним, очоливши австралійські чарти і зайняв четверте місце у британському хіт-параді. Однак і США реліз альбому так і не було здійснено через фінансові труднощі компанії Imago Records [12].

В цей період тематика і стиль пісень К. Міноуг, як і їх візуальне втілення починають виходити за межі танцювальної поп-музики і образу легкої привабливої дівчини. Так, у 1995 р. співачка записує пісню «Where the Wild Roses Grow» спільно з її автором австралійським рок-музикантом Ніком Кейвом. Кліп, знятий на цю пісню відтворює образ картини Дж. Е. Мілле «Офелія». К. Міноуг зображала вбиту жінку в воді, над якою плавала змія.



Ця робота в Європі потрапила в першу десятку хіт-парадів десяти країн, а в Австралії зайняла друге місце [34]. Композиція перемогла на премії ARIA Awards у номінаціях «Пісня року» і «Кращий поп-реліз» [31].

Наступний студійний альбом К. Міноуг *Impossible Princess* є першим альбомом, усі пісні якого співачка написала сама. Його було створено під впливом творчості Ширлі Менсон і Garbage, Бьорк, Tricky, U2 і японських музикантів Pizzicato Five і Towa Tei, тому початкове характерне для попередніх альбомів К. Міноуг звучання електронної танцювальної поп-музики було збагачено елементами року, а також таких стилів як тріп-хоп, хаус, драм-ен-бейз, електронної музики, окремі мотиви ближньосхідної та кельтської музики [21]. Через, можливо, дещо «неформатні» експерименти зі стилями відхід від легкої невимушеної танцювальності ранніх робіт і наявність в альбомі значної кількості більш похмурих і важких за настроєм пісень, цей альбом отримав неоднозначні відгуки критиків і мав менший комерційний успіх, хоча згодом був оцінений як краща і найбільш особиста робота співачки [12].

Візуальний образ співачки для обкладинки цієї пластинки був інспірований японською та французькою масовою культурою. Співачці у своєму образі разом із фотографом Стефаном Седнауї вдалося поєднати у своєму образі гейшу і супергероїню з манги [12]. Фотографія для обкладинки альбому також викликає асоціації і з естетикою аніме, на що вказують зачіска і костюм співачки, контраст білої шкіри і світло-голубої сукні з чорним фоном і яскравими смугами фонові декорації [12]. На інших фотографіях до цієї платівки співачка постає у темному вбранні на фоні похмурого туманного міського пейзажу, що нагадує про естетику тріп-хопа. Щодо платівки *Impossible Princess* критик Сел Чинкемані зауважив, що загалом це «альбом виконавця, який бажає ризикувати, а не поп-королеви, що турбується про збереження її корони» [26]. Сама співачка так казала про цю роботу: «Я хотіла вкласти в цей альбом якомога більше себе. Я писала тексти і раніше, але всі вони були без ризику: просто слова, що акуратно заримовані,

і все. Тепер у мене є пісні, в яких я від початку до кінця, я не хочу жодних інших слів, я не хочу прибирати жодного слова. Це нова гармонія, якої у мене раніше не було. Я не те, щоб позбулася демонів, але це дуже особисті пісні, в більшій мірі, ніж будь-коли» [44].

Альбоми періоду з 1999 по 2003 рр. демонструють повернення К. Міноуг до жанру танцювальної поп-музики і диско. Такими є *Light Years* і *Fever*, основною тематикою яких є закоханість, відносини, секс та приємне дозвілля. Фотографія співачки для обкладинки альбому «*Fever*» демонструє прагнення показати витонченість і сексуальність, а також – досить стриманий мінімалістичний стиль: фігуру К. Міноуг розташовано у центрі композиції, у позі, що робить помітними усі плавні лінії фігури, вбрання – біле трико з плащем. Цей альбом мав великий успіх, завдяки пісні «*Love at First Sight*» з нього співачка стала першою австралійською виконавицею, що перемогла в головній номінації «Греммі» [12].

Наступний альбом – *Body Language* (2002) дещо знов дещо відходить в музичному плані від стилю диско-поп, в ньому відчувається вплив таких колективів і музикантів як *Scritti Politti*, *The Human League*, *Adam and the Ants* і *Прінс*, а отже – риси панк-року, постпанку, фанку, ритм-енд-блюзу, а також присутні елементи хіп-хопа. Цей альбом, мабуть, як і *Impossible Princess*, через відхід від диско-попа, з яким вже міцно з'єднався образ К. Міноуг, мав дещо менший комерційний успіх, ніж попередній, хоча загалом отримав схвальні відгуки критиків [12].

Серед помітних подій в кар'єрі співачки в ці – роки виступ на церемонії закриття Літніх Олімпійських в Сідней з піснею групи *ABBA* «*Dancing Queen*» і на відкритті Літніх Параолімпійських ігор у 2000 р., а також – гастрольний тур *KylieFever* (у 2002 р.) [12].

2004–2009 рр. були не меш плідними, але були ускладнені боротьбою К. Міноуг з небезпечною хворобою – раком молочної залози. Тим не менш, цей період відмічений гастрольним туром *Showgirl* і виходом альбому *X*. Друга частина концертного туру, що відбувалася вже після проходження

співачкою лікування, мала, не зважаючи на не її найкращу фізичну форму, безперечний успіх у публіки, ЗМІ відмітили, що К. Міноуг виступала «енергійно», а шоу було «екстравагантним» і «ні чим іншим, як тріумфом» [38]. Альбом X після стильових експериментів попередньої платівки знов повертається у сферу «чистої» танцювальної поп-музики, хоча і не без елементів поп-рока і R&B [12].

Наступний альбом – «Афродіта» (2010) – теж витриманий переважно в стилі диско-поп, як відмічає Тім Сендра з AllMusic, на диску «мало композицій, крім пісень про кохання і радісних танцювальних гімнів», і що «пластинка переважно написана в іскрометному диско-попі, що добре вдається Кайлі» [38]. У підтримку цього альбому співачка вирушила у концертний тур Aphrodite: Les Folies Tour, який, як завжди, став яскравим шоу, фонові декорації якого були інспіровані культурою античної Греції [12], а сценічні образи співачки демонстрували як епатаж, так і класичну стриманість і елегантність.

Протягом 2012 р. К. Міноуг виступала на багатьох заходах найвищого рівня у різних куточках світу, також вийшов диск з її кращими піснями в оркестрових аранжуваннях – The Abbey Road Sessions [12].

У 2014 р. вийшов альбом Kiss Me Once, витриманий витриманий в стилі сучасної поп-музики з елементами R & B і електронної танцювальної музики. Схожим за стилем став і наступний альбом Kylie Christmas, що містить власні римейки багатьох відомих різдвяних пісень [12].

Передостанній на сьогоднішній день альбом співачки Golden знову представляє собою творчий експеримент з міксування стилів: цього разу джерелом натхнення послугував стиль кантрі [12].

Альбом Disco, представлений цього року, знаменує чергове повернення К. Міноуг до характерних ознак однойменного стилю [12].

Отже, як показує здійснений нами огляд багаторічної творчої діяльності співачки, К. Міноуг неодноразово змінювала свій музичний стиль та його візуальне втілення, а також – тематику та настрій пісень, тим не

менш, кожного разу повертаючись до легкої, світлої за настроєм танцювальної поп-музики як до напрямку, який, вочевидь є найбільш відповідним до комплексу її природних даних: тембру голосу (легкого, але не дуже сильного сопрано) і його можливостей, зовнішності, артистичного темпераменту.

В цілому динаміка розвитку сценічного образу К. Міноуг відповідає її життєвому досвіду та тим етапам, які проходить у своєму розвитку будь-яка творча особистість. На початку кар'єри їй було притаманне амплуа простої юної дівчини (якою, власне, і була сама Кайлі, оскільки артистичну кар'єру вона розпочала фактично в старших класах школи), що прийшло до К. Міноуг-співачки від К. Міноуг-актриси і певною мірою культивувалося її першими продюсерами, які орієнтувались на величезну популярність персонажа К. Міноуг з серіалу «Сусіди». Альбоми *Rhythm of love* і *Impossible Princess* відображають прагнення до творчої самостійності та пошук власного стилю, а також збігаються і з особистим дорослішанням співачки. Як сказала про неї стилістка Ніколь Бонітон-Хайнс, «еволюція її стилю в значній мірі відбувалася поряд з її еволюцією як людини. З милою молодого дівчини вона перетворилася на сексуальну, впевнену в собі жінку. І зробила вона це по-справжньому <...> вона виросла на наших очах». Після цих змін К. Міноуг частіше за все постає перед публікою як витончена виконавиця із грайливим і кокетним образом [12], який вона варіює «кожного разу, коли їх це необхідно» [12]: від образу «класичної блондинки» (яскраво-рожева сукня, високі підбори), в якому, однак, відчувається значна доля іронії до гості шумних вечірок 20-х 30-х років або гламурних прийомів нашого часу: довгі сукні класичного вечірнього типу, часто насичених кольорів та з блискучого матеріалу. Тим яскравіше сприймаються виходи за межі цього образу, такі як, наприклад, виступ у класичному рокерському костюмі на концерті в Глазго в рамках туру *Golden Tour* у 2018 р. В турах останніх років К. Міноуг часто тримається як людина, якій вже не потрібно нічого доводити і яка не прагне до епатажу: її сценічні костюми тяжіють до класичного стилю (навіть,

епізодично, до стилю академічних виконавців!) або взагалі до повсякденного стилю casual, але із незмінною долею витонченості й елегантності. Співачка навіть не соромиться виставляти абсолютно повсякденні домашні фото у мережі Instagram.

На нашу думку, варто також розрізняти образи К. Міноуг у концертних шоу і, подекуди, кліпах, і ті, що були створені для обкладинок альбомів. Вони також демонструють різний підхід до візуального ряду. В першому випадку стилісти співачки часто робили ставку на екстравагантність, яскравість, епатаж і певну химерність, а в другому випадку у стилі К. Міноуг часто переважає елегантність, витонченість і подекуди мінімалізм.

Загалом вокально-естрадний образ К. Міноуг є мінливим, але досить цілісним явищем, для якого характерні тяжіння до світлої, позитивної сфери, легкості, грайливості з певною долею іронії, ексцентрики і епатажу, естетики гри зі стилями і напрямками сучасної масової культури.

## **2.2. Особливості вокально-виконавського стилю Кайлі Міноуг**

Охарактеризуємо вокальну складову образу К. Міноуг. Співачка має голос з діапазоном в три октави, за тембром і теситурою близький до сопрано. Основу виконавського стилю К. Міноуг складає легке, досить рівне за тембром суто вокальне звучання, що відповідає естетиці танцювальної поп-музики. За відгуками деяких критиків її голос не відрізняється силою, але звучить, наприклад, в пісні «Look My Way» звучить тепліше й душевніше, ніж в типових композиціях Стока, Ейткена і Уотермана [30]. Вочевидь, вокалу К. Міноуг притаманна характерна для більшості естрадних вокалістів техніка слабкого імпендансу і напівприкритий характер звуковидобування. Деякі з критиків відмічають, що на початку своєї кар'єри й іноді й в зрілий період творчості К. Міноуг співала з легкими носовими призвуками [12], що вказує на застосування нею сурдинного способу звуковидобування, що резонує з загальним звучанням диско-музики 80-х рр.

В більш пізніх альбомах діапазон голосу співачки розширюється порівняно з ранніми роботами. В піснях альбому *Rhythm of Love* окрім суто вокального звучання К. Міноуг використовує речитатив і декламацію, а в альбомі *Impossible Princess* – речитатив, а також елементи шауту, інтонації крику.

Наведемо декілька висловів критиків щодо сильних і слабких сторін вокалу К. Міноуг. Наприклад, Сел Чінквемані зазначає, що К. Міноуг прекрасно знає всі свої вокальні можливості і недоліки, і її голос вміло «не покидає зону свого комфорту» [26]. На думку, Джейсона Томпсона, незважаючи на те, що К. Міноуг ніколи не відрізнялася сильним голосом, «вона прекрасно співає і знає, як виразити себе через чарівні мелодії і спокусливу емоційність» [42]. Метью Хортон також зазначив, що К. Міноуг співає «теплим і чарівним голосом» [29], а Тім Сендра – що «в основі голосових даних співачки лежить не сила, а теплота, яку вона привносить в свої найбільш особисті записи» [39].

### **2.3. Засоби моделювання вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг (на прикладі популярних хітів)**

Розглянемо засоби і особливості моделювання вокально-естрадного образу К. Міноуг на прикладі найвідоміших і найпоказовіших пісень різних років.

Найвідомішим синглом раннього періоду творчості співачки є, безперечно, «*I should be so lucky*», записана на початку співпраці К. Міноуг з лейблом PWL. На цю пісню на початку кар'єри співачки було зроблено два кліпи. Перший, знятий на студії Сьомого каналу у Мельбурні, показує декорації дівочої квартири з мінімалістичним інтер'єром у чорно-білих тонах, другий представляє собою «плернерну зйомку» і є досить динамічним з точки зору зміни планів і руху у кадрі (більшу частину кліпу персонаж К. Міноуг їде в машині або у інший спосіб пересувається містом). В обох кліпах перед глядачами постає дівчина-підліток із кумедно скуйовдженим

волоссям і різкою, нібито трохи незграбною пластикою у в міру простому вбранні, типовому для 80-х рр. Аранжування й способи обробки звуку в записі є абсолютно показовими для стилю диско того часу: використовуються характерні ніби «гумові» тембри синтезаторів, реверберація і прийом трансгейту, який створює у звучанні вокальної партії ефект схожий на заїкання. В цьому записі юна К. Міноуг демонструє й справді не дуже сильне та об'ємне звучання голосу, але дуже акуратний, чистий спів, більше головний, ніж грудний тембр, рівний в усіх регістрах і чітку дикцію. У виконанні переважає чиста вокалізація, мовленнєва інтонація практично не застосовується (легкий натяк на неї, буквально на двох словах є у другому куплеті). Є також легкий натяк і на носове сурдинне звучання. У приспіві в високому регістрі відчувається фальцетний спосіб звуковидобування. К. Міноуг співає дуже ритмічно, застосовуючи прийом драйву (підкреслення метричних долей). В акторській грі у кліпах, незважаючи на досить сильний позитивний образ, який створює співачка, присутня і певна емоційна відстороненість, ніби вона повторює дуже добре завчений урок (про що згадувала й сама К. Міноуг, говорячи про закінчення співпраці зі своїми першими продюсерами).

Цікаво порівняти ці кліпи з нещодавнім (у 2019 р.) виконанням К. Міноуг цієї ж пісні наживо на концерті в Единбурзі. Різниця між цими двома виконаннями якнайкраще демонструє творчу еволюцію співачки. Це стосується перш за все вокальної сторони образу: з віком, після численних експериментів з іншими стилями голос К. Міноуг став сильнішим і об'ємнішим, у міксті почав переважати грудний спосіб звукоутворення, у верхньому регістрі в приспіві замість фальцету з'явилося досить м'яке оперте вокальне звучання. Співачка також виконує пісню з драйвом, але більш вільно з точки зору агогіки. Але ще більш помітно змінюється пластика артистки, її поведінка на сцені. Рухи стають дуже плавним, вільними й розслабленими. Зріла й досвідчена співачка невимушено спілкується з залом і іншими музикантами, дуже артистично звертає увагу слухачів на окремі

фрази поетичного тексту завдяки застосуванню мовленнєвої інтонації (чого не було в першому виконанні пісні), а також – міміки і жестів. Сценічний костюм максимально стриманий і мінімалістичний, близький до повсякденного стилю, але елегантний – довга біла сукня з рідкими темними цятками класичного крою з довгими широкими рукавами і V-подібним вирізом замість декольте, що різко контрастує з екстравагантними костюмами у гастрольних турах 90-х – початку 2000-х років. Аранжування пісні також наближене до звучання сучасної танцювальної музики, без використання характерних тембрів 80-х.

Розглянемо вокально-сценічне втілення ще однієї пісні, яка є показовою для розуміння еволюції вокально-естрадного образу К. Міноуг. Це балада «Where the Wild Roses Grow», записана разом з Ніком Кейвом незадовго до появи перших самотійних альбомів співачки *Rhythm of Love Impossible Princess*. Може видатися, що цей твір записаний іншою людиною. Музичний образ пісні цілком інший, ніж у «I should be so lucky». Це лірична пісня, за інтонаційним строем і гармонічною мовою схожа на старовинні кельтські балади. У дусі романтичних балад витриманий і текст, що розповідає про кохання та смерть. У аранжуванні пісні використані живі інструменти: струнна група, фортепіано, гітара, у заключних куплетах в більш ранній версії – дзвони, у пізнішому перевиданні – етнічна перкусія. Обидва виконавці співають дуже стримано, не виходячи у нюансуванні за межі *p* і *mf*, а у теситурі – за межі низького і середнього регістру, що однак створює сильний емоційний вплив. Голос К. Міноуг тут не має майже нічого спільного з дзвінким майже дитячим сопрано в першому записі «I should be so lucky» окрім ледь вловимого носового призвуку в тембрі. Тут співачка застосовує характерний для рок-музики хрипливатий розщеплений звук і прийом субтону (спів з придигом). Це ще не щільний грудний звук, до якого К. Міноуг прийшла зараз, але й не прозоре головне і фальцетне звучання перших альбомів. Наприкінці пісні співачка застосовує мовленнєву інтонацію і перехід від співу майже до декламації пошепки. Протягом усієї



пісні голос К. Міноуг звучить глухо і водночас прозоро, наче голос привида. Про візуальну складову образу цієї пісні вже було сказано в попередньому підрозділі. Тут виконавці звернулися до алюзій на класичний образ Офелії.

Показовою з точки зору еволюції вокально-естрадного образу К. Міноуг є її виконання заключної пісні альбому «Impossible Princess» «Dreams» під час туру «Show girl», оскільки в ньому зберігаються деякі риси, притаманні ранньому вокалу співачки, і з'являються ознаки, що характеризують її виконавський стиль зараз. Пісня є досить строкатою за стилістикою, в ній поєднується акустичне і електронне звучання, елементи поп-року і ембієнту, за жанром вона є скоріше ліричною баладою, ніж танцювальною п'єсою. В вокалі К. Міноуг у цьому творі вже з'являється щільність грудного звучання в низькому регістрі, яка притаманна її голосу зараз, але в високому регістрі чуємо фальцетний спів, характерний для її раннього стилю, але також значно сильніший і об'ємніший, ніж в ранніх піснях, також залишається «фірмовий» для К. Міноуг ледь чутний носовий призвук, котрий майже зникає в останні роки. Візуальне рішення номеру побудовано на контрасті, який досягається за рахунок використання світла. На чорно-синьому фоні за допомогою прожектора яскраво висвітлюється фігура співачки у пудровій, майже білій сукні. Група підтанцювки вдягнута також у контрастні червоні костюми і підсвічена прожекторами відповідного кольору. Все це створює ефектну, але не перевантажену композицію.

## **Висновки до Розділу 2**

Отже, еволюція вокально-естрадного образу К. Міноуг відбувалася паралельно з її розвитком як особистості. Він пройшов стани, які можна охарактеризувати наступним чином: простота і кумедність раннього періоду творчої кар'єри, сексуальність і епатаж 90-х – 2000-х років, класична стриманість і елегантність останніх двох років, коли співачка явно вирішила покладатися лише на своє володіння голосом, артистизм і пластику. Вокальна складова сценічного образу співачки еволюціонувала від прозорого

і легкого, майже дитячого співу із вираженим фальцетним і сурдинним звучанням в ранніх піснях із переважанням головного способу звукоутворення в міксті до щільного, об'ємного звуку із переважанням грудного способу звукоутворення і застосуванням таких прийомів як субтон і шаут. Також в нинішньому вокальному стилі К. Міноуг значно збільшилася роль мовленнєвих інтонацій у порівнянні з ранніми роботами.

Загалом вокально-естрадний образ К. Міноуг є мінливим, але досить цілісним явищем, для якого характерні тяжіння до світлого, позитивного початку, легкості, грайливості з певною долею іронії, ексцентрики і епатажу, естетики гри зі стилями і напрямками сучасної масової культури.

## ВИСНОВКИ

В здійсненому магістерському дослідженні нами було розглянуто історичні корені і характерні стилістичні і технологічні особливості естрадного співу, також уточнено зміст поняття вокально-естрадного образу. Також було розглянуто специфіку і еволюцію вокально-естрадного образу відомої сучасної співачки Кайлі Міноуг. Це дозволило дійти наступних висновків.

1. На ґрунті вивчення історіографії та джерельної бази дослідження, з'ясовано, що естрадний спів має низку особливостей, що відрізняють його від академічного: рівноправність у системі засобів виразності вокального звучання і мовленнєвої інтонації, відсутність єдиного естетичного еталону звучання, інший характер мікстового звучання, ніж в академічному вокалі (переважання головного звучання у чоловіків, грудного – у жінок), наявність специфічних способів співу, не характерних для академічного виконавства – хриплий розщеплений звук, сурдинне звучання, субтон, опертий фальцет, шаут, тощо. Також для естрадного співу, на відміну від академічного, характерним є застосування мікрофону для посилення звучання голосу, комп'ютерної обробки звуку голосу й інструментів.

2. Вокально-естрадний образ є багаторівневим явищем, що створюється завдяки синтезу суто музичної та візуально-пластичної складових. Маємо розрізнити образ артиста і образ конкретного твору, втілений на сцені. Образ артиста є поєднанням особливостей його індивідуальності та загальної стильової спрямованості його творчості.

3. Образ естрадного твору – поєднання особливостей музичного і поетичного тексту твору з його сценічним втіленням через вокальну манеру, пластику артиста, танець, його акторську гру, режисерське драматургічне рішення номеру, інші засоби (костюм, грим, світло, відеоряд та ін.). Усі названі засоби й є засобами створення вокально-естрадного образу в контексті поп-музики.

4. Еволюція вокально-естрадного образу К. Міноуг відбувалася паралельно з її розвитком як особистості. Він пройшов стани, які можна охарактеризувати наступним чином: простота і кумедність раннього періоду творчої кар'єри, сексуальність і епатаж 90-х – 2000-х років, класична стриманість і елегантність останніх двох років, коли співачка явно вирішила покладатися лише на своє володіння голосом, артистизм і пластику.

5. На ґрунті аналізу вокально-виконавського стилю Кайлі Міноуг виявлено, що вокальна складова сценічного образу співачки еволюціонувала від прозорого і легкого, майже дитячого співу із вираженим фальцетним і сурдинним звучанням в ранніх піснях із переважанням головного способу звукоутворення в міксті до щільного, об'ємного звуку із переважанням грудного способу звукоутворення і застосуванням таких прийомів як субтон і шаут. Також в нинішньому вокальному стилі К. Міноуг значно збільшилася роль мовленнєвих інтонацій у порівнянні з ранніми роботами.

6. Виконавський аналіз популярних пісень-хітів Кайлі Міноуг дозволив виявити засоби моделювання вокально-естрадного образу співачки. Співачка невимушено спілкується з залом і іншими музикантами, дуже артистично звертає увагу слухачів на окремі фрази поетичного тексту завдяки застосуванню мовленнєвої інтонації, а також – міміки і жестів. Сценічний костюм максимально стриманий і мінімалістичний, близький до повсякденного стилю, але елегантний. Загалом вокально-естрадний образ К. Міноуг є мінливим, але досить цілісним явищем, для якого характерні тяжіння до світлого, позитивного початку, легкості, грайливості з певною долею іронії, ексцентрики і епатажу, естетики гри зі стилями і напрямками сучасної масової культури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гребельная В. М. Особенности художественной структуры эстрадного вокального номера // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 5 (84). С. 63-71.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : [учебник] Москва : Музыка, 2012. 366 с.
3. Дрожжина Н. В. Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. Вип. 15. Харків, 2008. С. 41–49.
4. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Навч.-метод. посібник для студ. і викл. вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації . Харків : «Майдан», 2010. С. 1–42
5. Изюрова О. С. Детская вокальная эстрада в системе дополнительного образования. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2009. С. 184 – 187. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-vokalnaya-estrada-v-sisteme-dopolnitelnogo-obrazovaniya/viewer>
6. Карягина А. В. Джазовый вокал : практическое пособие для начинающих. СПб. [и др.] : Лань Планета музыки, 2008. 44+2 с.
7. Карягина А. В. Современный вокал: методические рекомендации. СПб. : Композитор, 2012. 47 с.
8. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 17 с.
9. Конен В. Дж. Третий пласт // Советская музыка. 1978. № 5. С. 113–118.
10. Курганова Я. Эстрадный вокал в контексте современной массовой культуры. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 42 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені

- І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 416–428
11. Ламперти, Ф. Искусство пения по классическим преданиям : учеб. пособие : [учеб. пособие]. Москва : Лань, "Планета музыки", 2014. 192 с.
  12. Миноуг, Кайли // Wikipedia.ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Миноуг,\\_Кайли](https://ru.wikipedia.org/wiki/Миноуг,_Кайли)
  13. Морозов, В. П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь: [учеб. пособие]. Москва : Когито-Центр, 2013. 435 с.
  14. Панова Т.Н. Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Постановка голоса» для специальности 1-17 03 01-04 «Искусство эстрады (режиссура)». Беларуский государственный университет культуры и искусств, 2017. – 135 с.
  15. Подпорошникова Н.О. Современный вокально-эстрадный образ как модель музыкального исполнительского искусства // Научная палитра. 2015. № 3 (9). Режим доступа: [culture.esrae.ru/35-170](http://culture.esrae.ru/35-170)
  16. Поляков А.С. Методика преподавания эстрадного пения. Экспресс-курс. Москва: ООО «Издательство «Согласие», 2015. — 248 с.
  17. Садовникова Н. С. Формирование представления об имидже эстрадного исполнителя у студентов профиля «Эстрадно-джазовый вокал». Выпускная квалификационная работа. Екатеринбург, ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет», 2016. 61 с.
  18. Стулова Г. П. Акустические основы вокальной методики: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство Лань; Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 144 с.
  19. Черникова С. В., Чукова М. Ю. Исполнительский стиль эстрадного вокального ансамбля // Философско-культурологические исследования.

- Луганск, ЛГАКИ, 2018. [Электронний ресурс]. — Режим доступу : <http://fki.lgaki.info/2018/10/01/исполнительский-стиль-эстрадного-во/>
20. Черникова С. В. Компоненты вокально-ансамблевого мастерства. Вокально-исполнительские особенности эстрадного ансамбля // Проблемы сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових статей / Луганський державний інститут культури і мистецтв. Луганськ, 2007. Вип. 8. С.203–212.
21. Impossible Princess // Wikipedia.ru [Электронний ресурс]. — Режим доступу : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Impossible\\_Princess](https://ru.wikipedia.org/wiki/Impossible_Princess)
22. 1988: 2nd Annual ARIA Awards // ARIA. [Электронний ресурс]. — Режим доступу : <https://web.archive.org/web/20070926235720/http://www.ariaawards.com.au/history-by-year.php?year=1988>
23. 1996: 10th Annual ARIA Awards // ARIA. [Электронний ресурс]. — Режим доступу : <https://web.archive.org/web/20070926235646/http://www.ariaawards.com.au/history-by-year.php?year=1995>
24. Adams, Cameron. Locomotion set Kylie on track // The Daily Telegraph (2 августа 2007). [Электронний ресурс]. — Режим доступу : <https://www.dailytelegraph.com.au/news/opinion/locomotion-set-kylie-on-track/news-story/b6fb1bc710188c4148f021185d2fcce5>
25. Adams, Cameron. Locomotion set Kylie on track // The Daily Telegraph (2 августа 2007). [Электронний ресурс]. — Режим доступу : <https://www.dailytelegraph.com.au/news/opinion/locomotion-set-kylie-on-track/news-story/b6fb1bc710188c4148f021185d2fcce5>
26. Cinquemani, Sal. Kylie Minogue Impossible Princess // Slant (19 ноября 2003). [Электронний ресурс]. — Режим доступу : <https://www.slantmagazine.com/music/kylie-minogue-impossible-princess/>
27. Goodall, Nigel; Stanley-Clarke, Jenny. Kylie – Naked: A Biography. Andrews UK Limited / Ebury Press, 2012.

28. Gormely, Ian. Kylie Minogue Is the Soccer of Pop Artists: Huge Worldwide, Never Caught On in North America // Exclaim! [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://exclaim.ca/music/article/kylie\\_minogue\\_is\\_the\\_soccer\\_of\\_pop\\_artists\\_huge\\_worldwide\\_never\\_caught\\_on\\_in\\_north\\_america](https://exclaim.ca/music/article/kylie_minogue_is_the_soccer_of_pop_artists_huge_worldwide_never_caught_on_in_north_america)
29. Horton, Matthew. Kylie Minogue: The Abbey Road Sessions // Virgin Media [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://archive.vn/Znhd7>
30. Hunt, Dennis. Fame, Fortune, but No Respect // Los Angeles Times (11 декабря 1998). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-12-11-ca-35-story.html>
31. Joye, Paula. Kylie: Pop Culture Princess // The Sydney Morning Herald (30 ноября 2011). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.smh.com.au/lifestyle/fashion/kylie-pop-culture-princess-20111129-1o3vh.html>
32. Kylie Minogue // Around cinema [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://www.vokrug.tv/person/show/kylie\\_minogue/](https://www.vokrug.tv/person/show/kylie_minogue/)
33. Kylie Minogue Chart History (Hot 100) // Billboard. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.billboard.com/music/Kylie-Minogue/chart-history/hot-100>
34. Macias, Ernest. The Catch-Up: Your guide to Kylie Minogue's disco-pop music career // Entertainment Weekly (1 лютого 2018). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://ew.com/music/2018/02/01/the-catch-up-kylie-minogue/>
35. Maley, Jacqueline. 20 years at the top: she should be so lucky // The Sydney Morning Herald (5 августа 2007). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.smh.com.au/entertainment/music/20-years-at-the-top-she-should-be-so-lucky-20070805-gdqs63.html>
36. Nick Cave and The Bad Seeds and Kylie Minogue — Where the Wild Roses Grow // Australian-charts.com. [Электронный ресурс]. — Режим



- доступу : <https://australian-charts.com/showitem.asp?interpret=Nick+Cave+%26+The+Bad+Seeds+%2B+Kylie+Minogue&titel=Where+The+Wild+Roses+Grow&cat=s>
- 37.Sams, Christine. Feathered Kylie's fans tickled pink // The Sydney Morning Herald (12 ноября 2006). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.smh.com.au/entertainment/music/feathered-kylies-fans-tickled-pink-20061112-gdot7e.html>
- 38.Sendra, Tim. Kylie Minogue —Aphrodite // AllMusic. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.allmusic.com/album/aphrodite-mw0001999355>
- 39.Sendra, Tom. The Abbey Road Sessions — Kylie Minogue // AllMusic [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.allmusic.com/album/the-abbey-road-sessions-mw0002420710>
- 40.Shuker, Roy. Understanding Popular Music. Routledge, Second Edition, 2001.
- 41.The Delinquents (1989) — Soundtrack // IMDb. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.imdb.com/title/tt0097182/soundtrack> 11.
- 42.Thompson, Jason. Kylie Minogue: Fever // PopMatters (25 февраля 2012). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.popmatters.com/minoguekylie-fever-2496003895.html>
- 43.Top RPM Dance/Urban: Issue 8704 // RPM. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/films-videos-sound-recordings/rpm/Pages/image.aspx?Image=nlc008388.8704&URLjpg=http%3a%2f%2fwww.collectionscanada.gc.ca%2fobj%2f028020%2ff4%2fnlc008388.8704.gif&Ecopy=nlc008388.8704>
- 44.Walsh, John. Some Kind of Bliss // Vogue Australia : журнал. — 1997. — 13 августа. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.marionhume.com/1997/08/some-kind-of-bliss-kylie-minogue/>

45. Wass, Mike. Kylie Minogue Is Working On New Music In Quarantine // Idolator (25 апреля 2020). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.idolator.com/7909808/kylie-minogue-is-working-on-new-music-in-quarantine?chrome=1>