

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ОХІТВА Христина Миколаївна

УДК 78.03:784]:17.023.32(477.83/.86)"193/198"

ДИСЕРТАЦІЯ
УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ ГАЛИЧИНИ 1930–1980-х РОКІВ
ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Галузь знань 02 Культура і мистецтво
Спеціальність: 025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Х. М. Охітва

Науковий керівник: **Кулиняк Михайло Андрійович**,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Охитва Х. М. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню концепції розвитку стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини 1930-1980-х років як засобу творення національної ідентичності, – феномену, яким здійснюється маркування цінностей, ідеалів, моделей мислення і поведінки, як «своїх» і «чужих», та який є особливо актуальним на сучасному етапі життя суспільства. Аналіз низки історичних факторів дає підстави стверджувати, що пісенне мистецтво протягом століть стало одним із найбільш глибинних чинників вираження української ментальності, впливу на формування національної самосвідомості, а відтак, в умовах відсутності державності мало вагомий вплив на формування національної ідентичності.

Теоретико-методологічна база дослідження зосереджена у таких сферах: проблеми національної ідентичності, ментальності, архетипів мислення і взаємопов'язані питання у філософсько-антропологічному, психологічному, соціологічному та інших аспектах; українська національна ментальність та ідентичність; відображення архетипного мислення у мистецтві, загальні проблеми музичного мислення і трансформації національного первня в музиці.

У результаті проведеного дослідження запропоновано таку дефініцію: національна ідентичність – це синкретичний феномен, що визначається специфічною сукупністю рис національного характеру (психоментальних ознак і поведінкових реакцій) у процесі національної самоідентифікації крізь призму любові до свого народу і його цінностей та є головним чинником для «запуску»

механізмів національного самозбереження.

Наведене розуміння національної ідентичності зумовило подальші наукові пошуки у царині музикознавства – в осмисленні інших ключових понять дослідження. Запропоновано розуміння національної музичної ідентичності як результату ідентифікації етнічного елемента в музиці, ототожнення себе із власною нацією, вираженим у звучанні музичного цілого, що передається сукупністю певних концептуальних і лексичних елементів, які вказують на належність саме до того чи іншого народу та його культури та є впізнаваними й ментально близькими, «своїми» для представників цього соціуму. У дисертації стверджується, що національна музична ідентичність є похідною і залежною від музичної ментальності, адже саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного музично-семіотичного тезаурусу та відображенням психічного устрою нації у музичному цілому.

У подальшому дослідженні було проаналізовано множинні взірці стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні, створені у 1930–1980-х роках у Галичині – А. Кос-Анатольського, Є. Козака, І.-Б. Весоловського, С. Гумініловича, В. Третьяка, Я. Барнича, М. Скорика, Б.-Ю. Янівського, В. Івасюка, І. Білозіра, В. Камінського та ін. Більшість композицій, а також концепції музичних фільмів «Залицяльники», «Сійся, родися», «Червона рута», «“Ватра” кличе на свято» «“Ватра” в Карпатах» та ін., що вперше аналізуються крізь призму вияву архетипів національного мислення як маркерів національної ідентичності. До дисертації залучені результати інтерв'ю та особистого спілкування з учасниками процесу розвитку української культури – Віктором Камінським, Адріаною Скорик, Мирославом Лазаруком та ін.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що вказана стилістико-семантична модель виникла у зв'язку із суспільною потребою творення у багатонаціональному галицькому міському пан-польському соціокультурному середовищі українського національно-ідентичного розважального осередку. Творцями семантичного інваріанту – «вихідної» моделі на зламі 1920–1930-х років стали А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Р. Шухевич, Л.

Яблонський, І.-Б. Весоловський, С. Гумінілович, Я. Барнич, В. Стон-Балтарович, В. Безкоровайний, В. Адаманів, В. Тритяк, О. Курочко, Н. Нижанківський та інші мистці, що здійснили визначальний вплив на подальший розвиток естради Галичини, а також суттєвий вплив на українську музичну естраду в цілому, здійснюючи творчу діяльність в умовах еміграції, а також підпілля та більшовицько-сталінських заборон.

На етапі формування модель увібрала передові жанрові і стилістичні віяння західноєвропейської та латиноамериканської розважальної музики й елементи львівської батярської пісні, лексеми-концепти старогалицької елегії, стрілецької пісні, лемківського та карпатського фольклору, у «вихідному» інваріанті поєднала танцювальну (танго, фокстрот, вальс та ін.) основу, елементи джазової (блюзової) гармонії і українську розспівність, що свідчить про європейське походження моделі. Створені у 1930–1940-х роках множинні шлягери стали музично-поетичним відображенням національної ідентичності через втілення архетипу Серця, що пов'язується з коханням та іншими почуттями, а також Природи – Рідної землі, образи якої стають символами кохання і «маркерами» Батьківщини.

У дисертації з'ясовано, що у повоєнні і наступні десятиліття підрадянської доби, до 1980-х років включно, пісенна стилістико-семантична модель набула нових розмаїтих рис у творчості Ігоря Хоми, Мирослава Скорика, Богдана-Юрія Янівського, Володимира Івасюка, Ігоря Білозіра, Віктора Камінського, Богдана Юрківа, Дмитра Циганкова, Любомира Якіма, Ганни Гаврилець та інших композиторів. У процесі розвитку моделі зростало увиразнення зумовлених національним кордоцентризмом чуттєвості і ліризму, тонкої софійності та посилювалося апелювання до архетипів Природи – Рідної землі, Серця, рідше – Слова (за концепцією С. Кримського) як маркерів національного мислення і цінностей.

У 1960–1980-ті роки вказані риси стали більш акцентованими, у порівнянні з домінуючою латино-американською танцювальністю 1930-х років, що сприяло особливо виразному відчуттю «українськості» цього мистецтва у слухачів та відіграло вагомий роль у творенні національної ідентичності у підрадянську добу. Модель увійшла у культуру сучасності у вигляді як оригінальних ретро-композицій

«забутих» і заборонених мистців, так і модерних кавер-версій хітів минулого століття у виконанні гуртів «Wszystko», «Львівське ретро», «Бонді», Олега Скрипки, Оксани Мухи, Софії Федина, «Піккардійської терції» та ін. Проаналізовані пісенні взірці, які стали надзвичайно популярними свого часу і сьогодні відроджуються у кавер-версіях багатьох малих оркестрів та окремих виконавців, а також в окремих академічних аранжуваннях, свідчать про континуальність української естрадної пісні Галичини.

Обґрунтовано архетип творця-виконавця української естрадної пісні Галичини як носія національної ідентичності у різні періоди її розвитку, який пов'язано із «давидіанським архетипом» творця. Стверджується, що його яскравими прикладами є творча діяльність більшості учасників Джаз-капели Яблонського, які і створювали, і виконували пісенний контент, сповнений національно-характерних поетичних і музичних лексем-концептів, а також представлений слухачеві у притаманному для національно-ментального вираження музичному стилетворенні. Вершинні приклади «давидіанства» втілили В. Івасюк та І. Білозір, що стали, водночас, символами трагедійної долі носіїв української культури як у більшовицьку добу, так і в роки державної Незалежності.

З'ясовано характерні риси архетипу виконавського стилетворення в естрадній пісні Галичини. Дослідження показало, що вказаний жанр у композиційній стилістико-семантичній моделі виявив тенденцією до діонісійства, для якого характерне домінування емоційного первня, що зумовило відповідні яскраві виконавські рішення. Діонісійство проявилось у «вихідному» семантичному інваріанті у 1930-х роках, його вершинними виявами стала композиторсько-виконавська творчість М. Скорика і Б.-Ю. Янівського, представивши, відповідно, естрадно-джазовий та естрадно-академічний варіанти моделі.

Водночас, доведено, що висока етика, яка є відображенням питомо-національної софійності, надала виконавському стилетворенню орфічної гармонійності та витонченої пропорційності емоційного та раціонального. Вказаний орфічний архетип яскраво відобразився у творчості В.Івасюка та

безпосередніх колег і послідовників мистця – І. Білозіра і В. Камінського, чії твори стали перлинами української національної естради у 1980-х і наступні десятиліття.

Здійснено періодизацію та концептуалізацію стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років як засобу творення національної ідентичності. Проведене дослідження дало підстави до виділення таких періодів розвитку української естрадної пісні Галичини у 1930–1980-ті роки, тобто, від започаткування та протягом усієї подальшої історії відсутності суверенної української державності: міжвоєнний («панпольський», кінець 1920-х–1930-ті роки), воєнний (нацистський і більшовицький, 1939–1944), повоєнний сталінський і постсталінський (1945–1950-ті роки), шістдесятницький (хрущовський, 1960-ті – початок 1970-х років) та брежнєвсько-стагнаційний (1970-ті – 1980-ті роки).

Встановлено, що творення національної ідентичності в естрадній музиці Галичини доби відсутності суверенної української державності є безперервним процесом, який розпочався від появи українських естрадних музичних театрів-ревю «Львівські ревелерси», «Золотий усміх» та інших на зламі 1920–1930-х років, джаз-капели Яблонського та інших колективів – у 1930-х роках. Цей процес творився молодими мистцями з родин української інтелігенції, які свідомо розвивали модну українську пісню, котра могла «пробитися» до слухача у домінуючому польському середовищі. Друга світова війна та радянська окупація змусила емігрувати більшість галицьких мистців, пов'язаних з естрадним мистецтвом. Проте, залишилися у Львові та продовжували творити у воєнні роки та повоєнні десятиліття А. Кос-Анатольський та Є. Козак, а твори композиторів-емігрантів звучали у рідному місті без озвучення імені автора.

Діяльність «знакових» композиторів-шістдесятників – засновника української джазової школи І. Хоми з колективами «Ритм» і «Медікус», М. Скорика з ансамблем «Веселі скрипки», Б.-Ю. Янівського з оркестром Львівського радіо та телебачення – була наступним етапом у творенні національно-патріотичної ідентичності засобами естрадної музики. До цього процесу приєдналися і продовжили його В. Івасюк, І. Білозір, В. Камінський, Г. Гаврилець

та інші мистці, у доробку яких представлено різноманітні грані стилістико-семантичні моделі естрадної пісні 1970-х та 1980-х років. Таким чином, процес творення національної ідентичності у Галичині засобами української естрадної пісні в періоди відсутності суверенної державності України має континуальний характер, є цілісним феноменом тривалістю від 1930-х років до відновлення Незалежності у 1991 році.

На завершальному етапі дисертації стверджується, що ребрендинг мистецтва, яке стало однією з наріжних основ українськості у бездержавні, з точки зору суверенності України, 1930–1980-ті роки, має важливу мету маркування національної ідентичності у сучасного покоління і підтримки конкурентоспроможності національного продукту на світовому ринку культурних індустрій, що безпосередньо впливає на цілісність культурного простору України та є одним із чинників інформаційної національної безпеки.

Ключові слова: українська ідентичність, українська музична ментальність, семантика, архетип, кордоцентризм, ліризм, фольклоризм, українське естрадне мистецтво, естрадна музика, музичне мистецтво, музика Галичини, музика Львова, пісенність, композитор, музична культура.

SUMMARY

Okhitva Kh. M. Ukrainian pop song in Galicia in the 1930s–1980s as a means of national identity creating. – Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music art. National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

The dissertation is devoted to the concept substantiation of development of the Ukrainian pop song stylistic-semantic model in Galicia in the 1930s-1980s as a means of creating national identity. This is a phenomenon that is used to label values, ideals, patterns of thinking and behaviour as «own» and «alien», and which is especially relevant at the current stage of social life. The analysis of a number mental and historical factors gives reason to claim that song art over the centuries has become one of the most profound factors of the Ukrainian mentality expression, influencing the formation of national self-awareness, and therefore, in the absence of statehood, had a huge impact on the formation of national identity.

The theoretical basis of research is concentrated in the following areas: problems of national identity, national mentality, archetypes of thinking and interrelated questions in philosophical-anthropological, psychological, sociological and other aspects; Ukrainian national mentality and identity; reflection of archetypal thinking in art, general problems of musical thinking and transformation of the national primal in music.

As a result of the conducted research, the following definition was proposed: national identity is a syncretic phenomenon that is determined by a specific set of national character traits (psychomental traits and behavioral reactions) in the process of national self-identification through the prism of love for one's people and its values and is the main factor for «launching» the mechanisms of national self-preservation.

The given understanding of national identity led to further scientific research in the field of musicology – in the understanding of other key research concepts. An

understanding of national musical identity is offered as a result of identifying an ethnic element in music, identifying oneself with one's own nation, expressed in the sound of a musical whole, which is conveyed by a set of certain conceptual and lexical elements that indicate belonging to one or another nation and its culture and are recognizable and mentally close, «own» for the representatives of this society. The dissertation claims that the national musical identity is derived and dependent on the musical mentality, because it is the way of thinking that governs the creation of a specific national musical-semiotic thesaurus and the reflection of the nation's mental structure in the musical whole.

In the subsequent study, multiple samples of the stylistic-semantic model of the Ukrainian pop song, created in the 1930s-1980s in Galicia, were analyzed. These are works by A. Kos-Anatolskyi, Y. Kozak, B. Vesolovskyi, S. Huminilovych, V. Trytyak, Y. Barnych, M. Skoryk, B. Yanivskyi, V. Ivasyuk, I. Bilozir, V. Kaminskyi, and others. Most of the compositions, as well as the concepts of the musical films «The Suitors», «Sow, Be Born», «Red Ruta», «“Vatra” Calls for a Holiday», «“Vatra” in the Carpathians», etc., which are analyzed for the first time through the prism of revealing the archetypes of national thinking as markers of national identity. The results of interviews and personal communication with participants in the process of Ukrainian culture development such as Viktor Kaminskyi, Adriana Skoryk, Myroslav Lazaruk and others are included in the dissertation.

As a result of the research, it was established that the specified stylistic-semantic model arose in connection with the social need to create a Ukrainian nationally identical entertainment center in the multi-ethnic Galician urban pan-Polish socio-cultural environment. A. Kos-Anatolskyi, Y. Kozak, R. Shukhevych, L. Yablonskyi, B. Vesolovsky, S. Huminilovych, Y. Barnych, V. Ston-Baltarovych, V. Bezkorovainyi, V. Adamaniv, V. Trytyak, O. Kurochko, N. Nyzhankivskyi and other artists who exerted a decisive influence on the further development stage in Galicia, and also a significant influence on the Ukrainian music scene as a whole, carrying out creative activities in the conditions of emigration, as well as underground and Bolshevik-Stalinist bans.

At the stage of formation, the model absorbed advanced genre and stylistic tendencies of Western European and Latin American entertainment music and elements

of the Lviv batyar song, lexemes-concepts of the Old Galician elegy, rifle song, Lemki and Carpathian folklore, in the «output» invariant it combined dance (tango, foxtrot, waltz, etc.) basis, elements of jazz (blues) harmony and Ukrainian singing, which indicates the European origin of the model. Multiple hits created in the 1930s and 1940s became a musical and poetic reflection of national identity through the embodiment of the Heart archetype, which is associated with love and other feelings, as well as Nature – the Motherland, the which images become the love symbols and «markers» the Motherland.

The dissertation found out that in the post-war and subsequent decades of the Soviet era, up to and including the 1980s, the song's stylistic-semantic model acquired new and diverse features in the work by Igor Khoma, Myroslav Skoryk, Bohdan-Yuriy Yanivskyi, Volodymyr Ivasyuk, Igor Bilozir, Viktor Kaminskyi, Bohdan Yurkiv, Dmytro Tsygankov, Lyubomyr Yakym, Hanna Havrylets and other composers. In the process of the model development, the expression of sensuality and lyricism, subtle sophistry, caused by national cordocentrism grew, and the appeal to the archetypes of Nature – Native land, Heart, less often – Words (according to the concept by S. Krymskyi) as markers of national thinking and values increased.

In the 1960s and 1980s, these features became more accentuated, in comparison with the dominant Latin American dance style of the 1930s, which contributed to a particularly distinct feeling of the «Ukrainianness» of this art among listeners and played an important role in the creation of national identity in the post-Soviet era. The model entered the modern culture in the form of both original retro compositions of «forgotten» and banned artists, as well as modern cover versions of hits of the last century performed by the bands «Wszystko», «Lviv Retro», «Bondi», Oleg Skrypka, Oksana Mukha, Sofia Fedina, «Picardian third» and others. The analysed song samples, which became extremely popular in their time and are revived today in cover versions by many small orchestras and individual performers, as well as in individual academic arrangements, testify to the continuity of the Ukrainian pop song in Galicia.

The dissertation substantiates the creator-performer archetype of the Ukrainian Galicia pop song as a bearer of national identity in different periods of its development,

which is connected with the creator's «Davidian archetype». It is claimed that its vivid examples are the creative activity of the majority by Yablonsky Jazz Band members, who both created and performed song content full of nationally characteristic poetic and musical lexemes-concepts, as well as presented to the listener in a musical styling characteristic of national mental expression. V. Ivasyuk and I. Bilozir embodied the top examples of «Davidianism», which became, at the same time, symbols of the tragic fate of the bearers of Ukrainian culture both during the Bolshevik era and during the years of state independence.

The characteristic features of the performance style creation's archetype in the Galicia pop song have been clarified. The study showed that the indicated genre in the compositional stylistic-semantic model showed a tendency towards Dionysianism, which is characterized by the dominance of the emotional primal, which led to corresponding vivid performance decisions. Dionysianism manifested itself in the «outgoing» semantic invariant in the 1930s, its peak manifestations were the compositional and performing work by M. Skoryk and B.-Yu. Yanivskyi, presenting, respectively, pop-jazz and pop-academic versions of the model.

At the same time, it has been proven that high ethics, which is a reflection of specific and national sophistry, gave Orphic harmony and sophisticated emotional and rational proportionality to the performance style. This Orphic archetype was vividly reflected in the work of V. Ivasyuk and the artist's immediate colleagues and followers I. Bilozir and V. Kaminsky, whose works became the pearls of the Ukrainian national pop scene in the 1980s and subsequent decades.

In the dissertation, the periodization and conceptualization the Ukrainian pop song's stylistic-semantic model of the 1930s-1980s in Galicia as a means of creating national identity is carried out. The conducted research gave grounds for distinguishing the following periods of the development of Ukrainian pop music in Galicia in the 1930s–1980s, i.e., from the beginning and throughout the entire subsequent history of the sovereign Ukrainian absence statehood: interwar («Pan-Polish», late 1920s–1930s)), war (Nazi and Bolshevik, 1939–1944), postwar Stalinist and post-Stalinist (1945–1950s), 1960s (Khrushchev, 1960s–early 1970s), and Brezhnev-stagnant (1970s–1980s) – those

years).

It is established that the creation of a national identity in the Galicia pop music in the era of the absence of sovereign Ukrainian statehood is a continuous process that began with the appearance of Ukrainian pop musical theatre revues «Lviv Revelers», «Golden Smile» and others at the turn of the 1920s and 1930s, Yablonsky's jazz-chapels and other groups in the 1930s. This process was created by young artists from the Ukrainian intelligentsia families, who consciously developed a fashionable Ukrainian song that could «break through» to the listener in the dominant Polish environment. The Second World War and the Soviet occupation forced the emigration of the majority of Galician artists associated with pop art. However, A. Kos-Anatolskyi and E. Kozak remained in Lviv and continued to create in the war years and post-war decades, and the works of emigrant composers were heard in their native city without the author's name being announced.

The activities of the «significant» sixties' composers was the next stage in the creation of national and patriotic identity by means of pop music: the founder of the Ukrainian jazz school I. Khoma with the groups «Rytm» and «Medicus», M. Skoryk with the ensemble «Veseli Skripty», B.-Yu. Yanivskyi with the orchestra of Lviv radio and television. This process was joined and continued by V. Ivasyuk, I. Bilozir, V. Kaminskyi, H. Havrilets and other artists, whose works present various aspects of stylistic and semantic models of pop songs of the 1970s and 1980s. Thus, the creating process of a national identity in Galicia by means of Ukrainian pop songs during periods of the Ukraine sovereign statehood absence has a continuous nature, is a holistic phenomenon lasting from the 1930s to the restoration of Independence in 1991.

At the final stage of the dissertation, it is argued that the rebranding of art, which became one of the Ukrainianness cornerstones in the stateless, from the view's point of the Ukrainian sovereignty, the 1930–1980s, has an important goal of marking national identity in the modern generation and supporting the competitiveness of the national product on the world market cultural industries. So, it directly affects the integrity of the Ukrainian cultural space and is one of the factors of national information security in the present.

Key words: Ukrainian identity, Ukrainian musical mentality, semantics, archetype, cordocentrism, lyricism, folklorism, Ukrainian pop art, pop music, musical art, music of Galicia, music of Lviv, songwriting, composer, musical culture.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових періодичних виданнях України

1. Охітва Х. Національна ідентичність творчості Богдана Весоловського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова. *Fine art and culture studies*. 2022. Вип. 5. С. 32–39. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-5>
2. Охітва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрямок : Мистецтвознавство*. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 101–106. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi38>
3. Охітва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрямок : Мистецтвознавство..* Рівне, 2020. Вип. 34. С. 221–226. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34>

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

4. Охітва Х. Архетипи української культури у музичному фільмі «Червона рута». *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. XX. S. 158–165.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Охітва Х. Кавер-версія як національний бренд в українській культурній індустрії (на прикладі львівської музичної естради). *Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Київ, 14 квітня 2023 року. Київ : КНУТД, 2023. С. 194–195.

6. Охітва Х. Архетипи національної ментальності у творчості Ярослава Барнича. *Тези доповідей I Всеукраїнської науково-практичної конференції «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика»*. ЗВО «Університет Короля Данила», 1 грудня 2022 року. Івано-Франківськ : РВВ ЗВО «Університет Короля Данила», 2022. С. 131–135.
7. Охітва Х. Маркери національно-патріотичної ідентичності в естрадній пісні Володимира Івасюка. *Priority directions of science and technology development : Abstracts of the 10th International Scientific and Practical Conference*. Київ, 13–15 червня 2021. С. 656–658.
8. Охітва Х. Українська естрадна пісня 1960–1980-х років у Львові як засіб творення національно-патріотичної ідентичності: напрямки дослідження. *Priority directions of science and technology development : Abstracts of the 4th International Scientific and Practical Conference*. Київ, 20–22 грудня 2020. С. 944–947.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
•	
РОЗДІЛ I. Теоретико-методологічні засади дослідження.....	27
1.1. Історіографія проблематики.....	27
1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження.....	38
1.3. Джерельна база та методологія дослідження.....	71
Висновки до першого розділу.....	75
 РОЗДІЛ II. Національна ідентичність у семантичному інваріанті української естрадної пісні Галичини у контексті культури регіону (1930–1960-ті роки).....	 78
2.1. Витоки розвитку української естрадної пісні у мультинаціональній культурі Галичини.....	79
2.2. Формування семантичного інваріанту української естрадної пісні Галичини у міжвоєнне двадцятиріччя: поміж полікультурністю та національною ідентичністю.....	88
2.3. Континуальність вираження української національної ідентичності: від джазу 1930-х років до пісенної класики 1950–1960-х років	112
Висновки до другого розділу.....	125
 РОЗДІЛ III. Динаміка виразу української національної ідентичності в естрадній музиці Галичини (1960–1980-ті роки).....	 127
3.1. Вплив руху «шістдесятництва» на динаміку стилістико-	

семантичної моделі української естрадної пісні Галичини.....	127
3.2. Українська ідентичність у піснях з музичних фільмів Львівського телебачення.....	150
3.3. Маркери національної ідентичності в естрадній пісні Галичини 1970–1980-х років.....	159
Висновки до третього розділу.....	180
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	192
ДОДАТКИ.....	236
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження.....	236

ВСТУП

Актуальність теми. Національна самоідентифікація є важливою проблемою у добу глобалізації, оскільки основним засобом перед гіпотетичною загрозою «кінця націй» є ідентифікування себе з певною спільнотою, що володіє власною мовою, культурою, символікою, які відчуваються людиною як близькі, самоусвідомлення та самоідентифікування з позицій «тотожне» та «відмінне» у духовному, культурному, соціальному та інших аспектах.

Аналіз низки історичних факторів дає підстави стверджувати, що пісенне мистецтво протягом століть стало одним із найбільш глибинних чинників вираження української ментальності, впливу на формування національної самосвідомості, а відтак, в умовах відсутності державності мало величезний вплив на формування національної ідентичності. Самосвідомість нації значною мірою базується на тих установках, які закладені у народній пісенності і функціонують як архетипи мислення, виражаючи певний зміст. У ХХ столітті, до якого хронологічно належить дане дослідження, одним із носіїв архетипів стала українська *естрадна* пісня, яка у часи відсутності суверенної української державності зберігала і транслиувала національні морально-етичні устої.

Протягом ХХ століття українці отримували декілька ментальних зламів. Найсильнішими чинниками руйнівного впливу у підрадянській Україні стали Голодомор та примусове творення так званої «радянської ідентичності». При цьому західноукраїнські землі, у тому числі Галичина – край, музична культура якого аналізується в дисертації, – змогли уникнути частини цих трагедій, перебуваючи у міжвоєнне двадцятиріччя не у складі УРСР–УСРР. Попри інші політичні складнощі, у Галичині змогла розвинути українська естрадна пісня, в якій утримувалася і передавалася наступним поколінням національна ідентичність. У цьому – головна соціокультурна функція та величезна історична роль феномену естрадної пісні Галичини у періоди відсутності суверенної української державності як засобу творення національної ідентичності, якій і присвячене дане дослідження. У даному контексті важливо нагадати слова Т. Адорно про те, що *музика*

перетворилась у політичну ідеологію, і це відбулося завдяки тому, що вона висунула на перший план національні ознаки, виступаючи представницею тієї чи іншої нації й утверджуючи національний принцип.

Отож, спираючись на окреслені вище аргументи, вважаємо дослідження естрадної пісні як засобу творення національної ідентичності надзвичайно важливою та актуальною проблемою сучасного музикознавства.

Окрему увагу варто приділити аргументації щодо вибору для дослідження Галицького регіону. Захід України протягом ХХ століття був одним із головних форпостів української естрадної пісні, яка від зламу 1920–1930-х років формувалася у творчості патріотично налаштованої галицької молоді з родин української інтелігенції, в діяльності провідних музикантів краю, що звернулися до «легкого» жанру.

Таким чином, актуальність теми дисертації визначає необхідність обґрунтування інваріанту естрадної пісні як «вихідної» стилістико-семантичної моделі, що функціонувала в українській культурі Галичини від 30-х років ХХ століття, та її ролі у творенні національної ідентичності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККіМ. Дослідження відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теоретичний, історичний та практичний аспекти» (державний реєстраційний № 0123U105312).

Тему затверджено Вченою радою Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол від 27 жовтня 2020 р. № 4) та уточнено Вченою радою НАКККіМ (протокол від 16 січня 2024 р. № 7).

Формулювання наукового завдання дослідження. Наукове завдання дослідження полягає у вирізненні та обґрунтуванні основних етапів становлення та розвитку української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років у контексті процесів творення національної ідентичності.

Мета дослідження – обґрунтувати концепцію розвитку стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років як засобу творення національної ідентичності.

Завдання дослідження:

- сформулювати понятійно-категоріальний апарат дослідження, ґрунтуючись на аналізі історіографії проблематики національної ідентичності та пов'язаних понять;
- дослідити соціокультурні витоки та обґрунтувати формування семантичного інваріанту української естрадної пісні Галичини у 1930–1960-х роках крізь призму творення національної ідентичності;
- прослідкувати динаміку творення української національної ідентичності в естрадній музиці Галичини у 1960–1980-х роках;
- у процесі дослідження охарактеризувати архетип творця-виконавця української естрадної пісні як носія національної ідентичності у різні періоди її розвитку;
- обґрунтувати періодизацію та концептуалізувати стилістико-семантичну модель української естрадної пісні Галичини років як засіб творення національної ідентичності.

Об'єктом дослідження є національна ідентичність у вимірі творення засобами української естрадної пісні.

Предмет дослідження – стилістико-семантична модель української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років як засобу творення національної ідентичності в умовах відсутності суверенної української державності.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період функціонування української естрадної пісні Галичини від етапу формування протягом доби відсутності суверенної державності України, що характеризувалася гострою потребою збереження і творення національної ідентичності, – 1930–1980-ті роки.

Методологічною основою дослідження обрано міждисциплінарний і комплексний підходи. Потреба застосування міждисциплінарного підходу зумовлена необхідністю розробки понятійно-категоріального апарату дослідження,

передусім пов'язаного з експлікацією поняття «національна ідентичність» у сфері музичного естрадознавства. Комплексний підхід використано при вивченні соціокультурного та мистецького контекстів розвитку української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років.

Базовими для дослідження стали загальнонаукові й спеціальні методи, а саме: *джерелознавчий* – при виокремленні джерел дослідження; *теоретичний* – в опрацюванні феномену національної ідентичності; *системно-аналітичний* – при систематизації й осмисленні інформації, отриманої з різноманітних джерел; *структурно-системний* – при обґрунтуванні стилістико-семантичної моделі естрадної пісні Галичини як цілісного феномену; *історичний* – при дослідженні етапів розвитку української естрадної пісні Галичини у добу відсутності суверенної державності України в 1930–1980-х роках; *біографічний* – при опрацюванні інформації щодо головних персоналій галицької музичної культури 1930–1980-х років; *компаративний* – при аналізі естрадного пісенного матеріалу; *жанрово-стилістичний* – при вирізненні характерних рис взірців естрадної пісні Галичини у цілісних аналізах творів; *семіологічний* і *семантичний* – при аналізі відображення національної ідентичності в естрадних піснях композиторів Галичини у період 1930-х–1980-х років.

Теоретична база дослідження складається із проблемних напрямків, представлених здобутками таких дослідників:

– проблеми ідентичності та широкого кола пов'язаних понять у філософсько-антропологічному, психологічному, соціологічному та інших аспектах – Т. Адорно [1; 418–419], А. Ассман [4], А. Е. Беррет [420], М. Бубер [421], А. Ватерман [457], М. Вебер [458], Р. Вільямс [462], В. Вундт [460], Ю. Габермас [36–37], М. Гайдеггер [40], С. Гантінгтон [435], Дж. Гендерсон [434], М. Гібернау [47], М. Гарсія [430], В. Декомб [61], П. Дінцельбахер [98], Е. Дюркгайм [79], Е. Едінгер [424], М. Еліаде [425], Е. Еріксон [426–427], М. Йоргенсен [374], С. Кастлес [422], Дж. Кемпбелл [116], Р. Дж. Колінгвуд [139], Ю. Кристева [176], Л. Леві-Брюль [444], К. Леві-Строс [192–193], Ж. Ле Гофф [443], Т. Манн [445], Дж. Марсія [446], Ю. Мітке [447], Л. Нагорна [250], Е. Нойман [448], М. Попович [302], О. Потєбня [304],

Е. Ренан [312], П. Рікер [314], С. Спенсер [455], Г. Тайфель [454], Г. Тейлор [455], П. Томпсон [456], Л. Філіпс [374], З. Фройд [380–381; 429], М. Фуко [382], Ф. Шеллінг [402], Н. Шнайдер [450], О. Шпенглер [451], А. Швайцер [452], К. Г. Юнг [406–407; 437], К. Ясперс [436] та ін.;

– українська національна ідентичність та інші поняття, пов’язані з ментальністю й архетипами мислення, що відображають ідентичність – А. Бичко [10], І. Бичко [11], С. Болтівець [18], В. Буяшенко [22–23], Е. Вілсон [30], К. Галушко [42], Я. Гнатюк [56], М. Грушевський [60], Ж. Денисюк [62–63], І. Дзюба [65], Р. Додонов [66–67], В. Євтух [81–92], О. Забужко [84], Н. Ковтун [128], З. Когут [129], М. Козловець [136–138], І. Кресіна [170], О. Кульчицький [183], І. Лебединська [189], Л. Лисенко [197], І. Лисяк-Рудницький [199], О. Майборода [210], Е. Макаренко [213–214], Л. Нагорна [248–249], М. Обушний [262–263], В. Павленко [284], І. Поліщук [296], М. Попович [300–301; 303], А. Сошніков [350], М. Степико [354–355], С. Таглін [284], В. Храмова [390; 369], Д. Чижевський [397–398], П. Юркевич [408–409] та ін., окремо вирізнімо теорію архетипів української ментальності і культури С. Кримського [171–174] як ключову для представленою дослідження;

– відображення архетипного мислення у мистецтві, загальні проблеми музичного мислення і трансформації національного первня в музиці – працях О. Безбородько [6], О. Бенч-Шокало [7], Н. Герасимова-Персидська [44–45], Н. Горюхіна [53–54], Н. Гречуха [58], Г. Джулай [64], Н. Завісько [85], Ю. Каганов [99], Х. Казимирів [100], О. Козаренко [131], Л. Корній [155–156], І. Котляревський [166], Г. Кухарик [185], С. Людкевич [205–206], І. Ляшенко [207], О. Маркова [221], І. Пясковський [309], І. Романюк [318], О. Рощенко [320], М. Фурса [385–386], О. Чайка [392], М. Ярko [413] та ін., особливу роль у створенні концепції, представленої у дослідженні, відіграли ідеї щодо відображення в музиці архетипів національної ментальності М. Севериної [336–338] та В. Драганчук-Кашаюк [70–75; 111–114], щодо української ідентичності у контексті музичної культури Галичини – концепція М. Новакович [258–260];

– музичне мистецтво Галичини протягом історичного часу та у розмаїтті

виявів – Н. Антонюк [3], Е. Бернацька-Гловаля [9], О. Драган [69], Л. Кияновська [119–125], Г. Карась [106–107], А. Кос-Анатольський [158–160], Н. Костюк [164], Е. Нідецька [257], М. Новакович [258–260], О. Паламарчук [286–287], А. Савка [326], Л. Мазепа [208], Т. Мазепа [209], С. Максименко [215–216], А. Скорик [344] та ін.;

– сутність і шляхи розвитку української естрадної пісні, творчість її «знакових» представників, жанрове і стилістичне розмаїття цього феномену, взаємовпливи з іншими жанрово-стилістичними моделями, виконавські та інші особливості – І. Бобул [12], О. Бойко [16], Л. Горенко [51], Н. Дрожжина [76], О. Зосім [94], О. Ілленко [383], А. Калениченко [92; 101], П. Картавий [109], Я. Кибич [117], В. Козлов [134–135], У. Конвалюк [147–148], А. Кравченко [167–169], В. Кузик [177–178], М. Кулиняк [181], В. Куш [186], І. Лепша [195], Р. Лоцман [202], М. Маслій [224–226], О. Мозгова [232], М. Мозговий [233–235], В. Овсянніков [265], В. Олендарьов [269–270], В. Откидач [274–275], А. Палійчук [288–289], В. Плахотнюк [294], Л. Прохорова [307], В. Романко [316], Я. Руденко [321–322], Т. Рябуха [324], С. Садовенко [329], Т. Самая [332], О. Сапожник [333–334], М. Смородська [346], В. Солодовник [347–348], В. Тормахова [367–368], О. Устименко-Косоріч [372], А. Фурдичко [383–384], Я. Цимбал [391], Л. Черкашина [394], С. Чернікова [396], О. Шевченко [401] та ін.;

– естрадна музика Галичини та її окремі персоналії – М. Антонович [2], Г. Вдовиченко [26], Й. Волинський [33–34], Р. Гавалюк [38–39], Т. Галайчак [41], О. Гнатишин [55], В. Дутчак [77–78], О. Зелінський [87–90], І. Зінків [91], В. Зорич [93], М. Зубеляк [95], А. Калениченко [92; 102], Г. Карась [105–107], Л. Кияновська [120–125], О. Козаренко [130], О. Колубаєв [140–145; 440], В. Конончук [149–154], Л. Криса [175], М. Кулиняк [180], Т. Ланіна [188], В. Левко [194; 463], І. Лепша [195–196], Н. Майчик [211], М. Маслій [223–227], У. Молчко [236–241], П. Нечаєва [35; 254–255], О. Николенко [256], А. Палійчук [288–289], А. Рудницька [323], М. Савчук [327], Г. Степанченко [353], А. Терещенко [363–365], І. Філіпенко [375], Л. Філоненко [376], О. Фрайт [379], І. Чумаченко [357], О. Харчишин [388], М. Швед [399], Н. Шешуряк [403], Є. Шуневич [405], Т. Ясюк [414–416] та ін.

Джерельну базу дослідження становлять друковані нотні матеріали та архівні й сучасні звуко- та відеозаписи взірців української пісні, створені у 1930–1980-х роках у Галичині – А. Кос-Анатольського, Є. Козака, І.-Б. Весоловського, С. Гумініловича, В. Третьяка, Я. Барнича, М. Скорика, Б.-Ю. Янівського, В. Івасюка, І. Білозіра, В. Камінського та інших мистців, представлені у відкритому доступі на різноманітних платформах; музичні фільми з архіву Львівського телебачення «Залицяльники», «Сійся, родися», «Червона рута», «“Ватра” кличе на свято» «“Ватра” в Карпатах» та ін., студії Укртелефільм – «Пісня буде поміж нас»; матеріали інтерв'ю та особистого спілкування з учасниками процесу розвитку української культури – Адріаною Скорик, Віктором Камінським, директором Чернівецького обласного меморіального музею Володимира Івасюка Мирославом Лазаруком та ін.

Наукова новизна дослідження зумовлена задекларованню метою і комплексом поставлених завдань, при цьому

вперше:

– обґрунтовано концепцію розвитку стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років як жанру, що став засобом творення національної ідентичності у добу суверенної бездержавності України; вказана концепція ґрунтується на періодизації та концептуалізації тенденцій розвитку семантичного інваріанту української естрадної пісні Галичини протягом 1930–1980-х років у творчості А. Кос-Анатольського, Є. Козака, І.-Б. Весоловського, С. Гумініловича, В. Третьяка, Я. Барнича, М. Скорика, Б.-Ю. Янівського, В. Івасюка, І. Білозіра, В. Камінського та інших мистців;

– експліковано концепцію архетипів національної ментальності і культури С. Кримського у музичне естрадознавство й виявлено втілення архетипів Природи – Рідної Землі, Серця, Слова, Софії та їх образів-варіантів в естрадних піснях композиторів Галичини у 1930–1980-х роках, прослідковано втілення національно-архетипного мислення у концепціях музичних фільмів Львівського телебачення «Залицяльники», «Сійся, родися», «Червона рута», «“Ватра” кличе на свято» «“Ватра” в Карпатах» та ін.;

– виявлено ключові риси національно-ментального музичного мислення у стилістико-семантичній моделі української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років та обґрунтовано вплив на її розвиток світовідчуттєвого ліризму як вираження питомого національного кордоцентризму і фольклоризму музичного мислення у поєднанні з ритмоінтонаційними формулами американських і західноєвропейських танцювальних жанрових моделей;

уточнено:

– відомості про розвиток естрадної пісні у культурі Галичини 1930–1980-х років;

– уявлення про роль мистців у творенні національної ідентичності у міжвоєнне двадцятиліття ХХ століття та культурному спротиві українців в умовах нацистської й більшовицької окупацій та в еміграції;

набули подальшого розвитку:

– експлікація поняття «національна ідентичність», а також «національна ментальність», «архетип» і «концепт» у царині музичного естрадознавства;

– маркування впливу фольклоризму музичного мовлення (старогалицька елегія, лемківська пісня, карпатський фольклор та ін.) на розвиток стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини.

Теоретичне значення дослідження полягає у можливості використання його основних положень і висновків у подальших дослідженнях проблем українського естрадознавства та мистецьких процесів у Галичині.

Практичне значення дисертації полягає у можливості застосування її основних здобутків у процесі опанування проаналізованого пісенного репертуару, а також використання концептуальних ідей та матеріалів у навчальних курсах «Історія української естрадної музики», «Історія українського естрадного виконавства», «Філософія музики», «Музична психологія» та інших у закладах вищої освіти мистецького спрямування.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені в дисертації, є особистим досягненням авторки. Висновки й положення наукової новизни одержані

самостійно. Всі наукові публікації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення дисертації були апробовані на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях і наукових читаннях. На міжнародних конференціях: «Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (м. Рівне, 16–17 листопада 2023 р.), «Стратегія розвитку світової і української культури: сучасні акценти та перспективи» (м. Рівне, 18–19 листопада 2021 р.), «Priority directions of science and technology development» (м. Київ, 13–15 червня 2021 р.), «Priority directions of science and technology development» (м. Київ, 20–22 грудня 2020 р.). На всеукраїнських конференціях: «Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій» (м. Київ, 4 квітня 2023 р.), «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика» (м. Івано-Франківськ, 1 грудня 2022 р.), «Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» (м. Луцьк, 24 березня 2021 р.). На наукових читаннях: «Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти» (м. Луцьк, 8 грудня 2020 р.).

Публікації. Результати дослідження висвітлені у восьми одноосібних наукових публікаціях, із них три статті – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, одна стаття – у зарубіжному фаховому виданні та чотири публікації – в збірниках наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел і літератури, що містить 463 позиції, з яких 46 джерел зарубіжних видань, додатку. Обсяг основного тексту дисертації становить 174 сторінки, загальний обсяг – 237 с.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблематики

Коло наукової проблематики, що стосується розвитку пісенної естради, стали предметом низки наукових праць українських музикознавців. Це, зокрема, *дисертаційні* роботи таких авторів, як І. Бобул [12], О. Бойко [16], Ген Цзінхен [43], Н. Дрожжина [76], О. Колубаєв [140], У. Конвалюк [147], М. Мозговий [235], О. Мозгова [232], В. Овсянніков [265], Я. Руденко [321], Т. Самая [332], О. Сапожник [334], М. Смородська [346], Н. Федорняк [373], С. Чернікова [396] та ін., що звертаються до культурологічного, музично-виконавського, педагогічного та інших аспектів проблеми.

Для нашого дослідження на даному етапі важливими є естрадознавчі праці, які тим чи іншим чином дотичні до розуміння феномену української популярної пісні як мистецького явища у цілому та його потенцій для формування національної ідентичності. Серед них вирізняємо, як найвагоміші з точки зору задекларованої проблематики, дослідження М. Мозгового [235], А. Палійчук [288], Т. Рябухи [324], В. Тормахової [367], О. Шевченко [401]. Зауважимо, що аналіз подібного плану здійснювався в окремих працях чималої кількості вчених – як у ряді дисертаційних робіт, так і в окремих статтях, проте, у них акцентувалися проблеми, що безпосередньо не входять до сфери нашого зацікавлення – як, наприклад, дослідження джазового мистецтва у працях В. Романка [316], З. Рось [319], М. Смородської [346] та ін. Отож, саме вказаним вище роботам буде присвячений історіографічний екскурс у даній главі.

Одним із найвагоміших у задекларованій сфері є дослідження *М. Мозгового «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні»* [235], в якому здійснюється ряд здобутків. По-перше, автор уточнює зміст головних поняттєвих категорій у сфері пісенної естради, з огляду на роль національних традицій розглядає особливості функціонування естрадної пісні у контексті історичних і

культурних трансформацій. По-друге, з'ясовує особливості становлення української радянської естрадної пісні у 50-60-х роках ХХ ст., на початку нового етапу формування естрадного пісенного репертуару, який, за словами автора, характеризують помітні зміни у жанровому складі, функціональні особливості репертуару та засоби його оновлення, пов'язані із «масовізацією» естради тогочасними технічними засобами, і що, у результаті, сприяло виникненню великого числа самодіяльних ВІА. По-третє, аналізує провідні здобутки періоду 70–80-х років, коли українська естрадна пісня, за зауваженням автора, «індивідуалізувалася», на відміну від попереднього домінування ансамблевого виконання, – про це свідчить великий ряд імен особистостей виконавців – В. Івасюка, С. Ротару, В. Зінкевича, Н. Яремчука та ін. На думку автора, пісенна естрада у цей період характеризувалася, в цілому, успішним розвитком, а серед недоліків були «слабкий менеджмент та культивування відчуття другорядності порівняно із «загальносоюзною» естрадою» [235]. І нарешті, М. Мозговий ретельно аналізує стан справ у перше десятиліття у пострадянській Україні і характеризує тенденції розвитку естрадної пісні, при цьому спостерігає трансформацію пісенної естради у шоу-бізнес в умовах ринкових відносин, що вплинуло як на сам пісенний продукт, так і на способи його просування. У результаті, автор приходять до висновку про те, що «провідною тенденцією розвитку вітчизняної естради в незалежній Україні можна назвати прагнення її представників якомога тісніше інтегруватися у світовий ринок шоу-бізнесу і стрімку адаптацію до ринкових відносин. Цей процес супроводжувався становленням самодіяльних авторів і виконавців авторської пісні, формуванням клубів та театрів мистецької молоді, з яких згодом вийшли талановиті естрадні музиканти й поети» [235, с. 12]. На нашу думку, праця М. Мозгового, як одна із перших у даній науковій царині, має фундаментальне значення для подальшого розуміння процесів, що відбувалися в українській музичній естраді ХХ – ХХІ століть, що, у свою чергу, стимулюватиме нові дослідницькі пошуки.

Музичну творчість автора – співака, композитора та науковця – стала предметом дослідження у дисертації доньки мистця *О. Мозгової «Творчість*

Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури» [232], в якій здійснено ґрунтовний аналіз діяльності майстра пісенної естради у контексті розвитку жанру. Для нашого дослідження є цікавими ідеї авторки щодо національно-патріотичного спрямування культурно-громадської діяльності і творчості М. Мозгового, зокрема про характерні ознаки, які свідчать про відображення у вербально-музичних текстах відповідної української ідентичності.

Наступні праці стосуватимуться інтонаційних витоків української пісенної естради та ставитимуть свої акценти у проблемі.

Хронологічно першою є робота *В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез»* [367–368]. Авторка розглядає різноманітні форми проникнення автентичного фольклору у три напрямки музичної культури України – рок, поп-музику і джаз – як результат поширення у сучасній глобалізованій світовій культурі напрямку World Music. Українську естрадну пісню, яка цікава у контексті нашого дослідження, В. Тормахова бачить у напрямку поп-культури, і розглядає її синтез з автентичним фольклором на прикладі композицій «Дихання океану» Каті Chilly, «Де ти тепер» Марії Бурмаки, «Косиця квітне», «Звільнилася» групи «DAT». У процесі дослідження авторка вирізняє такі типи взаємодії фольклору з естрадною музикою: 1) «обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери виконання з інофольклорною (застосовується в джазі, поп-музиці)» [367, с. 8]. Також аналізує способи розвитку музичного матеріалу, серед яких акцентує на переінтонуванні фольклору у контексті джазового, рок- і популярного музичних напрямків та проникненні до відповідних сучасних композицій фольклорної інтонаційної сфери та характерних прийомів виконання. У жанровій сфері В. Тормахова надає особливої ролі коломийці, яку вважає найбільш сприятливою для синтезу з естрадною музикою завдяки таким її характеристикам, як постійна складочислова структура, танцювальна ритміка, невеликий мелодичний обсяг та широка образна сфера, та обробкам народних пісень. Також ґрунтовно аналізує процеси та результати

створення оригінальних композицій на фольклорній основі та сплаву різних фольклорних традицій на композиційному та виконавському рівнях (творчість Е. Ізмайлова та ін.). На нашу думку, особливо важливим є вирішення дослідницею рівнів підходу до фольклору. Початковий авторка бачить на рівні жанру, первісного музичного матеріалу, вербального тексту, виконавської манери, народного інструментарію з прийомами гри, ладової основи, ритмічних та інтонаційних зворотів. Другий – на рівні синкретичного первня, варіативного мислення у розвитку матеріалу, у переінтонуванні, проникненні інофольклорної інтонаційної сфери [367, с. 15]. У наведених ідеях вбачаємо широкі потенційні витoki для майбутніх наукових розвідок. У процесі роботи постало також питання про «взаємо»-проникнення естрадної музики і фольклору у сучасних умовах, що передбачає відповідні взаємовпливи. Очевидно, обґрунтована відповідь на такий запит також буде цікавою дослідникам у подальшому.

У наступній праці *О. Шевченко «Українська сучасна популярна музика: витoki та проблематика (1920–1990 рр.)»* [401] назвою «популярна музика» узагальнюються такі мистецькі явища, як джаз, авторська (бардівська) пісня, традиційна естрадна пісня, поп-музика, рок-музика та інші жанри. Нагадаю, у праці В. Тормахової до складових «естрадної музики» внесено джаз, рок і поп-музику [367]. Очевидно, термінологія і диференціація понять у сфері популярної – естрадної музики ще стане темою окремої наукової розвідки. Історичну ретроспективу української популярної музики О. Шевченко розпочинає з 1920-х років, з часу формування естетичних принципів естрадної музики, насамперед загальнодоступності і легкості сприйняття, у творчості В. Арсланова, П. Козицького, Ю. Мейтуса та ін., створення «музики для мас» – «масової музики» – в орієнтації на музичний рівень цих самих мас. У подальшому авторка аналізує декілька важливих аспектів теми. По-перше – співвідношення і синтез національного і напливового у популярній музиці 1920–1980-х років, у процесі чого виокремлюються такі питання, як джаз в Україні і шляхи його розповсюдження, національні устої в ліричній естрадній пісні і формування національної стилістико-семантичної моделі традиційної естрадної пісні,

західноєвропейський поп-арт і його адаптація до українських музичних традицій. По-друге – тенденції розвитку сучасної популярної музики в умовах шоу-бізнесу наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть. Авторка аналізує риси національного, а також функціонування шоу-бізнесу та індустрії розваг у даній сфері і приходить до думки, що «входження шоу-бізнесу в соціокультурне середовище України відбувалося на початку 1990-х років, тобто, в той час, коли вона переживала ситуацію культурного шоку, обумовленого формуванням нової культурної моделі. Так сталося, що ці процеси збіглися у часі із намаганням встановити, затвердити та пропагувати *національні* культурні цінності *нового* зразка в незалежній державі. Саме такі обставини визначили специфіку функціонування та подальшого розвитку українського шоу-бізнесу» [401, с. 13]. Висновки дослідження О. Шевченко містять як узагальнення попереднього аналізу, так і виводять на розуміння подальших шляхів розробки даної теми, оснований на баченні авторкою нової моделі української популярної музики, що формується у період соціокультурних трансформацій.

Серед досліджень останніх років – праця Т. Рябухи «*Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради*» [324], в якій авторка робить спробу виявлення жанрово-стилістичних витоків та інтонаційних складових української пісенної естради, у процесі чого узагальнює методологічні засади вивчення вказаного феномену в аспекті теорії жанру, опрацьовує інтонаційні джерела, які формують стилістику естрадно-пісенного жанру, виявляє взаємодію типових та індивідуальних, національних та інонаціональних рис, а також залучає до наукового обігу нові для цієї сфери художні взірці. Йдучи далі, Т. Рябуха вирізняє константні ознаки пісенності у різних жанрово-змістовних варіантах, серед яких провідна роль належить кантиленності, пріоритету кантиленного мелодизму над метро-ритмікою, у тому числі у піснях-танцях, інтонаційній узагальненості мелодійних і ритмо-формульних інтонацій-поспівок, виділенню співака-соліста, який репрезентує себе, особливому строфічному типу музичної структури [324, с. 4]. Також обґрунтовує «жанрові стилі» українського естрадно-пісенного музикування – естрадної ліричної пісні концертного типу; авторської пісні-шансон;

пісні у рок- манері; пісенно-танцювальних композицій з рисами «диско» і «хіп-хопу» [324, с. 6]. Серед висновків дослідниці особливо важливим є обґрунтування стилю одного із засновників нової української пісенної естради В. Івасюка, який «характеризується як орієнтований на: синтетичну музично-мовну лексику, що відображає етнослухові ментальні «коди» в синтезі з інонаціональними елементами; куплетно-варіативну форму, в якій декламаційний заспів чергується з кантиленно-пісенним приспівом; використання комплексу типових інтонацій-парадигм, властивих для поп-музиці; певну автономізацію акомпанементу в душі естрадної пісні-романсу; «відкритість» пісень для різноманітних аранжувань та інтерпретаційних версій» [324, с. 14–15].

Зауважимо, що творчості В. Івасюка присвячена окрема дисертація *А. Палійчук – «Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект»* [288–289], в якому авторка приходить до висновків про стильовий топос композитора, що більш детально аналізуватимемо у третьому розділі.

З огляду на тематику нашого дослідження, особливу увагу звертаємо на працю *О. Колубаєва «Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва»* [140]. Дослідник вивчає сформовані у ситуації культурного пограниччя, від часів Ф. К. Моцарта до новітнього часу, різноманітні пласти розважальної пісенності – міський фольклор, регіональний фольклор, ужиткове та професійне музикування, стрілецьку пісню як «символ національної ідентичності, носій суспільно-єднаючої патріотичної ідеї та мистецької опозиційності в епоху військово-політичного протистояння» [140, с. 14]. Вказані форми пісенності, а також окремі висновки автора щодо еволюції регіонального естрадно-музичного мистецтва, враховуємо у представленому дослідженні як важливі джерела та впливові фактори у формуванні музичної естради Галичини. Прослідковуючи спадкоємність і тяглість пісенної традиції краю, автор потрактовує галицький пісенний феномен як результат художнього осмислення фольклорного та етнорегіонального музично-мовного тезаурусу, сформованого у полінаціональному середовищі, а водночас – засобом «вираження

культурної та *ментальної ідентичності*, мистецьким важелем опору іноземному гніту» (курс. – Х. О.) [140, с. 14], «барометром» соціальних і культурних змін у суспільстві, віддзеркаленням найважливіших соціокультурних та політичних тенденцій і реалій, а також запитів соціуму на світові мистецькі віяння.

З-поміж іншого, О. Колубаєв аналізує вагомий вплив польської пісні та інші художні польські впливи, що історично сформувалися у мультикультурному середовищі Галичини. Власне, цю сферу культури краю дослідила *Е. Бернацька-Гловаля* у дисертаційній праці «*Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX – перша третина XX ст.)*» [9]. Авторка аналізує предмет дослідження в аспектах продуктивності, репродуктивності та перцептивності, що, відповідно, торкаються творчості, виконавства, а також сприйняття й розповсюдження польського пісенного музикування у Львові протягом сотні років до більшовицької окупації 1939 року. Для нашого дослідження особливо важливою є думка дослідниці про тісний зв'язок пісенності та процесів формування національної ідентичності у мультикультурній Галичині XIX століття у складі Габсбурзької імперії, слухно зауважуючи, що «сольні вокальні твори виявляли тонке чуття фольклорних кодів іншої національної традиції» [9, с. 45].

Нагадаємо, що проблема національної ідентичності у Галичині вказаного історичного часу підіймалася у низці філософських, історичних, літературознавчих праць, як, наприклад, «Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період» О. Забужко [84], а у взаємозв'язку з мистецтвом Л. Кияновською у дослідженні еволюції галицької музики XIX – XX століть [119], М. Новакович при аналізі формування української національної ідентичності у творчості перемишльської композиторської школи [260], Т. Мазепою у дослідженні діяльності Галицького музичного товариства [209] та іншими вченими. Е. Бернацька-Гловаля аналізує цю проблему крізь призму розвитку саме пісенності, і приходиться до висновку, що, на відміну від польського середовища, в якому головним носієм національної ідентичності стала аристократична еліта, що, водночас, була і «головним замовником» пісенних та й, у цілому, музичних творів

різних жанрів (приміром, у співпраці з такими мистцями, як Ф. К. Моцарт, Ю. Башни, К. Ліпінський та ін.), українська громада, чия аристократія, як правило, опольщилася у добу Речі Посполитої, зберігала власну ідентичність завдяки освіченому та громадсько-активному духовенству, – про це свідчать приклади життєдіяльності М. Вербицького, І. Лаврівського та ін. [9]. На нашу думку, це зауваження стає ключем до розуміння багатьох процесів у пісенному жанрі у ХХ столітті, в якому як на узагальнено-ментальному, так і на конкретно-мовному рівнях (за концепцією В. Драгачук-Кашаюк [72]) присутній вплив тонкого, одухотвореного світовідчуття та відповідної музичної лексики в мелодико-інтонаційній та інших сферах.

Важливою працею, що привнесла в українське музикознавство ряд «забутих» імен, подій і творів, насамперед хорового, але й, у тому числі – естрадного жанру, стала монографія Г. Карась *«Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття»* [107]. У контексті комплексного аналізу музичної культури західної діаспори ХХ століття, яка осмислюється як цілісне явище у розмаїтих взаємозв'язках і впливах, Г. Карась вирізняє передумови виникнення мистецтва діаспори, чотири періоди його функціонування, що відповідають чотирьом хвилям еміграції, пов'язані зі стабілізаційно-аматорськими, організаційно-консолідаційними, аналітико-професійними та інтегративно-трансформаційними тенденціями, діяльність соціокультурних інституцій, товариств, освітніх осередків, окремих особистостей тощо. У ряду найбільш «знакових» композиторів діаспори, докладні відомості про творчість яких приведені у книзі, поряд з іменами Василя Безкоровайного, Михайла Гайворонського, Андрія Гнатишина, Олександра Кошиця, Мар'яна Кузана, Зиновія Лиська, Антіна Нестора Нижанківського, Рудницького, Ігоря Соневицького, Стефанії Туркевич-Лукинович, Федора Якименка та багатьох інших, авторка бачить Івана-Богдана Весоловського [107], чия постать цікавить у контексті представленого дослідження як естрадного майстра, що стояв біля витоків естрадної пісні Львова у роки напередодні Другої світової війни, та колег-однодумців мистця.

У контексті аналізу процесів, пов'язаних із формуванням і різноманітними виявами національної ідентичності, вважаємо за потрібне заакцентувати на одній із зауваг Л. Кияновської, висловлену в рецензії на вказану вище монографію Г. Карась, а саме – про те, що запропоновані авторкою матеріали не обмежуються представленням послідовного ряду фактів, дат, подій і особистостей, важливих і цінних вже як таких, «а глибоко обумовлені суспільно-психологічними, особистісними та культуротворчими процесами певних історичних періодів та *середовищ форми збереження національної самоідентичності*. Саме так трактується дефініція основних періодів розвитку музичної культури західної діаспори...» [124, с. 48] (курс. – Х. О.). Звертаємо увагу на виділене нами твердження про збереження національної самоідентичності, яке розвиватимемо у представленому дослідженні, звернувшись до сфери естрадної пісні у Львові.

Серед праць, присвячених галицькій популярній пісні – дисертація В. Конончука *«Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини»* [152]. Аналізуючи композиторську та громадсько-організаційну діяльність мистця, автор обґрунтовує вагомість його внеску у галицьку та українську культуру, акцентуючи на ролі майстра у професіоналізації розважальної музики, активному використанні танцювальних жанрів як основи для пісенної музики (танго-солоспіви, метро-ритми та інтонації фокстроту, румби, твісту, чарльстону та інших популярних танців), мікстуванні розважального та академічного жанрів тощо. Для нашого дослідження також цінними є наукові ідеї дослідника щодо наступних питань: 1) роль у формуванні моделі естрадної пісні Галичини таких культурних явищ, як оригінальна та розмаїта пісенна культура «львівської вулиці», у т. ч. батярська пісня, й багата фольклорна традиція, вплив на вказаний процес явищ оточуючого «звукового середовища» – таких як віденська оперета, французькі кафе-шантани, західноєвропейський та американський передвоєнний кінематограф та ін.; 2) систематизація етапів розвитку галицької розважальної музики, акцентування у музикознавчому контексті творчої діяльності Б. Весоловського, Г. Варса, С. Гумініловича, В. Стоне-Балтаровича, В. Яблонського й інших «знакових» для

«легкої» музики мистців та їхньої ролі для розвитку культури краю [152].

Таким чином, поряд з аналізом творчості А. Кос-Анатольського, В. Конончук здійснює ретельний аналіз жанру популярної музики Галичини у контексті соціокультурної ситуації в регіоні та з урахуванням впливу передових світових мистецьких тенденцій.

Серед праць, присвячених розвитку української естрадної пісні та діяльності більш як ста осіб її носіїв, серед яких – і галицькі мистці, є дисертація У. Конвалюк *«Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть»* [147]. Авторка збагачує сферу естрадознавства низкою ідей, зокрема, власною інтрепретацією терміну *«персоносфера української пісенної естради»*, яку бачить як «сферу реальних персоналій діячів національної пісенної естради (співаків, композиторів, поетів, продюсерів, звукорежисерів, артистів оркестру та балету, дизайнерів одягу і т. п.) та сферу створених ними художніх образів і персонажів» [147, с. 4]. На основі аналізу так званої персоносфери дисертантка виводить типологію за двома аспектами. Перший – щодо різновидів інваріанту «співак» (академічної, популярної, фольклорної, альтернативної музики, авторської пісні). В обґрунтуванні другого аспекту звертається до теорії архетипів та наводить приклади аполонічного, діонісійського та орфічного архетипів серед персоналій української пісенної естради, а також ренесансний тип особистості. Вказані типи пов'язує із виконавцями академічного напрямку та традиційної популярної пісні (аполонічний С. Ротару), альтернативної музики (діонісійський – С. Вакарчук, Т. Кароль та ін.), окремими особистостями (орфічний – О. Пономарьов, ренесансний тип особистості – В. Івасюк, М. Мозговий, П. Дворський) [147] та ін.

У цьому контексті дозволимо собі певні міркування, які викликані особливою увагою до даної праці як цінного, з точки зору концепції та фактологічних матеріалів стосовно української пісенної естради, дослідження. На нашу думку, вказані архетипи, ілюструючи особливості виконавського стилетворення (у перегуках із концепцією виконавського стилетворення О. Катрич [110]), можуть проявлятися у різних напрямках популярної музики, – в залежності від психотипу

виконавця, – і не мають такої однозначної залежності від музично-жанрового вибору. Тобто, тенденції до діонісійства як вільного трактування форми здатні яскраво виявитися і при виконанні творів академічного напрямку, для яких характерна аполонічна стрункість форми, і навпаки – аполонічна раціональність може виражатися і при виконанні так званої альтернативної музики, навіть при тому, що композиціям вказаного напрямку притаманне «ламання» світоглядних стереотипів та усталених форм і засобів виразовості.

Щодо творчості співаків-композиторів, на нашу думку, можливим було б застосування поняття «давидіанський архетип» (проаналізований, зокрема, у дослідженні О. Майчика [212]). Нагадаємо, що «ренесансний тип особистості», як правило, трактується як універсальний тип майстра, що поєднує діяльність у різних видах мистецтва (наприклад, живопис, архітектура, скульптура) або науки. Наприклад, представника орфічного архетипу В. Івасюка (як це трактує авторка дослідження творчості мистця А. Палійчук [288]), відповідно до наведеної типології, У. Конвалюк відносить до «ренесансного типу особистості» [147]. Ці питання стимулюють до дискусії, що підтверджує вагомість та актуальність наукового пошуку дослідниці, наукова розвідка якої стала одним із ключових теоретичних джерел і для представленої дисертації.

У числі найновіших досліджень – дисертація В. Куш *«Пісенна творчість Івана Карабиця»* [186], присвячена виявленню шляхів взаємовпливів естрадного й академічного мистецтва, висвітленню стильової і драматургічної специфіки естрадних пісень І. Карабиця та їх найвідоміших виконавських інтерпретацій.

Із проведеного аналізу естрадознавчих досліджень, в яких у певних контекстах аналізуються проблеми природи і функціонування пісенного жанру, робимо висновок про те, що ряд питань у даній сфері є опрацьованими – це, насамперед, загальна картина і тенденції розвитку у ХХ – на початку ХХІ століть, періодизація, витоки естрадної пісні, у першу чергу фольклорні, та її жанровий огляд. Аналіз дав підстави вважати, що найбільш вагомими питаннями, які потребують вивчення, є стилістика естрадної пісні на різних етапах, концептуальні моделі вказаного жанру, пов'язані з окремими регіональними центрами розвитку

музичної естради, як, наприклад, місто Львів у нашому дослідженні тощо. Нагадуючи у цьому контексті ідею О. Шпенглера про те, що культура – це «людська індивідуальність вищого ступеня» [451] з її немовляцтвом, дитинством, молодістю, зрілістю, своїм характером та особистісними особливостями, можемо екстраполювати її і на жанр естрадної пісні, яка має свої етапи розвитку і, образно кажучи, характер і світогляд, сформовані на основі «вроджених» жанрових рис, національної належності та специфіки пісенного музикування у тому чи іншому етнічному регіоні.

1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження

Маркування тих чи інших цінностей та ідеалів, моделей мислення та поведінки, як «своїх» чи «чужих», пов'язане зі складним багатомірним феноменом, «комплексний зміст якого полягає в єдності соціальних, психологічних, культурологічних, релігійних, етнічних, національних, економічних, політичних та інших аспектів» [137, с. 4], який є ключовим для представленого дослідження, – «ідентичність». Національна самоідентифікація є силою, що чинить супротив масовій уніфікації [138, с. 6], оскільки «властива нації окрема культура вирізняє її з-поміж решти інших націй і править за її презентаційну картку в міжнародній спільноті» [47, с. 26]. Ідентифікування себе зі спільнотою – її культурою та символікою, самоусвідомлення та ідентифікування у духовному, культурному, соціальному житті є вкрай важливими чинниками для збереження різних національних структур.

Розглянемо поняття ідентичності на основі широкого спектру різних, навіть полярних, тверджень, адже, за справедливим зауваженням М. Козловця, «важко назвати інше поняття, ніж «ідентичність», яке викликало б настільки значну кількість трактувань, інтерпретацій та оцінок» [136, с. 3], вибудовуючи власне бачення на його теоретичні засади.

Концепт «ідентичність» має витоки у латинському прикметнику «*identicus*» – однаковий, тотожний. У цьому вбачають два варіанти подібності:

самому собі, на відміну від інших, та тотожність з окремими іншими, що вирізняє цю групу серед інших, відмінних: «ідентичність – це співвіднесеність когось (що має буття) з самим собою у зв'язку із власною мінливістю. Вона постає як спосіб збереження форми того або іншого суб'єкта у часі й просторі» [136, с. 3]. Натомість дієслово «*identifico*» – ототожнювати, або ідентифікувати, означає дії із встановлення ідентичності [377], тобто, виявлення певних спільних, подібних, тотожних рис: «якщо ідентифікація (самоідентифікація) передбачає дії, деякий процес співвіднесення одного суб'єкта з іншим, виявлення спільних чи, навпаки, специфічних ознак, рис, то ідентичність постає як певна даність, результуюча процесу ідентифікації (самоідентифікації)» [136, с. 3]. У процесі розвитку концепт почав вказувати й на особистість, як це відбулося у романо-германських мовах – англ. «*identity*», фр. «*identité*», нім. «*Identität*» [377]. Вважаємо, що, з-поміж іншого, це відіграло важливу роль для розуміння національних одиниць як «особистостей» із певними характерними рисами, що притаманні членам тієї чи іншої спільноти, котрі ідентифікують один одного як «свої».

Історична ретроспектива історіографії поняття ідентичності показує, що воно стало предметом аналізу крізь призму антропологічного (К. Леві-Строс [192–193]), психологічного (З. Фройд [380–381; 429], Е. Еріксон [427], К. Ясперс [436], а також А. Ватерман [457], Дж. Марсія [446] та ін.), філософського (Ю. Габермас [36], В. Декомб [61], М. Йоргенсен і Л. Філіпс [374], П. Рікер [314], Ч. Тейлор [361], М. Фуко [382] та ін.), соціологічного (А. Баррет [420; 459], Г. Вестергоф [459], ММ. Гарсія [430], С. Кастлес [422], Д. Мартен [222], Р. Сакман [449], С. Спенсер і Г. Тейлор [455], А. Тайфель [454], П. Томпсон [456] та ін.), історичного (Р. Дж. Колінгвуд [139] та ін.), політологічного (С. Гантінгтон [435] та ін.), семіотичного (Ю. Кристева [176] та ін.) і різноманітних інших підходів, кожен з яких акцентує певні сторони вказаного феномену та його історико-соціокультурного розвитку.

Розвиток уявлень про ідентичність в українській науковій думці здійснювався у дослідженнях М. Грушевського «Хто такі українці і чого вони хочуть» [60], І. Огієнка «Українська культура» [266], Д. Чижевського «Нариси з

історії філософії на Україні» [397], «Філософія Г. Сковороди» [398], М. Поповича «Теорія ментальності» [302], «Нарис історії культури України» [301], «Григорій Сковорода: філософія свободи» [300], І. Дзюби «Україна у пошуках нової ідентичності» [65], М. Обушного «Етнос і нація: проблеми ідентичності» [263], «Етнопонаціональна ідентичність – феномен самовизначення українців» [262], Л. Нагорної «Національна ідентичність в Україні» [249], «Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань» [250] та ін. Важливі ідеї, систематизацію й узагальнення до обґрунтування ідентичності, у т.ч. української, внесли К. Галушко [42], В. Євтух [81–82], М. Козловець [138], І. Кресіна [170], І. Лебединська [189], О. Майборода [210; 351], Н. Чепелева [393] та ін.

Одним із перших до поняття «ідентичність» у контексті психоаналітичної теорії звернувся послідовник З. Фрейда – Е. Еріксон, котрий обґрунтував вказане явище на прикладі ідентичностей індивіда, особистості та его-ідентичності, а також запропонував термін «криза ідентичності» та низку важливих ідей. Дослідник запропонував такі розуміння вказаних рівнів ідентичностей: пов'язана з усвідомленням людиною власних незмінних параметрів – певних данностей, таких як фізична зовнішність, темперамент, задатки тощо, – ідентичність індивіда; рівень, пов'язаний з відчуттям власної неповторності, з усвідомленням життєвого досвіду як унікальності, що означає у тотожність самому собі – про ідентичність особистості; головним поняттям теорії ідентичності Е. Еріксона стала «его-ідентичність», тобто самовизначення, яке пов'язується із цілісністю та сталістю характеристик особистості у процесі її розвитку, під час якого ті чи інші характерні риси модулюють, зберігаючи первинні особистісні стрижні, коли людина може ствердити «так, це я», інтегрувати власні особистісні та соціальні ролі, при цьому відчуваючи себе собою і знаючи відповідь на питання «хто я?» [426].

Припускаємо, що якщо розвиток нації розглядати в аналогії до розвитку окремої особистості, то можемо стверджувати і про его-ідентичність на національному рівні, для осмислення якої ставиться питання «хто ми?» та дається відповідь, зумовлена пролонгованою дією колективного безсвідомого народу. Відтак, *національна его-ідентичність* за своєю суттю бачиться як сума

ментальних моделей і соціальних ролей, прийнятих та ідентифікованих цим соціумом як «свої власні».

Повертаючись до теорії Е. Еріксона, відзначимо також ідеї вченого про те, що еґо-ідентичність є джерелом психічної енергії особистості, її стійкість підвищується за рахунок підкріплення з-зовні, від оточуючого соціуму, а «криза ідентичності» (термін, автором якого є вчений) є імпульсом до особистісного росту, сповненого стійкого прагнення подолання перешкод [426]. Нагадаємо, що у романо-германських мовах ідентичність також пов'язана з особою та особистістю, а відтак – використовується при аналізі групових ідентичностей, адже «найчастіше групову ідентичність розуміють як психологічне явище, як відчуття або почуття (sense, feeling) належності до певної спільноти» [136], до яких, насамперед, належить національна. Отож, аналогічно бачимо і роль описаних вище ментальних феноменів і процесів, трансформованих в уявне поле національної ідентичності. Відчуття народом власної еґо-ідентичності дає йому ту невичерпну силу й натхнення, з якими він долає усілякі перешкоди на шляху власного розвитку, коли кризові спади неминуче стають імпульсом до національного піднесення.

У представленому дослідженні феномен ідентичності визначаємо з огляду на його трактування Е. Д. Смітом у праці «Національна ідентичність» [345]. На думку вченого, це поняття «означає широкий комплекс індивідуалізованих і неіндивідуалізованих міжособистісних зв'язків та істор[ичних] уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутньою спільнотою, що має свою істор[ичну] тер[иторію], мову, істор[ичну] пам'ять, к[ульту]ру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею» (Л. Нагорна) [248]. Таким чином, *наявність базових цінностей і понять, що передаються у часі криз покоління, зберігаючи власні моделі як духовні константи, є стрижнем для творення національної ідентичності як результату колективного самоусвідомлення, самоототожнення та самоідентифікації.* У цілому, національна ідентичність має фундаментом ідентичність *етнічну*. За визначенням К. Галушка, сутність останньої полягає в емоційно-когнітивному самоототожненні суб'єкта з певною етнічною спільнотою, і маркерами цього є виражене почуття

спільності з членами цієї групи та сприйняття як цінностей її основних характеристик [42]. При цьому і етнічна, й національна ідентичності можуть формуватися у людини з іншою природною етнічною належністю, якщо ця особа «включена» в інше етнічне середовище із тих чи інших соціальних причин.

Аналізуючи національну ідентичність та методи її конструювання, М. Козловець визначив специфічну ознаку, що маркує особливість національної ідентичності, яка відрізняє її від етнічної: «...національна ідентичність має більш динамічний характер, вона постійно перебуває у процесі формування» [136, с. 7], а також потрактував національну ідентичність як синкретичне явище, яке «акумулює в собі інші форми та види ідентичностей, постає процесом формулювання основних компонентів національного буття» [137, с. 4]. Вказуючи на політико-правовий та соціально-економічний показники національних утворень, вчений акцентує на *свідомому виборі* у процесі національної самоідентифікації, коли національна ідентичність «залежить від раціонального усвідомлення окремою особою, етнічною групою, нацією спільних історичних, політичних, громадянських цінностей» [136, с. 7], привносячи конституюючий сенс в саме існуванню людських спільнот [137, с. 4], тобто, з одного боку, відображає соціокультурні процеси та, з іншого – регулюючим чином впливає на них.

У концепції М. Козловця наголошується на тотожності у сприйнятті образу нації, пролонгованому відчутті «ми» в історичному та геополітичному часопросторі, особистісному самоотожненні зі спільнотою, тотожності особистісних і соціальних цінностей та інших чинниках, які сприяють національній безпеці, а також екзистенційній стійкості і психологічній рівновазі індивіда [137] – представника національної спільноти, з якою він себе ідентифікує.

Таким чином, ідентичність бачимо як результат попереднього процесу ідентифікації, що відбуваються як на індивідуальному (особистісному), так і колективному (певної соціальної групи, етнічного чи національного утворення) рівнях. Процес *національної самоідентифікації*, як правило, проходять особи, що перебувають на достатньому для цього *ментальному рівні* та здатні витворити результат вказаного процесу – відчуття та усвідомлення національної ідентичності,

незалежно від об'єктивного статусу етнічної належності. Як спільнота *етносоціальна*, в залежності від ієрархічних характеристик, нація може визначатися як усталена спільнота, тобто етнічна, що на основі походження має спільні етнокультурні ознаки, та політична або громадянська – зі спільними колективними інтересами у власній державі. Саме на нівелювання та цілковите знищення етнокультурних характеристик етнічних націй, як правило, спрямована гуманітарна політика держав-імперій, які застерезливо передбачають можливу появу ознак формування політичних націй у своєму лоні.

У цьому контексті важливо звернути увагу і на наступний аспект питання – *наднаціональний*. Аналізуючи ментальні характеристики різних за ієрархією спільнот, М. Степико вказує на поступову зміну структури та ієрархії колективних ідентичностей, корекцію ціннісних і світоглядних установок людей, зміну знакових і смислових систем, зрушення на осі координат «свій – чужий – співвітчизник – брат» тощо при входженні держав до складу *наднаціональних* утворень [355, с. 177]. Дозволимо собі ствердити, що описані ментальні зміни можливі не тільки як поступовий результат повної чи часткової втрати власної державності, а й навпаки – злам у національному самоусвідомленні відкриває шлях до втрати державності. Тому інформаційні та інші гібридні війни спрямовані, перш за все, на знищення ідентичності, а відповідно, збереження національної ідентичності в умовах окупаційних імперських утворень є надважливою умовою подальших шансів того чи іншого народу вибудувати власну ментально-цілісну та успішну державу.

У цілому, феномен ідентичності є складним і багатограним, ідентичності поділяють на природні (локальні, етнічні, расові та ін.) і штучні (професійні, групові, регіональні, релігійні, національні та ін.) (Я. Котенко, А. Ткачук) [165]. «Нагадуванням» про культурну спадщину нації та національну спорідненість, за твердженням Е. Сміта, відбувається через сприйняття символіки – від прапора, герба, гімну до одностроїв, монет, пам'ятників і церемоній. Саме ці речі викликають чуття ідентичності, співпричетності, натхнення для спільного подолання труднощів [345]. Таким чином, поняття національної ідентичності

передбачає можливість самоідентифікації з певною нацією індивідів різної етнічної та расової належності.

Обґрунтування ключового для представленого дослідження поняття «національна ідентичність» вимагає аналізу взаємопов'язаних феноменів, зокрема національної ментальності, адже саме спосіб мислення, притаманний для спільноти, його архетипи й концепти формують основи для ідентифікації. За твердженням М. Поповича, існує *нерозривний зв'язок і взаємний вплив етнічної самоідентифікації особистості та національної ментальності* [302, с. 3–28].

Поняття «ментальність» (від лат. *mens* – розум, спосіб мислення, склад душі) у науковій сфері відоме від часу його вивчення європейським вченим Л. Леві-Брюлем, автором праці «*La mentalité primitive*» – «Колективне (або «первісне») мислення», який в основі первісного способу мислення вбачає феномен «містичної співучасті». Дослідник пояснював цей феномен тим, що, на відміну від ментальності сучасної європейської людини з її раціональною логікою, котра нагадує нам про закон суперечності, у первісній ментальності яскраво, відчутно домінує співучасть, або причетність, які вчений називає «партиципаціями» [444]. Таким чином, можемо припустити, що для активізації ментальних структур обов'язковим є емоційний фон, і цей факт є вкрай важливим для подальшого розуміння творення національної ідентичності в музиці та її впливу на соціум у цілому та окремого індивіда-слухача. Л. Леві-Брюль вказує на найбільш питомі ознаки, за якими можуть розпізнаватися ментальні уявлення: передавання із покоління у покоління; нав'язування тих чи інших уявлень окремим особистостям, які перебувають у соціальній групі внаслідок певних обставин, – через почуття поваги, страху, поклоніння тощо; незалежність у своєму бутті від окремих особистостей [444]. Саме таку природу колективних уявлень автор пояснює тим, що колективним уявленням притаманна риса, яку вважаємо специфічною та надважливою, а саме – вони не можуть бути осмисленими та зрозумілими лише одним індивідом, а лише *колективним* розумом, і, як приклад, приводить мову, якою володіють окремі індивіди певної групи, проте, вона є результатом дії сукупних уявлень, тобто колективного мислення, нав'язує себе кожній людині у

соціумі, передуючи та переживаючи цю людину. Таким чином, із теорії первісного мислення Л. Леві-Брюля вирізняємо дві важливі ознаки ментальності (а відповідно, це стосуватиметься і її структурних одиниць, втілених у музиці): колективна природі ментальних уявлень та їхня генетична обумовленість.

Із наведеною вище думкою Л. Леві-Брюля про нав'язування колективних уявлень окремим індивідам, що перебувають у складі соціуму чи певної ментально-однорідної групи, перегукуються думки Ю. Мітке, котрий назвав це явище «саморозумінням групи», тобто саморозумінням, типовим для представників певного соціуму. Із концепції вченого вирізнімо дві важливих ідеї, пов'язані із розумінням феномену ментальності (у німецькомовному варіанті в Ю. Мітке – «менталітету»). Перша ідея – про те, що ментальність проявляється «непомітно», її вираження передуює особистій свідомості і здійснюється у процесі повсякденного мислення та автоматичної поведінки. Друга пов'язана із колективною сутністю ментальності і полягає у тому, що її дослідження можливе виключно у процесі аналізу групової, а не індивідуальної, поведінки [447, с. 85]. Отож, окрім колективної сутності ментальності, автор наголошує на досвідомому рівні, де проявляються ті чи інші ментальні одиниці.

Безсвідомий (словами Ю. Мітке – «досвідомий», «автоматичний») рівень прояву ментальності підкреслює український вчений О. Кульчицький, розвиваючи ідею про те, що «ментальність є родом «постійного осаду», недоступного для подальшого аналізу, що твориться поза всіма суспільними різновидами і відтінками та складається з висловлювань, переконань, понять, з якими згідні всі члени даного суспільства» [183, с. 82]. І можемо додати, що навіть окремі висловлювання чи трактування, здавалося б, несуттєвих понять, можуть свідчити про іншу ментальну парадигму, виявляючи, таким чином, «своїх» і «чужих».

Отож, можемо зробити висновок, що ментальність є етно-психо-соціокультурним феноменом, який відображає особливості колективного мислення, притаманного усім членам тієї чи іншої (найчастіше – етнічної, національної, а також професійної тощо) спільноти.

У процесі розвитку наукової думки феномен ментальності, висловлюючись

словами Ж. Ле Гоффа, отримав «двозначну історію», підлягаючи критиці за невизначеність та будучи постійно у розвитку, отримуючи постійні взаємодоповнення у сферах етнології, соціології, соціальної психології та інших науках [443]. У цілому, серед пояснень природи та структури ментальності вважаємо за необхідне вирізнити трактування П. Дінцельбахера, подане у колективній праці «Історія європейської ментальності» [98]. Це твердження про ментальність як спосіб мислення, що характеризується певним специфічним, з огляду на часовий і груповий (колективний) чинники, а також *свідомим* (курс. – Х. О.) поводженням з інформацією (П. Дінцельбахер). У проекції на культуру спосіб або змісти мислення є загальноприйнятими переконаннями, пов'язаними з ідеологічними, політичними, релігійними, етичними, естетичними та іншого роду концепціями, що, знову ж таки, повинні бути усвідомленими [98, с. 22–23].

У сучасному науковому дискурсі ментальність отримала множинні дефініції, в яких відображено її визначення як душі, психології, національного характеру та вдачі, поєднання вказаних аспектів зі специфікою світосприйняття, картиною світу, притаманною певній спільноті, його трактування як складу думок, умонастрою, розумових здібностей певної соціальної та етнічної єдності, як особливостей особистісного світосприйняття чи психологічного складу представників певної етнічної спільноти або історичної епохи [57]. У цьому поняттєвому полі зосереджені більшість наукових трактувань поняття ментальності. Серед прикладів тлумачення феномену ментальності у сучасній українській науці – наступні дефініції: «спільне «психологічне оснащення» представників певної культури, що дає змогу хаотичному потоку різноманітних вражень інтегруватись свідомістю у певне світобачення» (В. Храмова) [390, с. 8]; бачення ментальності як «детермінованої лінгвокультурним тлом суб'єктивної, імпліцитної, частіше непрорефлектованої світоглядно-когнітивної настанови особистості, що має іноді усвідомлений, але найчастіше спонтанний характер прояву, зокрема через стереотипні оцінки й поведінкові моделі, латентні імпульси й автоматизми» (Л. Лисенко) [197, с. 134]; характеристика цього феномену подана у колективній монографії «Проблеми теорії ментальності» під редакцією

М. Поповича [306] та ін. Окрім того, у науковому обігу набуло поширення синкретичне поняття «ментальна ідентичність» [197] та ін.

Ментальність та пов'язана з нею самоідентифікація спільноти формувалися у співвіднесенні з історією та теорією колективного мислення, що видозмінювалося протягом історії людства, початково будуючись на основі колективних уявлень безсвідомого походження, які, нагадаємо, Л. Леві-Брюль назвав «парципаціями» [444], та колективної свідомості, що бачиться сукупністю вірувань і почуттів, які є спільними, передусім, для членів одного і того ж суспільства (ця спільність утворює певну систему, що має власне життя, як це поняття потрактував Е. Дюркгайм [79]). Заглядаючи наперед, можемо вказати, що саме з огляду на пролонгований у часі результат колективного мислення, а саме – культурну пам'ять – трактуватимемо культурну самоідентифікацію та сформовану на її основі мистецьку ідентичність як вміння, словами А. Ассмана, відрізнити себе від інших [4].

Отож, у первісному, міфологічному мисленні, що характеризується відчуттям містичної співучасті, вчені знаходять витoki тих кодів, які згодом стануть формотворчими для ментальностей сучасних націй. Міфологічний вид мислення – репрезентант початкового розвитку свідомості людства, що, за словами А. Свідзинського, характеризується нерозчленованістю, синкретизмом різних форм свідомості і діяльності (релігійної, ритуальної, мистецької, мисливської, трудової) [335, с. 74], лежить у витоках світогляду і поведінки, крізь призму яких сформувалися ментальність й ідентичність сучасних національних спільнот, їхні соціокультурні характеристики та ціннісні орієнтації.

Вивчення ментальності певного народу, архетипів, закодованих у його колективному безсвідомому, дозволяє не тільки скласти уявлення про специфіку мислення цього народу, а й «певним чином вималювати унікал[ьне] обличчя нації на тлі історії» [57], що впливає на її майбутнє, зрозуміти специфіку національного самоусвідомлення, самоідентифікації; а відтак – спрогнозувати її історико-культурний розвиток, адже «дослідж[ення] архетипів і ментал[ьних] структур конкрет[ної] етнонац[іональної] спільноти дозволить створити реал[ьні] прогнози

її майбутнього...» [57]. Таким чином, національна ідентичність залежить від специфіки мислення спільноти, а водночас – ілюструє динаміку змін мисленнєвих, мовних, музичних та інших образів, символів, кодів, явищ, уявлень, які у науковому обігу трактуються як «концепти» та «архетипи».

Приходимо до висновку, що національна ідентичність, що лежить в основі самосвідомості спільноти, впливає на історичний шлях цієї нації, визначаючи домінуючі шаблони у її способі мислення та поведінкові реакції.

На наступному етапі дослідження розглянемо сутність інших важливих для формування національної ідентичності явищ – концептів та архетипів колективного мислення.

Термін «*концепт*» позначає складові колективного мислення – концепти створюють національно-мовне розмаїття, кодуючи у вербальних одиницях ті чи інші ментальні сенси, за якими, власне, і можна аналізувати національну ідентичність. У цьому проявляється чіткий зв'язок між психологічними та лінгвістичними аспектами вивчення проблеми. Так, автор ідеї про національно-ментальне підгрунтя мови Е. Ренан стверджував, що мова, насамперед, твориться розумом (у зв'язку з цим можемо пригадати й ідею В. Вундта, висунуту в контексті дослідження психології народів, про наступну послідовність творення лексем: мислительне уявлення – образ, сповнений почуття – звукова метафора [460]), а далі вона ж впливає на мислення індивіда та спільноти [312]. Таким чином, за словами А. Свідзинського, що звернувся до цієї проблеми у розділі «Мова і культура» праці «Синергетична концепція культури», «мова зберігає в собі ментальність нації, її ставлення до світу і людей. Засвоюючи мову, людина непомітно для самої себе засвоює дуже багато знань про навколишній світ разом з оцінками різних явищ» [335, с. 154].

Для відповіді на питання про те, чим є концепти і яким чином вони відображають погляди людини на світ, важливими є ідеї сучасного вченого А. Свідзинського. Зауважуючи на існуванні певних мовних універсалій, спільних для різних народів, дослідник наголошує на ментальному чиннику як головному для творення концептів, або можемо назвати це концептуальним творенням

національної картини світу. При цьому автор вважає, що концептами можна назвати небагато лексем, проте таких, що позначають особливі поняття – з інваріантним ядром, соціально-важливі, «вельми ємні». Тому концепти, які містять оцінку дійсності, мають емоційне забарвлення та впливають на соціум, «виступають не лише як найважливіші витвори культури, мови, а й як двигуни культури, засіб ефективного впливу на індивіда та формування його як повноцінного члена соціуму... «Бог», «природа», «світ», «час», «суспільство», «народ», «культура», «цивілізація», «свобода», «закон», «право», «держава», «мораль», «людина», «любов», «слово», «творчість» і т.д.» [335, с. 170]. У наведеному твердженні вченого міститься надзвичайно важлива для представленого дослідження думка – про вплив концептів на індивіда та його соціальне становлення. Отож, *оскільки семантичне наповнення концептів, як культурно-ментальних маркерів та «згустків культури», характеризує їхню національно-ідентичну сутність, то використання цих концептів у пісенних творах, у свою чергу, визначає характер впливу естрадного мистецтва на соціум.*

У процесах колективного мислення вагому роль відіграють *архетипи*, що визначаються, відповідно до платонівського вчення, як «праобрази» – явища, які, як і світ, і природа, існують вічно [293]. Подібне бачення притаманне і для концепцій міфологічного «першообразу» Ф. Шеллінга [402], «позачасового-типового-загальнолюдського» у структурі міфу в трактуванні Т. Манна [445] і поглядів інших вчених.

У представленому дослідженні спираємося на визначення К. Г. Юнга, сформульоване у контексті теорії колективного безсвідомого, яке вчений протрактував наступним чином: «Колективне безсвідоме є частиною психіки, яка негативно відрізняється від особистісного безсвідомого у тому, що нехтує особистим досвідом і, таким чином, не стає особистим здобутком» [437]. Вчений стверджував, що структура особистісного безсвідомого створена з різноманітних смислів, котрі раніше були свідомими, а згодом забулися або витіснились у глибини психіки. Натомість колективне безсвідоме складається із сенсів, які ніколи не були сприйняті на індивідуальному (свідомому чи безсвідомому) рівні,

натомість передаються виключно по спадковості.

У цілому, у структурі душі дослідник вирізняв таких три рівні, що вирізняються з позицій індивідуального – колективного та свідомого – безсвідомого. До них належать [437]: 1) свідоме, у центрі якого міститься або Его (самосвідомість), що має як свідомі, так і несвідомі джерела, – це «вершинний» рівень, пов'язаний із саморефлексією та самооцінкою; 2) індивідуальне несвідоме, пов'язане з індивідуальним досвідом, що є результатом витіснення (у процесі життєдіяльності особистості) зі свідомості тих чи інших переживань, образів тощо – серединний рівень; 3) колективне несвідоме, джерелами якого є актуалізована традиція, міграція, генетична передача (успадкування) – це глибинний рівень, в якому, власне, і «живуть» архетипи (це той рівень, який С. Кримський назвав «ціннісно-смысловим універсумом», структурними одиницями якого є архетипи – універсальні структури культурної свідомості [173]). Отож, із таких позицій К. Г. Юнг підійшов до пояснення «таїни дії мистецтва...» [437, с. 63], адже «той, хто говорить архетипами, промовляє немовби тисячею голосів...» [437, с. 63], при цьому те, про що йдеться, підіймається зі світу одномоментного до вічного, людське підіймається до вселюдського, водночас вивільняючи із нас «благодіючі сили, котрі у всі часи давали людству можливість витримати всі біди і пережити навіть найдовшу ніч» [437, с. 63].

Саме архетипи, на думку К. Г. Юнга, є головними структуротворчими одиницями колективного безсвідомого, концентрованим вираженням психічної енергії та культурно-історичними феноменами: архетипи є пояснювальними описами платонівського εἶδος, пов'язаними із колективно-несвідомими змістами, в яких яскраво окреслюються прадавні, первісні типи, що стали споконвічними загальними образами [406, с. 13]; архетипи є почуттєво наголошеними комплексами, які створюють «особисту інтимність душевного життя» [406, с. 12]; у цілому, це моделі поведінки, сприйняття, уяви, специфіка яких полягає у генетичному успадкуванні за посередництвом дії культурно-історичної пам'яті [407]; архетипи – це несвідомі змісти, які, зринаючи в індивідуальній свідомості, тобто, стаючи сприйнятими та усвідомленими, змінюється відповідно до цієї

свідомості [406, с. 14]; і нарешті, архетип має біологічну природу як «гіпотетичний, неспоглядуваний зразок, щось на кшталт відомого в біології “pattern of behaviour”» [406, с. 14].

Тлумачення феномену архетипу у теорії колективного безсвідомого К. Г. Юнга отримало чисельні продовження та різноманітні інтерпретації протягом ХХ – початку ХХІ століть у різних сферах соціальних, гуманітарних і природничих наук, зокрема, у працях таких вчених, як Е. Едінгер [424], М. Еліаде [425], Дж. Кемпбелл [116], С. Кримський [171–174], К. Леві-Строс [192–193], Т. Манн [445], Е. Нойман [448], Г. Фраас [428], Дж. Гендерсон [434], Ф. Шеллінг [402] та ін.

Зокрема, одна із популярних концепцій архетипу викладена у праці М. Еліаде «Міф про вічне повернення» [425], котрий спирається на стародавню міфологію та на її основі виводить власне трактування поняття архетипу. Зокрема, дослідник вважає, що колективні уявлення, або ж спогади у народній пам’яті, про ту чи іншу історичну подію зберігаються настільки, наскільки така подія є наближеною до міфічної моделі, певні дії також мають сенс тоді, коли вони наслідують початкову модель, тобто, збігаються з архетипним мисленням. На цій підставі у главі 4.3. «Свобода та Історія» вказаної праці вчений називає архаїчну людину більшою мірою творцем, аніж сучасну, оскільки саме архаїчна людина є учасником повторення космогонії, яка, у своїй суті, уже є актом творення [425]. У цьому контексті зауважимо, що «народну пам’ять» відносимо до розряду колективної пам’яті, котра, за тлумаченням М. Альбвакса, є феноменом як індивідуального плану – сукупністю соціально оформлених спогадів індивіда, так і позаіндивідуальним явищем, позаяк його складовими є функціонуючі поза індивідом «потокі» і «форми» [432].

Згадані вище тлумачення є важливими для представленого дослідження тим, що пояснюють не тільки сутність самих архетипів як структурних одиниць колективного безсвідомого, але й природу їхнього впливу на мислення як індивіда, так і спільноти. Важливим чинником, який забезпечує функціонування процесів архетипного мислення, є колективна – культурна або соціальна – пам’ять, в якій у «згорнутому» вигляді зберігаються головні архетипні сенси, – її структурні

одиниці, що «виринають» із глибин безсвідомого під дією зовнішніх подразників. Іншими словами, колективна пам'ять є сховищем різноманітних сенсів культури і традиції, які у сукупності складають соціокультурний код того чи іншого суспільства та утворюють його ціннісний і змістовий тезаурус.

Досліджуючи сутність архетипу, А. Свідзинський зауважує на тому, що загальні уявлення про цей феномен, подібні до юнгівських, за триста років до психоаналітика, сформулював Й. Кеплер у праці «Космічна гармонія» (1619), [335], запровадивши поняття першообразів та сформулювавши своє трактування їх ролі у мисленні. Зокрема, на питання про те, чому певні образи з'являються у снах, «спалахують у душі» та як вони до неї потрапили, приводить наступну відповідь Кеплера (подану у праці В. Гайзенберга «Кроки за горизонт» [433]): «всі чисті ідеї або первоформи гармонійних відношень, подібні до обговорюваних досі, внутрішньо притаманні тим, хто здатен їх розуміти. Однак вони сприймаються душею зовсім не шляхом мислення у поняттях; скорше вони походять з чистого споглядання величин, немов би інстинктивного і природженого індивіда, подібно до того, як формотвірному принципу рослин природжене число пелюстків або яблуку – число плодових комірок» (цит. за: [335, с. 157]). Дивлячись крізь призму кеплерівського розуміння явищ і процесів, А. Свідзинський у праці «Синергетична концепція культури» запропонував власне тлумачення феномену архетипу. Дослідник трактує архетипи як генетично закріплені образи у мозку, які є результатом збудження його структур зовнішніми чинниками – об'єктами зовнішнього світу (при цьому вказує на відповідність архетипів до зовнішніх об'єктів, які є найважливішим з точки зору виживання виду) за прикладом дії закону ключа і замка. Водночас, у людському мозку розвиваються структури, які фіксують набутий досвід, при цьому важливим є фактор інформації, – коли утворений мозком образ є не копією зовнішнього об'єкта, а у цілому подібним до нього у деяких головних рисах [335, с. 156–157].

Таким чином, *архетипи колективного мислення суттєвим чином впливають на те, як нація себе сприймає і бачить, з якими образами асоціює, що, у результаті, визначає її ідентичність.*

Проаналізовані вище ключові для представленого дослідження поняття були експліковані у музикознавство, і набули у цій царині нового, специфічного звучання. Отож, спробуємо вирізнити сутність, проаналізувати дефініції та здійснити кореляцію понять «національна ментальність» і «національна ідентичність» крізь призму *музикознавчого* погляду, окресливши наукову панораму цих понять у проекції на вказану наукову сферу.

Цікаво, що одним із перших досліджень *музичної ментальності* як особливого феномену в українській науці є філософська праця Г. Джулай «Музична ментальність: соціально-філософський аналіз» [64], в якій робиться спроба визначити сутність даного поняття у проекції на різні суб'єктні рівні – етнічний, національний, соціальний, особистісний, обґрунтувати його зміст і структуру крізь призму музичного мислення і сприйняття, а також вироблених під час таких процесів музичних стереотипів. Музична ментальність трактується авторкою як складна, високо впорядкована динамічна система, здатна до «активного регулювання своїх внутрішніх процесів у відповідності з навколишнім світом, соціальним середовищем, суспільним устроєм, що сприяє не тільки відображенню, але й перетворенню їх силою художнього впливу» [64, с. 12]. Розглядаючи соціально-філософську, соціокультурну та інтегруючу функції музичної ментальності, авторка серед головних засад цього феномену вказує наступні [64, с. 3–4]: соціальні умови, в яких знаходиться суспільство, із притаманними їм рисами тієї чи іншої епохи, що мають здатність видозмінюватися; музичні стереотипи та якісні показники музичного мислення і сприйняття; поєднання у собі загальнолюдських та національних рис культури, групових та індивідуальних особливостей світогляду, а також трансформація вказаних рис відповідно до нових викликів часу та ситуації.

У царині музикознавства проблеми національного у мистецтві підіймалися у працях Н. Горюхіної [53–54], С. Людкевича [204–205], І. Ляшенка [206–207] та інших вчених, ментальності та визначального для неї архетипного (міфологічного) мислення – у дослідженнях Н. Гречухи [58], В. Драганчук-Кашаюк [70–73; 113–114], Х. Казимирів [100], О. Рощенко [320], М. Севериної [336–338],

національної ідентичності та характерності – у Н. Герасимової-Персидської [44–45], М. Новакович [258–260], М. Ярko [413] та інших дослідників, цінні ідеї та міркування яких склали теоретичну основу для представленого дослідження.

Витоки наукового дискурсу проблеми взаємодії національної ментальності та музики В. Кашаюк [114, с. 55–56] вбачає у семіологічній сфері, звертаючи увагу на обґрунтування поняття «мова мистецтва» українським вченим О. Потебнею та на ідеї вченого про знаково-символьну природу мистецтва й обумовленість творчості мисленням, яке, у свою чергу, є відображенням навколишнього світу у душі автора художнього твору [304, с. 189–190]. Таким чином, вчення О. Потебні стоїть біля витоків важливих проблем соціології і психології мистецтва, у тому числі – його взаємозв'язку із ментальними процесами.

В експлікаціях сучасного українського музикознавства вирізняють, як найбільш вагомi, здобутки, що стосуються понять, ключових і для представленого дослідження [114]:

- диференціація способів мислення як ментальних виявів (І. Ляшенко [206–207]);
- дефініціювання поняття національної ідентичності в музиці (Н. Горюхіна [53–54]; Н. Герасимова-Персидська [44–45]);
- ідея про стилістичну аklасичність в українській музиці як результат національно-ментального кордоцентризму (Л. Кияновська [126]);
- ідея про діонісійський архетип як домінуючий в українському музично-виконавському стилетворенні (О. Катрич [110]);
- диференціація рівнів художнього мислення у відповідності до основних положень теорії колективного безсвідомого К. Г. Юнга (М. Северінова [336; 338]) та ін.

До наведеного переліку вважаємо за необхідне додати такі позиції, як аналіз проблем музичного мислення у працях І. Котляревського [166] та І. Пясковського [309], музичної ментальності у дослідженнях В. Драганчук-Кашаюк [73; 113–114], національної характерності у виконавській інтерпретації у дисертації О. Чайки [392] та ін.

Експлікація поняття архетипу у музикознавчу сферу показала, що вказаний

феномен певним чином пов'язаний з музичною інтонацією, адже й архетип, й інтонація є «кодами культури». Сукупність таких «архетипних першоінтонацій» виростає в універсальні семантично значимі комплекси, тобто «патерни-моделі» [337, с. 104], які можемо трактувати як сукупність музичних лексем у континуумі музичного висловлювання із певними характерними виразовими ознаками.

За специфікою відображення ментальності у музиці вважаємо обґрунтованою ієрархічну систему, в якій вбачають такі рівні:

- 1) первинно-синкретичний, на якому вирізняється базовий фонд національно-ментальної музичної виразовості, пов'язаний з фольклорним музичним мисленням (пісенний та інструментальний фольклор, його лексика, семантика, жанровість, регіональні відмінності тощо);
- 2) конкретно-мовний – поділяється на два підрівні, що залучають (або ні) вербальний текст, на кожному з яких відображаються специфічні для тієї чи іншої ментальності кодові мовні одиниці як лексеми, основані на них концепти тощо;
- 3) узагальнено-концептуальний, для дослідження якого «необхідне вивчення іманентних національно-ментальних ознак, “скритих” рис національної ментальності в жанрово-стильовому музичному розмаїтті» [72, с. 17].

Інша ієрархічна система, укладена М. Севериною, стосується архетипів як ключових одиниць колективного мислення за особливостями їхнього втілення у музиці. Рівнями цієї системи є наступні:

- 1) абстрактний, найбільш тісно пов'язаний із колективним позасвідомим, що сягає усієї світової множинності культурних архетипів;
- 2) позасвідомий, що є культурним кодом конкретної культурної традиції;
- 3) рівень культурного коду, свідомо закладеного композитором, на основі якого у музичній творчості мистця відбувається творення особистісних архетипів або кенотипів [336].

Аналізуючи архетипне мислення та природу архетипу, В. Драганчук-Кашаюк запропонувала розрізняти *«архетипні первні»* або *«інваріантні архетипи»* та *«варіантні символи-архетипи»*, які є множинними символами архетипних первнів

та виростають із них у міфологічно-релігійно-культурному дискурсі, у т. ч. його національних варіантів (наприклад, інваріантний архетип Героя у процесі історико-культурного розвитку отримав чисельні варіантні символи-архетипи, у т.ч. Прометей, Юрій Змієборець, Ілля Муромець, Кирило Кожум'яка та ін.) [70]. Відтак, музична ментальність уявляється феноменом, що відображає спосіб національного мислення та проявляється у інтонаціях-лексемах, комплексних утвореннях – патернах, тембрових, жанрових та інших характеристиках, які співвідносяться із архетипами колективного безсвідомого – універсаліями культури.

Наступне питання, ключове для представленого дослідження, – це *національна музична ідентичність*, котра відтворює головні етнокультурні ознаки та має специфічні риси, виражені у музиці. Музичне мистецтво має універсальну інваріантну мову міжнародного спілкування та, водночас, у його лоні витворено множинні етнічні та національні варіанти із промовистими рисами власної унікальності – музичної ідентичності, з якою суголосні відчуття представників відповідного соціуму.

Витоки музикознавчого осмислення категорії ідентичності в українському музикознавстві вбачаємо у праці С. Людкевича «Націоналізм в музиці», в якій автор у 1900-х роках бачить вказане явище та його роль у мистецтві таким: «ніщо інше, як лиш різномодна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань» [205, 35], тобто вказуючи на сенс тотожності та спільності, які є основами етнічної та національної ідентичності (як один із прикладів – ідеї М. Бубера про те, що національна самоідентифікація пов'язана із вмінням помічати риси єдності і внутрішнього зв'язку, прикмети історичного характеру та традицій, бачити власну національну долю, своє становлення й розвиток, проявляти їх у власній свідомості, мотивувати ними свою волю [421], тобто, усвідомлювати їх, формувати ідентичність у власних уявленнях).

Основоположниця вивчення національного стилю у сучасному українському музикознавстві Н. Горюхіна в 1980-х роках прийшла до висновку, що для яскравого виразу етнохарактерних засад музичного твору, а відтак – і декларації його національної ідентичності, – наявність інтонаційних структур того чи іншого

фольклорного варіанту не є достатнім чинником. Для глибинного відображення національного музичного мислення та, відповідно, національного стилю важливо, щоб «рідні» лексеми розвивалися такими способами, які віддзеркалюються специфіку національного художнього мислення [53, с. 84]. Тобто, у творенні національного стилю і визначенні, на цій основі, тієї чи іншої ідентичності вагому роль відіграє музично-ментальний аспект.

З точки зору І. Пясковського, критеріями належності того чи іншого митця до конкретно визначеної національної культури ї є саме ті, що характеризують національну ідентичність, яку автор і називає належність до національної культури. Щодо української культури такими критеріями вчений бачить самоідентифікацію митця (етнічний українець або представник іншої національності, що проживає або має походження, здобув освіту в Україні); українське походження для представників діаспори, які своєю творчістю представляють українське мистецтво, хоча за певних історичних обставин митці можуть не ідентифікувати свою творчість як українську [309, с. 329].

Впровадження фольклорного тезаурусу та його окремих лексем у професійну музичну спадщину відбувається у певних формах асиміляції та трансформації фольклору, які, на прикладі творчості композиторів-романтиків, показала К. Суска-Загурска: 1) звернення до адаптованого чи фольклорно-імітованого тексту; 2) звернення до анонімного народного тексту – цілісно чи фрагментарно; 3) використання вербального народного тексту з оригінальною мелодичною лінією або мелодією з акомпанементом; 4) уведення до твору короткої впізнаваної для слухача цитати, трактуючи народний вербально-музичний текст як символічну асоціацію до сфери фольклору; 5) використання виразних танцювальних зворотів (алюзій чи лейтмотивів) як музичної канви, що створює враження фольклорної стилізації [453, с. 38].

Чинниками, які формують національну музичну ідентичність, безумовно, є і безпосередньо народні лексеми, й узагальнені моделі мислення, на чому акцентує Л. Корній у праці «Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва» [155]. Авторка вказує, що, по-перше, вагому роль у творенні

національної музичної ідентичності відіграють фольклорні джерела, а саме – суттєве значення має інтерпретація народнопісенних цінностей і для професійної музики. По-друге, наголошує на важливості появи «таких емоційно-образних, змістових та виразових ознак, які відрізняють “своє” національне від іншого – “чужого”» [155, с. 7], і бачить джерелами таких ознак національні ментальність, характер, свідомість, музично-мовну та стильову самотність тощо. Наведене твердження Л. Корній перегукується зі згаданою вище ієрархією рівнів відображення національної ментальності у музиці, запропонованою В. Драганчук [72, с. 17], – від «первинно-синкретичного», на якому функціонують народнопісенні музичні лексеми через «музично-мовний» до «узагальнено-концептуального», що у концепції Л. Корній описується як поява певних ознак емоційної образності та змісту. Власне, на цьому рівні і найбільш глибоко виражаються кордоцентричні, софійні та інші риси української ментальності як прояви універсальних національних абсолютів мислення.

Аналізуючи науковий дискурс поняття музичної ідентичності, М. Новакович пропонує його дефініцію як «явища процесуального характеру, що конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості й набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самотніх форм музичної презентації, прийнятих спільнотою для себе і впізнаваних для інших» [258, с. 9]. У цілому, авторка зауважує на важливості вербально-мовного, так і музично-мовного шляхів формування національної ідентичності, при цьому, згадуючи влучне твердження Т. Адорно про те, що «на відміну від літератури, в музиці... на соціальні фактори не можна вказати пальцем, як у романі XIX ст.» [260, с. 83]. У творенні музичного досвіду є соціальний момент, – стверджує вчений у главі «Музика і політика» праці «Соціологія музики», – і саме позбавлення цього моменту спричиняє те, що сенс твору «випаровується», а відтак – втрачає певне невллове сутнісне, що робить його мистецтвом [418]. Отож, приходимо до розуміння соціального і – додаймо – ментального факторів як наріжних основ мистецтва, крізь призму яких відображається та формується національна ідентичність у музиці.

Звертаючись до царини музичної естради крізь призму вираження ідентичності, можемо відзначити, що її розвиток великою мірою був зумовлений акультураційно-глобалізаційними тенденціями, які, зокрема, мають нівелюючий вплив на національні пісенні культури та субкультури. Результатами акультураційних процесів є прийняття культурою-реципієнтом певних «знакових» елементів домінуючої культури, а відтак – і динамічна зміна першої. Тому виникає застереження про те, що «чим слабкішою є економічна та культурна інфраструктура держави, тим більше уваги має бути приділено інкультураційному засвоєнню власної традиції за умови дотримання необхідного балансу з акультураційністю, щоб запобігти... сповільненню темпів загального розвитку культури» (М. Швед) [400, с. 61], і метою вказаного інкультураційного процесу є саме збереження національної ідентичності та розвиток патріотичних почуттів у суспільстві.

Результати процесу акультурації активно проявилися у сучасній масовій культурі, деформуючи національні пісенні архетипи, які сформувалися на основі поєднання базових етнічних ментальних та інших характеристик і новітніх світових тенденцій. У добу постмодерну, за твердженням С. Садовенко, проявилася криза автентичності української народної художньої культури, оскільки, на відміну від традиційної ідентифікації, котрій притаманне поступове входження індивіда у культурну традицію, сьогодні «практики ідентичності мають спонтанний та кроскультурний характер» [328, с. 54], при цьому варіантом новітньої стратегії актуалізації народної традиції є «софт-традиціоналізм»/«легкий традиціоналізм», сутність якого «полягає в акцентуації аксіологічного підходу до народної художньої культури як до екзистенційного феномену переживання смислів, що можуть бути виражені сучасною семіотичною мовою» [328, с. 54]. Таким софт-традиціоналістичним явищем, де поєднано традиційні національні цінності і смисли та сучасну музичну мову, сьогодні є *«традиційна»* (О. Зосім [94]) *естрадна пісня*, яка аналізуватиметься у представленому дослідженні як приклад втілення національно-ідентичних рис.

Отож, на даному етапі дослідження постала потреба описані вище

характеристики феномену ідентичності експлікувати на поняття «*українська національна ідентичність*», розглянуте крізь призму етнопсихології та музикознавства.

Специфіка української національної ідентичності, прояви та формування якої засобами естрадної пісні аналізуватимемо у подальшому дослідженні, виростає із особливостей національної ментальності. Тому окреслимо головні риси вказаного феномену, ґрунтуючись ідеях фундаментальних етнопсихологічних, філософських, культурологічних та інших досліджень.

«Етноси мають своє «обличчя», сформоване етогенезом, історією і культурою» [296, с. 105]. Яким же є «обличчя» української нації та як його характерні риси відображаються у музичній творчості? Як правило, праоснови, що формують характер ментальності тієї чи іншої нації, пов'язують із природно-кліматичними факторами, на які у процесі життєдіяльності спільноти накладаються історичні й геополітичні впливи та соціокультурні зміни у житті суспільства. На думку В. Храмової, «через зв'язок часів зберігається певний психоповедінковий інваріант, що реалізується на спільній мовній, культурній та морально-етичній основі. Він дає змогу народові зберегти собітотожність у всіх історичних перипетіях, пронести через всі «малі Апокаліпсиси» історії етнічну самосвідомість як, мабуть, єдину обов'язкову ознаку етносу» [390, с. 8]. З цього огляду, інваріантний стрижень української ментальності, головним чином, «виростає» із сприятливих умов життя на родючій землі (звідси походить й головний праобраз української культури – Земля-матір як Велика Матір. Вплив архетипу плодючої Землі «відхиляє світосприймальні настанови від агресивної активності в напрямку м'якої, ентузіастичної забарвленості контемплативности (пасивної споглядальності)» (О. Кульчицький) [184, с. 55]. Цей стрижень надає українському національному характеру рис господарності, а м'який клімат сприяє розмаїтому виразу *інтровертності та ірраціональності*, – індивідуалізму, лагідності, спокійної вдачі, близькості із природою, мрійливості [369; 173], – що у сукупності формують особливу емоційну чуттєвість, яка сягає, за висловом А. Бичко, «екзистенційно-межового світовідчуття» [10] та є етнопсихологічною основою

творення національного образу світу.

Зауважимо, що домінуючі ментальні риси дещо по-різному проявляються, наприклад, у карпатському чи поліському регіонах, що також зумовлено впливом природного ландшафту – тривале проживання у гірському середовищі активізує та мобілізує етнічну спільноту, у болотяно-лісовому – надає задумливості, сповільненості, відчуття відокремленості тощо. Природно-кліматичні, а також історичні та інші фактори визначають характерні риси ментальності етносу та, за словами В. Храмової, вже на початках його формування утворюють «психоповедінкові архетипи» або «психоповедінкові інваріанти», що виникали зі спільної мовної, культурної та морально-етнічної основи, в яких зосереджено і які зберігають протягом історичного часу та різноманітних перипетій *собітотожність*, яка, – продовжимо думку дослідниці, – є зерном для відчуття національної ідентичності. «Цей інваріант і є ті важко вловні особливості національного характеру, фіксовані на рівні найдавніших архетипів світосприйняття та поведінки, що в метафізичній площині зветься “духом нації”, “душею народу”» [390, с. 8–9], та які в українському національному інваріанті сформували *домінуючу національно-ментальну рису, яка, у свою чергу, є осердям української ідентичності – кордоцентризм*.

«Сердечне» світосприйняття та самоусвідомлення склало основи філософствування П. Могили, прагнення до самопізнання Г. Сковороди, «філософії серця» П. Юркевича та інших світочів національної думки (див.: [56; 300; 398; 408–409] та ін.). Дослідники української ментальності стверджують про подібність кордоцентричних інтенцій української та західноєвропейської світоглядної свідомості, що зближує український менталітет з європейською ментальною парадигмою та, відповідно, показує відмінність від східно-азійської, у тому числі російської [11]. Кордоцентризм є підґрунтям поетичного сприйняття світу та особливо тонкої музикальності, яка вже на вродженому рівні притаманна українцям та проявляється у знаменитій національній пісенності, що відома історичною тяглістю від прадавніх фольклорних витоків (зокрема, від трихорду з відомого «Щедрика») до сьогодення, жанровим і музично-виразовим багатством та

лірико-мелодичною красою як народного, так і авторського, у тому числі естрадного, пісенних тезаурусів.

У зв'язку із цим варто згадати і про «архетип ліричного співу», обґрунтований І. Присталовим [305], який є панівним способом національного музичного мислення та головною ознакою проявів ідентичності у музиці, адже виявляється як, власне, у вокальному мистецтві – архетип національного співу уособлюється ліричним тенором [305], так і в пісенній природі інструментального мелосу та способах його розвитку. На користь останнього твердження свідчить більш як трьохсотлітній розвиток академічної музики, серед «знакових» прикладів чого – відомі факти про «солодкуватий» мелос Д. Бортнянського і витончений природний ліризм А. Веделя, мелодичну широту і співучість тематизму М. Лисенка, тонкий мелодизм у модерному баченні В. Барвінського, «тихий» ліризм В. Сильвестрова та ін.

Описаний кордоцентричний інваріант національної ментальності з інтровертним осердям доповнюється рисами екстравертного світовідчуття, із схильністю до *раціонального* осмислення дійсності, пов'язаного зі складнішими степовими умовами, більш суворим кліматом, де гартувалася українська звитяга як з огляду на природні чинники, так і з потреби постійного спротиву набігам східних загарбників. Ця риса активізувалася у зв'язку з історичними та геополітичними впливами, оскільки перебування у центрі географічної Європи, на межі Заходу і Сходу ставило і ставить перед українцями завдання оборони як власної землі та омріяної державності, так і сформованих національних духовних і культурних цінностей. С. Кримський зауважує, що «формування власних культурних цінностей (*a*, відповідно, *й національної ідентичності* – *X. O.*) в Україні відбувалось у своєрідному «крейсуванні» між різними культурними формами. Ці мандри у світі культури набували іноді вигляду розігрування різних варіантів поведінки, в якому моделювалось певною мірою входження народу в коло світової цивілізації» [173, с. 297]. На нашу думку, такі «мандри у світі культури» та «розігрування різних варіантів поведінки» і свідчить про процес національної самоідентифікації, пошуку власної сутності та ментального оформлення національної ідентичності.

Етнопсихологи стверджують, що для нормального функціонування національної душі «титультні», інтровертні (кордоцентричні) якості, які створюють специфіку українського національного характеру, повинні доповнюватися вказаними вище екстравертними, оскільки домінуюче переважання перших призводить до усамітнення, бездіяльності тощо, що у результаті приводило до послаблення духовного та фізичного спротиву зовнішнім агресіям. Так, до послаблення екстравертних якостей, а відтак – і деформації ментальності й ідентичності протягом історії формування і розвитку української нації призвели понад триста років колоніальної залежності, катастрофа Голодомору [57], репресії, переселення, насильницька русифікація, роздвоєння ідентичності у російськомовності та інші національні травми, спричинені загарбницькими, у першу чергу – російсько-імперським і більшовицьким режимами.

Екстравертність відобразилася у героїко-драматичній лінії української музичної традиції, що виросла із давньоруського та козацького героїчного епосу, збагатилася здобутками стрілецької та повстанської пісень, а також вершинними здобутками в академічному жанрі – в героїці М. Лисенка і С. Людкевича, трагізмі Б. Лятошинського, лірико-драматичному вираженні Є. Станковича, розмаїтих стилістичних рішеннях М. Скорика та ін. Героїчна лінія також віднайшла відображення у національному варіанті рок-музики та інших жанрах альтернативного напрямку, представлених на чисельних патріотично-спрямованих фестивалях від кінця 1980-х – початку 1990-х років, що супроводжували та надихали на національне відродження у добу становлення сучасної державності України.

Ірраціональний та раціональний елементи національної ментальності виражають дві полярні ментальні установки, які формулюють наступним чином: «*vita maxima et heroica*» та «*vita minima*». Першу пов'язують з «авантюрно-козацькою» реакцією на загрози та утиски, в ідеальному варіанті – з «антузіастичною компонентою» (відповідає раціональній рисі). Другу – із «притаєним існуванням», «відступом у себе», що свідчить про загострення ірраціоналістичної психічної установки [184; 390, с. 12]. Аналізуючи ці дві

установки крізь призму музикознавчого погляду, дослідники трактують їх як «воле-первінь» та «кордо-первінь» [71], а їхня взаємодія – домінування відчуття сердечного усамітнення чи прагнення свободи, на нашу думку, ілюструє динаміку національної ідентичності на різних етапах складної української історії.

Вказані вище ознаки української ментальності зумовили творення архетипів, які функціонують у колективному безсвідомому, є включеними у певні міфологічні, релігійні, мистецькі мотиви та історії й передаються із покоління у покоління як «образи національної душі», а також, будучи одиницями «ціннісно-сислового універсуму» народу (поняття, запропоноване С. Кримським) [174], власне, і *конструюють національну ідентичність*.

Мистецьке відображення архетипів, що здебільшого пов'язується із національним виміром, «працює» із двома групами категоріальних одиниць мислення. Мова як про універсальні, загальнолюдські категорії, на зразок Дому, Поля, Храму (у М. Гайдеггера) [40], Істини, Добра і Краси (у С. Кримського) [173], та інші, які набувають у конкретних культурах свого змісту, так і про другу групу, яку складають специфічні для певної національної культури «архетипи її самоідентифікації», реконструкції яких, за словами С. Кримського, «дають фактичну підставу для оцінки певних культур[них] явищ як нац[іональних] феноменів» [171]. Вчений акцентує, що архетипне мислення не орієнтує свідомість у минуле, не є перешкодою для транснаціональних процесів, а навпаки – архетипи є основою такого методологічного бачення, «коли завдяки перетворенню минулого на символ прокреслюються шляхи майбутнього, проглядаються культурні цінності попереду нас» [171].

Аналізуючи архетипи української культури, спираємося на *концепцію С. Кримського* [171–174], котрий вирізняє головні із них, що сформували характерні риси і специфіку національної ментальності та, на нашу думку, стали *маркерами для формування та відчуття українцями національної ідентичності*:

- *Софійності*, що виростає з архетипного трактування світу як «тексту Бога», тобто як книги, а відтак реальні речі починають розумітися знаками Божої мудрості – Софії;

- *Серця*, що є «знаком» українського кордоцентризму (кардіоцентризму), вираженого у знаменитому вислові «пізнай своє серце», який є символічною паралеллю геліоцентризму і був обґрунтований Григорієм Сковородою у період після відкриттів Миколая Коперника щодо периферійності Землі у Сонячній системі, внаслідок яких людина втратила свій попередній статус центру світу, – натомість сама почала трактуватися як особливий мікросвіт, що через Серце пов'язаний із Макросвітом, Богом і Всесвітом, символом якого є Сонце;
- *Природи – Рідної землі*, яка розглядається лише у позитивному сенсі – як життєдайний материнський первінь, як природа, що резонує із людською душею, на відміну від давньослов'янського бачення Землі, яке мало, окрім вказаного аспекту, ще й пов'язаний зі смертю «матері – сирій землі»;
- *Слова*, що є символом рідної мови, «духовної Батьківщини», служіння національній ідеї, «мечем духовним» в апостольській місії та ін. [171; 173, с. 272–301].

Національна ідея, архетипи Слова (мови) та Софійності, знаки «мудрості самого життя, осяяного благодаттю» [173, с. 274] як «любомудріє», набули у колективній свідомості статусу національних святинь, і «внаслідок такого розуміння в українському менталітеті не було гострого розриву між інтелектом і почуттям, між духом і тілом, вірою та раціональною сферою» [173, с. 274–275], що сприяло гармонійному розвитку національної душі та уберегло її у періоди національно-ментальних травм і трагедій.

Таким чином, самоідентифікація українців та, відповідно, *національна ідентичність* ґрунтується на «сердечному» баченні оточуючих явищ, усвідомленні цінностей, власної сутності та свого «обличчя». Через етнічно-специфічне трактування архетипів Серця, Софії, Рідної Землі, Слова українська нація ідентифікує себе у світі та її окремі представники – у національному цілому. Із таких «інваріантних архетипів» (концепція В. Драганчук-Кашаюк) «у подальшому в міфологічно-релігійно-культурному дискурсі і його національних варіантах ви-ростають множинні символи, названі “варіантні символи-архетипи”» [70, с. 72] –

множинна низка образів, що формують всезагальну національну картину світу. Так, наприклад, семантичне навантаження жіночої образності у поезії Т. Шевченка, що є варіантною символічністю жіночого архетипу (який бере витoki в архетипі Рідної землі та варіантах Матері-Землі – Великої Матері – Жінки), «утворює широкий діапазон від кульмінації кордоцентризму в образах згорьованої дівчини і жінки-покритки до кульмінації волецентризму, як, наприклад, Маруся Богуславка (дівка-бранка)» [70, с. 66].

Таким чином, національну ідентичність бачимо як притаманну певній національній спільноті сукупність ментальних рис, які вирізняють її представників з-поміж інших спільнот, причому не тільки представників української держави (маємо на увазі так звану політичну націю), але й українців у діаспорі, які на основі етнічної ознаки не втратили й розвивають українську ідентичність.

На думку вчених, витoki української ідентичності сягають 1187 року, коли у Київському літописі (Київському літописному зводі за Іпатіївським списком) вперше був зафіксований топонім «Україна» для означення території Переяславського князівства. Усвідомлення феномену української ідентичності як «проблеми національного будівництва» [355, с. 173] з'являється у Кирило-Мефодіївського братства і Т. Шевченка – сучасне поняття «народу» як уявленої ідеалізованої спільноти «і мертвих, і живих, і ненароджених», яка включає в себе всі стани, затираючи, як пише М. Рябчук, драматичний розлом між козацькою Україною (кочовою, лицарською) та селянською (осілою, землеробською)» [355, с. 173–174; 325; 184]. У музикознавчому контексті подібним чином координати ідентичності окреслила В. Драганчук-Кашаюк при аналізі «Страстей за Тарасом» Є. Станковича, стверджуючи, що «через поезію Шевченка вибудовується український національний континуум, в якому просторові координати визначені простором-землею України, часові – її історією, і стрижнем цього континууму є духовний зв'язок «і мертвих, і живих, і ненароджених земляків...» [74, с. 4], з яким пов'язана концепція «національного раю».

Увиразнення *патріотичного аспекту* у феномені національної ідентичності дає підстави для формулювання, у контексті представленого дослідження, такої

дефініції: *національна ідентичність – це синкретичний феномен, що визначається специфічною сукупністю рис національного характеру (психоментальних ознак і поведінкових реакцій) у процесі національної самоідентифікації крізь призму любові до свого народу і його цінностей та є головним чинником для «запуску» механізмів національного самозбереження.* Проектуючи запропоновану дефініцію на українську ідентичність, варто розглядати її крізь призму вказаних вище архетипів Софійності, Серця, Рідної землі і Слова (за концепцією С. Кримського) як маркерів національного мислення та джерел головних цінностей, які є, скажемо словами М. Степика, національними «критеріями істини» та «стрижневими символічним елементами», через котрі нація презентує себе у світі, та які «приймаються» носіями ідентичності «не лише на суто раціональному рівні, а й на емоційному, семантико-міфологічному» [355, с. 171–172] й передаються з покоління у покоління. Якщо ще у 2004 році Е. Вілсон, презентуючи українську націю для світу, стверджував, що «українську ідентичність іще треба «перебудувати», відокремивши її від інших національних історій, з якими пов'язувалося життя українців протягом сторіч – російської, радянської, польської, угорської тощо» [30, с. 378], то з погляду сучасної повномасштабної російсько-української війни (з 2022 року) можемо ствердити: національна ідентичність українців кристалізується у гирлі воєнного спротиву, позбавляючись певних ознак ідентичності російської, привнесених у процесі тривалого імперського панування та формування так званої «радянської ідентичності».

Переходячи до аналізу *української національної музичної ідентичності* або відображення національної ідентичності у музиці, звернемося, насамперед, до праць Н. Герасимової-Персидської, яка висунула вказану проблему у працях «До проблеми національної ідентичності в музиці» [44], «Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII століття» [45] та ін. Зокрема, у бароковій музиці, і найбільше – у творчості М. Дилецького дослідниця побачила яскраві прояви та основи для подальшого формування української музичної ідентичності. У цілому, за визначенням вченої, у період національного піднесення 50–80-х років XVII століття українська музика здійснила стрімкий стрибок від

середньовічної монодії, яка характеризувалася позачасовим виміром «подовженого теперішнього», оминаючи форми «пропущеного» музичного ренесансу, до чітко структурованого у часі, багатоголосного барокового партесного концерту. Саме у цій музиці, що перегукувалася із західноєвропейськими зразками, проявилася національна ідентичність, сконцентрована в інтонаційній будові національної хорової музики [45]. Додамо, що зазначена «інтонаційна будова» і є зумовленою головними рисами національної ментальності і проявами національно-характерних архетипів – Софійності та Серця.

Із означеними позиціями, викладеними у працях Н. Герасимової-Персидської, перегукуються ідеї, викладені у праці І. Романюк «“Картина світу” в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)» [318]. Виходячи з позицій про такі сталі ознаки національної філософії, як «любомудріє» з пріоритетом «живого» досвіду особистості у пошуках Істини, кордоцентризму як емоційно-інтелектуального та вольового аспектів особистості та духовності як її етичного виміру, а також спираючись на позицію О. Бенч про український хоровий спів як основу української звичаєвої традиції [7], авторка показала наскрізний розвиток національної ідентичності в музиці, проілюструвавши її «знаковими» хоровими творами. Обґрунтувавши специфіку *хорового концерту як найбільш репрезентативного, з точки зору національної ідентичності, жанру української музичної традиції*, авторка показала його еволюцію, що відобразилася у чисельних взірцях хорового жанру, серед яких вирізняє псалму «Олексій, Божий чоловік» О. Кошиця, Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» І. Карабиця, ораторію «Іду. Накликую. Взиваю» В. Камінського, Фрагменти Латинської Літургії та хорову симфонію «Узнай себе» О. Щетинського та ін. Прикметно, що усі твори мають духовний стрижень, репрезентуючи багатовікову національну музичну традицію крізь призму вербальних текстів із практики богослужіння, духовних віршів, творчості національних провідників Г. Сковороди та А. Шептицького.

Із твердженнями Н. Герасимової-Персидської про вагомість барокового хорового досвіду для формування і розвитку української музичної ідентичності

суголосна ідея Л. Кияновської про духовну спільність, яка є основою стабільності української музичної ментальності протягом трьохсотлітнього розвитку професійної музичної культури від партесного концерту М. Дилецького і хорового концерту М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя до творчості Б. Лятошинського і композиторів-«шістдесятників», що вийшли із класу майстра [126], – мова йде про ту духовну спільність, що ґрунтується на софійно-кордоцентричному світовідчутті як основі національної ідентичності, – та, на думку дослідниці, є джерелом домінування аklасичних стилів (бароко, романтизм та ін.), а також «відводить» мистців від крайніх виразів експериментаторства, радикалізму у використанні технік та прагнення шокувати публіку.

Розвиваючи наведену вище ідею про домінування в українській музичній культурі аklасичної стилістики, В. Кашаюк акцентує на пануванні «emotio» над «ratio» (перше виникає із ментально поєднаних Розуму і Серця, друге – із відокремлених) та привносить у музикознавство думку про те, що «розум української ментальності є за суттю «сердечним розумом», витвореним із поєднання архетипів Софії і Серця, а вищий порядок трактується як музикальність світу, числова гармонія якого сприймається крізь призму власного серця» [114, с. 53], і з таких позицій пояснює тенденції сентименталізму у класиків «золотої доби» української музики.

Продовжуючи наведені вище ідеї, можемо стверджувати про яскравий вияв національної музичної ідентичності саме у відображенні софійно-кордоцентричного й домінантно-етичного світовідчуття (архетипи Софії, Серця, Слова) та у вираженні патріотичних почуттів і відповідей на питання «хто я?», закладених у музиці, саме крізь вказану ментальну призму.

У цілому, аналіз розвитку української музичної культури задля вияснення впливу на цей процес національної ідентичності, показує важливість, насамперед, фольклорного фактору, в тезаурусі якого зосереджена *психоінтонаційна сутність* культури, а також тих його проявів у професійній музиці, які зумовлені найвищими національними пасіонарними піднесеннями. В українській музиці це, як вже зазначалося, творчість М. Дилецького, класиків «золотої доби», які зверталися до

українських фольклорних джерел та відобразили національну ментальність. Нагадаємо, що С. Людкевич побачив у вокальному стилі Д. Бортнянського «очевидну національну співочу печаль, яка зразу мусить вразити і дійсно вражає музикальних чужинців як щось нове і оригінальне» [204, с. 318]), а, за словами Л. Корній, у музиці українських класиків можемо простежити еволюційні тенденції щодо створення національно ідентичного та віддзеркалення національної ментальності, що «яскраво відбилося в ліричних сторінках їхньої музики: у характері ліризму, якому притаманна емоційна чуттєвість, сердечність. Якщо в ХІХ ст. в Росії музику Д. Бортнянського критикували за італійські впливи, то в Україні її сприймали як свою» [155, с. 10]. Це також національно-свідома творчість М. Лисенка та послідовників мистця, формування української ідентичності у творчості М. Вербицького й композиторів перемиської школи, на що звертають увагу Л. Кияновська [119], О. Козаренко [131], М. Новакович [258–259] та ін. Зокрема, М. Ярмо, міркуючи про «парадигму етнонаціональної ідентичності української музичної творчості», що передбачає етнонаціональну ідентифікацію, основу на засадах теорії інваріанта стилю й текстовій архітектоніці, стверджує, що культура, набуваючи у процесі свого розвитку сенсу національної, стає «надетнічним» утворенням, проте, «не безетнічним», і «більше того – вбирає у себе її етнічне ядро, але не обмежується ним; та є не стільки інтегративною (тут – в сенсі поповнення), скільки синтетичною формацією» [413, с. 45]. Із таких позицій авторка бачить процес пролонгованого відтворення національної ідентичності в українській музиці наступним чином: коли на збережену етнічну форму ідентичності, основу на метатемі пісенності, встановлену у класичній моделі національного музичного стилю у М. Лисенка, та на її модерну версію, відображену у В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, не тільки накладалися інокультурні елементи, але й трансформувалися у ній риси власної національної форми ідентичності шляхом свідомих жанрово-стильових та лексичних запозиченнях. «...Якщо сталість, неперервність почуття етнічної форми ідентичності є природною необхідністю існування, то національна ідентифікація у «шифрах» трансцендентності загальнолюдського досвіду... володіє етичним

пафосом нового самоздійснення – коли досягається усвідомлення величі можливого» [413, с. 45]. А також – додамо у продовження думки – коли національно-ідентичне є запорукою почуття патріотизму як риси особливо широкого діапазону, що не тільки виражається у музиці, а й формується завдяки її впливу на індивідуума чи соціум.

Таким чином, головні засади української ментальності, виражені, відповідно до концепції С. Кримського, архетипами Софійності як «любомудрія», Серця як кордоцентризму, сповнені високої духовної етики Слова та пов'язані із любов'ю до Рідної землі, у своїй сукупності витворили риси національного характеру та стали причинами поведінкових реакцій, в яких проявляється українська національна ідентичність. Цей феномен відображається у музиці особливими ліризмом і співочістю та формується, крізь призму мистецтва, у реципієнта, що свідомо сприймає таку музику як «свою», тотожну до власних почуттів і переживань.

1.3. Джерельна база та методологія дослідження

Джерельна база дисертації сформована із декількох основних груп джерел, які розглянемо нижче.

Першу групу джерел складають нотні, аудіо- та відеозаписи естрадних пісень композиторів Галичини, написаних у період 1930–1980-х років, тобто, у добу відсутності суверенної державності України, коли вказаний жанр став вагомим засобом творення національної ідентичності в історико-культурних умовах Республіки Польщі, більшовицької і нацистської окупацій у роки Другої світової війни та подальшого, майже півстолітнього, перебування у складі окупаційної радянської держави. Це твори А. Кос-Анатольського, Є. Козака, І.-Б. Весоловського, С. Гумініловича, В. Третьяка, Я. Барнича, І. Хоми, М. Скорика, Б.-Ю. Янівського, В. Івасюка, І. Білозіра, В. Камінського та ін. Вказані джерела на даний час, як правило, є у відкритому доступі на різноманітних платформах, окремі із них (як, наприклад, пісні А. Кос-Анатольського, В. Івасюка, В. Камінського та ін.) були видані у добу державної незалежності України. Більшість композицій, а

також концепції музичних фільмів «Залицяльники», «Сійся, родися», «Червона рута», «“Ватра” кличе на свято» «“Ватра” в Карпатах» та ін., які зберігаються в архіві Львівського телебачення та представлені у відкритому доступі, вперше аналізуються крізь призму виявлення архетипів національного мислення як маркерів національної ідентичності.

Друга група джерел – матеріали із преси, передачі Львівського телебачення, спогади, присвячені життєтворчості композиторів, виконавців, окремим творам тощо [2; 3; 5; 13; 14; 15; 17; 19; 21; 25; 26; 27; 28; 29; 35; 38; 39; 46; 48; 50; 59; 77; 78; 83; 89; 91; 103; 104; 105; 118; 120; 127; 134; 159; 162; 163; 175; 190; 191; 198; 200; 203; 217; 218; 220; 223; 240; 253; 255; 264; 267; 290; 292; 310; 315; 360; 365; 366; 388; 389; 391; 399; 410; 411].

Третя група – матеріали інтерв'ю та особистого спілкування з учасниками процесу розвитку української культури. У даному контексті відзначимо наступних осіб, які люб'язно погодилися на спілкування з авторкою дисертації у формі інтерв'ю.

Віктор Камінський – заслужений діяч мистецтв України, професор, проректор з наукової роботи Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, є одним із «знакових» композиторів, які долучилися до творення естрадної пісні Галичини, що стала засобом творення національної ідентичності в умовах відсутності суверенної державності України. Мистець, по-перше, став свідком процесів, що відбувалися у Львові в 1970-х роках, у тому числі життєвого і творчого шляху під час навчання у консерваторії В. Івасюка, діяльності М. Скорика і Б.-Ю. Янівського, по-друге – активним творцем національно-ідентичної естрадної пісні у 1980-ті роки, і по-третє – наставником у класі композиції іншого видатного композитора, автора естрадних пісень Ігоря Білозіра.

Мирослав Лазарук – директор Чернівецького обласного меморіального музею Володимира Івасюка, який люб'язно поділився інформацією щодо окремих маловідомих сторінок життєтворчості композитора, а також представив експозицію музею, що дозволило зробити певні висновки щодо значення національної ідентичності для особистості В. Івасюка.

Адріана Скорик – доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Як засновниця і ведуча музичних медіапроектів Львівського телебачення («У мажорі і мінорі» та ін.), як дослідниця історії Львівського телебачення, Адріана Скорик поділилася цінними спогадами щодо діяльності і ролі галицьких телевізійників у творенні національної ідентичності засобами музичної естради, зокрема Романа Олексіва, Мирослава Скочиляса та ін. Окрім того, як дружина М. Скорика та засновниця Міжнародного культурно-мистецького фестивалю та наукової конференції, присвячених творчості мистця, допомогла з'ясувати певні особливості ставлення композитора до естрадного жанру.

Проблематика, мета і завдання дисертації зумовили методологію даного дослідження.

Міждисциплінарний підхід, застосований при розробці понятійно-категоріального апарату дослідження, дав змогу здійснити наступне: осмислити поняття «національна ідентичність» (а також понять, аналіз яких дозволив сформулювати глибший і різносторонній погляд на сутність національної ідентичності – «національна ментальність», «архетипи колективного мислення», «концепти») на основі низки джерел соціологічних, психологічних, філософських, культурологічних джерел; вибудувати власну дефініцію поняття національної ідентичності; експлікувати вказані знання у науковій сфері музичного естрадознавства; вивести дефініцію поняття «національна музична ідентичність».

Іншим підходом, який також став ключовим у дослідженні, є комплексний. Естрадна пісня Галичини формувалася у мультикультурному середовищі, для якого характерні процеси співіснування, перехрещення і взаємовпливи традицій, насамперед, української, польської, австро-німецької, єврейської, вірменської, сербської, чеської та ін. У результаті, українська естрадна пісня виникла у середовищі української інтелігенції із потреби національної самоідентифікації у ситуації мультикультурності, а також відсутності української суверенної держави після поразки національно-извольних змагань – у державі Республіка Польща на

зламів 1920–1930-х років. Отож, саме комплексний підхід дозволив різносторонньо проаналізувати соціокультурний і мистецький контексти вказаних процесів, а також різноманітні фактори, що формували подальший розвиток української естрадної пісні Галичини до 1980-х років включно.

Відповідно до визначених вище підходів, у дослідженні було застосовано низку взаємодоповнюючих загально-наукових й спеціальних методів.

Пошук і виокремлення джерел дослідження потребували використання дослідницько-пошукового методу. У результаті, дослідження ґрунтується на вагомій джерельній базі, сформованій із множинних взірців української естрадної пісні Галичини у нотному, аудіо, відео- форматах, мемуаристиці творців вказаного жанру, матеріалах із преси, особистих інтерв'ю авторки дисертації з окремими учасниками процесу та ін.

Формування понятійно-категоріального апарату дослідження, центральним поняттям якого є «національна ідентичність», потребувало використання теоретичного методу. У відповідній главі дисертації осмислено ключові ідеї зарубіжних та українських вчених щодо теоретичних засад дисертації. У результаті, представлено власні дефініції понять «національна ідентичність» і «національна музична ідентичність».

Процес розвитку української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років пов'язаний із творчістю мистців, більшість з яких вимушено емігрувала після Другої світової війни та більшовицької окупації. Ряд творів було заборонено, «забуто», частина виконувалася без зазначення справжнього авторства. Імена таких композиторів, як І.-Б. Весоловський, С. Гумінілович, Я. Барнич та ряд інших, була заново «відкриті» вже у добу державної незалежності України. Творча біографія таких мистців, як Є. Козак, А. Кос-Анатольський, трактувалася у радянську добу з позицій, «потрібних» для формування більшовицької ідеології у культурно-мистецькому середовищі. Десятиліттями була «невідомою» правда про загибель В. Івасюка та ін. Відтак, у дисертації постала потреба застосування історичного, системно-аналітичного й біографічного методів, що дозволило вирізнити етапи розвитку української естрадної пісні Галичини у добу відсутності

суверенної державності України в 1930–1980-х роках, здійснити систематизацію й осмислення інформації, отриманої з різноманітних джерел, та реконструювати творчі біографії композиторів.

Оскільки головні матеріали дисертації склали чисельні тексти (нотні, аудіо, відео) українських естрадних пісень Галичини 1930–1980-х років, у тому числі ті, що увійшли до музичних фільмів Львівського телебачення «Залицяльники», «Сійся, родися», «Червона рута» та інших, дослідження таких творів потребувало комплексу наступних методів: жанрово-стилістичного, що дозволив виокремити їх характерні риси; компаративного, який застосовувався з метою порівняння пісень різних періодів та окремих композиторів; структурно-системного, який дав змогу сформулювати уявлення про стилістико-семантичну модель естрадної пісні Галичини як цілісного феномену; семіологічного і семантичного, за допомогою яких було досліджено специфіку відображення національної ідентичності в естрадних піснях композиторів Галичини у період 1930-х–1980-х років.

Висновки до першого розділу

Дослідження впливу української естрадної пісні на формування національної ідентичності, що здійснюється у представленій дисертації, вимагає теоретичного підґрунтя, створеного зі здобутків світової та української науки у сферах етнопсихології та музикознавства. Задля вирішення цього завдання у першому розділі було проаналізовано такі феномени, як національна ментальність та її архетипи, національна ідентичність, вирізнено характерні риси української національної ідентичності та показано найбільш «знакові» приклади її втілення у музиці.

У результаті прийшли до висновку, що національна ідентичність, яка лежить в основі колективної самосвідомості як фундаментальної властивості національної спільноти, сутнісно формує історичні перспективи розвитку цієї нації, оскільки визначає домінуючі шаблони у способах мислення та поведінкових реакціях. Із відчуття національної ідентичності як належності до «своєї» нації, під впливом

любові до власної землі та усвідомлення базових цінностей свого народу відбувається формування патріотичної свідомості соціальних суб'єктів, що є головним чинником для творення-збереження ними власної державності.

Акцентуючи у цьому контексті почуття патріотизму, прийшли до розуміння *національної ідентичності* як синкретичного феномену, що визначається специфічною сукупністю рис національного характеру (психоментальних ознак і поведінкових реакцій) у процесі національної самоідентифікації крізь призму любові до свого народу і поваги до його цінностей та є головним чинником для «запуску» механізмів національного самозбереження.

Українську ідентичність була проаналізована крізь призму концепції С. Кримського, який вважає головними маркерами національного мислення архетипи Софійності, Серця, Рідної землі та Слова, що стали джерелами формування головних цінностей та, національними «критеріями істини», котрі, функціонуючи на семантико-міфологічному рівні (М. Степико) [355], передаються із покоління у покоління у колективному безсвідомому та функціонують у художній творчості як специфічні базові одиниці національного мистецтва.

Звернення до досліджень пісенної естради в українському музикознавстві показало, що низка праць присвячені історико-культурологічному, персоналістичному, жанровому та інших аспектам проблеми. Натомість роль музики у творенні національної ідентичності показана на прикладі академічного мистецтва – від партесного концерту М. Дилецького та мистців «золотої доби» із увиразненням ролі Д. Бортнянського до здобутків М. Лисенка і сучасних композиторів. При цьому така важлива функція естрадної пісні досі залишена поза музикознавчою увагою. Отож, основна ідея щодо *постановки проблеми дослідження* полягає у потребі вивчення взаємозв'язку естрадної пісні – як одного із найбільш популярних у широкої аудиторії жанрів музичного мистецтва та важливого засобу впливу на соціум і його умонастрої – із національною ментальністю, а відтак – і ролі цього мистецького явища у формуванні національної ідентичності та, ширше, процесах інкультурації у суспільстві, яке не мало власної національної держави у період, який вивчається у дисертації. Крізь поставлену

проблему аналізуватимемо українську естрадну пісню, що розвивалася у Галичині як одному із осердь творення національної ідентичності як «збереження себе» у національно-ментальному сенсі в поліетнічному панпольському середовищі та у жорстких умовах нацистського і більшовицького тоталітарних режимів. Із таких позицій виходитимемо при аналізі феномену української естрадної пісні краю, що стала носієм національної ідентичності та духовною опорою для широкого кола слухачів, що, з огляду на специфічну музикальність української ментальності, відіграло одну із ключових ролей для континуальності виразного національного «співвідчуття» до сьогодні.

РОЗДІЛ II

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СЕМАНТИЧНОМУ ІНВАРІАНТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ ГАЛИЧИНИ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ (1930–1960-ті РОКИ)

Аналіз стилістико-семантичного інваріанту української естрадної пісні Галичини крізь призму її ролі у формуванні національної ідентичності потребує, насамперед, звернення до передумов і витоків естрадного музикування у краї як мультинаціональному осередку європейської культури, що здійснимо в першій главі. Це дасть змогу більш глибоко зрозуміти сутність і значення естрадної творчості піонерів галицької української естрадної пісні міжвоєнного двадцятиріччя – організатора джаз-капели Л. Яблонського, мистців І.-Б. Весоловського, С. Гумініловича, Я. Барнича, В. Тритяка, І. Ярославич, В. Стон-Балтаровича, В. Безкоровайного, В. Адаманіва, О. Курочка, Н. Нижанківського, що проаналізуємо у другій главі, а також організаторів «Ревелерсів...» (1928) Є. Козака, «Золотого усміху» (1932) – А. Кос-Анатольського, які лишилися у Львові у повоєнний період і продовжили формувати пісенну культуру краю у складних умовах більшовицького ідеологічного тиску аж до шістдесятих років включно, – проаналізуємо у главі завершальній.

У результаті, такий огляд приверне увагу й до того факту, що початки формування української естрадної пісні варто шукати не у повоєнній творчості композиторів-піснярів, як це декларується у низці досліджень, а в культурі великого ряду «заборонених» мистців міжвоєнного двадцятиріччя, передусім Західної України, яка до 1939 року не входила до складу УСРР та УРСР, не зазнала жахів Голодомору і мала вільні, тісні контакти із «західними» міськими культурами.

2.1. Витоки розвитку української естрадної пісні у мультинаціональній культурі Галичини

Галичина – один із полікультурних регіонів, що, увібравши кращі музичні здобутки попередніх століть, трансформував їх у розмаїтих виявах сучасності. Аналізуючи музичну культуру краю XIX – початку XX ст., Т. Мазепа вказує на низку факторів, які сприяли її активному розвитку, а саме: унікальність географічного розташування на перехресті шляхів між Заходом і Сходом; наявність аристократичного та демократичного середовищ; багатонаціональність і багатоконфесійність; культурне наповнення міста зі статусом столиці королівства Галичини і Лодомерії; прагнення еліти переймати передові культурні здобутки західноєвропейських центрів, у тому числі стосовно музичних товариств; багатство та тяглість музично-історичної пам'яті; особлива роль оригінального та багатого карпатського фольклору [209, с. 135–136]. У таких, у цілому, сприятливих умовах (а в порівнянні з умовами покріпаченої Російською імперією Наддніпрянської України – навіть дуже сприятливих) у Львові від XIX століття розвивалося чимало співочих товариств, цехів та інших об'єднань, як, наприклад, Святої Цецилії (Cäcilien Verein), засноване Ф. К. Моцартом 1826-го року, та багато інших. У цьому контексті дослідниця зауважує декілька особливо важливих для представленої дисертації моментів: «“духовна ідентичність” залишалася надто важливою для представників шести головних конфесій краю» [209, с. 135] та «у XIX ст. історична пам'ять стала основою патріотичних настроїв та національної ідентичності бездержавних народів Галичини, (передусім українців та поляків, дещо пізніше – євреїв)» [209, с. 136]. Вказані патріотичні настрої відіграли вагому роль і для формування національної розважальної музики, адже поряд із осередками, що культивували академічний репертуар «високого» мистецтва, побутували різноманітні музичні та театральні об'єднання, часто створені за етнічною належністю (австрійські, польські, вірменські, єврейські, українські, сербські та ін.), в яких розвивався «легкий» жанр.

Керовані «пошуками національної ідентичності» (М. Новакович [259]),

українці Галичини у 1860-х роках утворили у Львові театр «Руська Бесіда», який, з-поміж іншого, ставив водевілі, оперети, мелодрами з музикою М. Вербицького – це співогра «Підгіряни», «В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана», «13-й жених, або Мрії перед весіллям», «Сільські пленіпотенти» та ін. Таким чином, розважальна культура європейського міста, що побутувала у ХІХ столітті, поєднала у собі відгомін середньовічної міської (пісенної і танцювальної) традиції, впливи оперети, водевілю та інших музично-театральних жанрів, позаяк «саме в цей час театри легкого жанру, розважальна концертна естрада, сентиментальні міщанські романси заповнили собою художнє життя Європи» [298, с. 30].

У процесі культурних взаємовпливів і нашарувань у середині ХІХ століття виникло особливе явище – батярська субкультура, що набула кульмінаційних хвиль розвитку на зламі століть перед Першою світовою війною та у міжвоєнне двадцятиріччя. Авантюрний, зі специфічною говіркою стиль спілкування яскраво відобразився на популярній міській пісні: «не так вже й багато часу сплигло у Полтві з тих часів, коли Львів виспівував зранку до ночі батярувки і переповідав все нові і нові витівки невтомних міських шалапутів – батярів» [161], утворивши «цілий шмат унікальної міської культури зі своєю мовою, піснями, кодексом чести, традиціями, навіть модою» [161]. Згодом, у 1920–1930-ті рр., мультинаціональна батярська пісня справить вплив на формування української пісенної естради (див.: [388]), живучи до наших днів в окремих перлинах міської творчості, таких як «Батяр я си батяр», «Тільки ві Львові», «В Стрийськiм парку ми ся здибали з тобов» зі знаменитим «Ти важей, *моя кохана*, ти важей...» та ін.

Проаналізувавши роль батярської субкультури для становлення і розвитку розважальної музики Галичини, В. Конончук виділив два періоди активного побутування львівської вуличної пісні – до Першої світової війни та міжвоєнне двадцятиріччя [152, с. 5]. Передумовами появи музичного репертуару, характерного для першого названого періоду, автор вважає декілька взаємопереплетених процесів: синтез польського, російського [на нашу думку, у даному випадку – руського (Х. О.)], австрійського та угорського народно-пісенного матеріалу, трансформованого у контексті галицької фольклорної традиції;

розповсюдження опереткової музики, яка, у спрощеному варіанті, «вийшла» з театрів на сцени розважальних закладів; як наслідок – взаємовпливи міського фольклорного пісенного пласту і творів розважальних жанрів професійної музики. Результатом описаних процесів стали «пісеньки львівського передмістя», популярні у часи перед Першою світовою війною. Характерними ознаками другого періоду є професіоналізація та комерціалізація естради, під впливом вказаних процесів відбулося поступове «перенесення» львівської вуличної пісні на естрадну сцену, у результаті чого цей жанр спочатку перестає бути власне вуличним, а після зміни політичної влади 1939 року припиняє активний розвиток. Проте, автор зазначає, що «львівська вулична пісня виконала свою історичну місію – вона не тільки стала потужним чинником, що сприяв зародженню та розвитку у Львові поширеного в Європі соціально-музичного явища під назвою «третій пласт», але й явила світу характерну та знамениту львівську говірку та вуличну пісню під назвою “батярувка”» [151, с. 5], котра, у свою чергу, у подальшому вплинула на формування специфічного львівського пласту пісенно-естрадного мистецтва.

У процесі національно-визвольних змагань на початку ХХ століття сформувався особливий пласт української пісенності – стрілецький, котрий також справив вагомий вплив на подальший розвиток естради, оскільки містив типові етнічні ритмоінтонаційні лексеми, що пов’язувалися з певними образно-семантичними ситуаціями, тобто, ставали музичними концептами.

У цілому, у міжвоєнне двадцятиріччя Галичина стала осередком активного розвитку міської пісенної культури різних етнічних середовищ – польського, українського, єврейського, австро-німецького, чеського та інших. Так, наприклад, активного розвитку набуло польське естрадно-джазове мистецтво, одним із найяскравіших представників якого став Генрик Варс (Варшавський), автор низки відомих композицій, у тому числі музичної візитівки міста, пісні «Tylko we Lwowie» («Lwów jest jeden na świecie») до кінофільму «Włóczęgi», музики до інших кінофільмів, засновник і диригент колективу «Tea-Jazz», що у 1939–1940 роках функціонував при Львівській філармонії та складався з 36-ти учасників. Колектив, до складу якого входили Бер Патока (труба), Йосип Тропіс і Вельхам (саксофон),

Марек Глейх (рояль), Еміль Брій (скрипка), Гольдберг (ударні) [342], концертував, пропагуючи галицьку «легку» музику, та, як і Едді Рознер, розвиваючи інструментальний джаз – украї рідке явище у більшовицькому СРСР. Під час гастролей у 1940 році колектив здійснив студійні записи у московському будинку звукозапису та у всесоюзному радіокомітеті. Після Другої світової війни, в якій Г. Варс брав участь у підрозділі під керівництвом генерала Владислава Андерса (чоловіка львівської співачки Ірени Ярославич-Андерс) та виступав у країнах Близького Сходу, Африки та Італії [342], мистець опинився в еміграції у США. Аналізуючи життєтворчість Г. Варса, В. Конончук визначає його роль у розвитку розважального жанру у Галичині «як першого, хто прищепив нові, в тому числі і джазові композиційні та виразові засоби, на львівський «естрадний ґрунт»... не тільки вивів галицьку традицію розважальної музики на якісно вищий рівень... активно пропагував нові для радянської естради (а саме європейські) композиційні прийоми з арсеналу виразових засобів жанру» [152, с. 6].

Усвідомлення впливу мультикультурної своєрідності Галичини на «пісенне обличчя» краю підтверджує думку про те, що «у контексті Галичини можна говорити також про регіональну ідентичність як про один із елементів конструювання специфічного соціокультурного простору» [358, с. 46]. У цьому континуумі галицької культури вбачаємо і витоки української естрадної пісні, яка виникла та побутувала, поруч із домінуючою польською естрадою, демонструючи національні прагнення до самоідентифікації та використовуючи специфічний мікст інтонаційних джерел танцювального та пісенного походження. Розмірковуючи над процесом формування української естрадної музики, Р. Гавалюк звертає увагу на її витоки, серед яких ключовим став жанр естрадного рев'ю, який побутував у Галичині та, зокрема, у Львові при нічних закладах культури під назвою *Nachtlokal* – «нахтлокалі», а також функціонуючі мистецькі кабаре при казино та ін. У місті виникли українські театри, що виконували естрадні рев'ю, серед яких – «Студія Цвіркун», «Заграва», «Богема», «Золотий усміх» під керівництвом А. Кос-Анатольського, керівниками мандрівних труп стали Богдан Сарамага, Йозеф і Ярема Стадники, Карабіневич, Комаровський, Медковічелло та інші творчі

особистості того часу. Пісні, що звучали у театральних виступах та стали основою для творення жанрів радоспіву, водевілю, оперети, зінгшпілю, мали шанси стати хітами та звучати зі сцени як окремі твори. Зокрема, виконувалися в аранжуванні для чоловічого квартету, що мало назву «ревелерс» – за прізвищем американського родинного квартету, та звучали або акапельно, або у супроводі фортепіано, гітари, акордеону або інших інструментів [39]. Основою для творів ставали танцювальні жанри – танго, фокстрот та інші, пісні насичувалися джазовими ритмоінтонаціями, що наближало це явище до передових європейських тенденцій та показувало естрадну пісню як модний продукт свого часу.

Вважаємо за потрібне звернути увагу також на українські естрадні театри – ревію, в яких *наприкінці 1920-х років втілювалася українська національна ідентичність – «Львівські ревелерси» Євгена Козака та студентський «Хмаролом», послідовником якого у 1930-х став «Золотий усміх» Анатолія Кос-Анатольського*, у творчості яких було яскраво втілено особливості національної, у т. ч. старогалицької, лемківської та стрілецької, пісенності. Як згадував поет Лев Яцкевич, учасник вказаних подій, а згодом – емігрант, *«перший перелом у користуванні... польськими шлягерами, зробив саме Анатоль Кос, який почав komponувати власну танкову музику на мотивах українських народних пісень. Це, до речі, дало також поштовх до створення у Львові українського студентського театру малих форм «Золотий Усміх», що був, до певної міри, продовженням українського студентського театру «Хмаролом» з 1920-их років...»* [417, с. 2]. Відомо, що у 1929 році вказаним студентським театром була поставлена однойменна п'єса, вирішена у стилі конструктивізму, про що свідчить опублікований 1931 року в «Альманасі лівого мистецтва» [50] ескіз декорації коломиянина Святослава Гординського – відомого художника, графіка, випускника Берлінської академії мистецтв, паризьких академій Жульєна і Леже, у 1930-х роках – основоположника Асоціації незалежних українських митців у Львові, згодом – також емігранта.

До учасників театру «Золотий усміх», створеному А. Кос-Анатольським у 1932 році, що, на жаль, з фінансових причин не мав тривалої історії. Проте, він став

яскравим спалахом українського естрадного мистецтва, що запалив нові явища у цій сфері, що почали виникати у 1930-х роках і стали осередками формування національної ідентичності в українському середовищі. За інформацією Л. Яцкевича, до колективу увійшли театрознавець Луць Лісевич, Лев Яцкевич і Володимир Бохенський – літературознавці, хореографи Ярослав Гевко і Роман Петріна, мистецький декоратор Іванна Нижник, конференсьє Слава Паращак (псевдо Оксана Керч) і Лев Яцкевич, актори Едвард Жарський, Володимир Середа, Парахоняк-Козак, Богдан Цісик, Люба Крушельницька, хористи з «Львівських ревелерсів» Євген Козак, Олександр Курочко, Володимир Процінський та інші, балет та джаз-капела Леоніда Яблонського. Серед постановок театру – рев'ю з музикою А. Кос-Анатольського «Біг пес через овес» (дебют колективу у 1932 році в залі Українського музичного інституту імені М. Лисенка), куди увійшли номери, що здобули особливу популярність публіки – вступний «Бродвей», танго «Прийди, царенку, мій до мене», вальс «Не питай», фокстрот «Наталко, як палко», словфокс «Бо «Україна» добра є дружина», фінал «Біг пес через овес» [417]. Таким чином, ключовими фігурами, у чийй творчості сформувалася національно-ідентична українська естрадна пісня у Галичині з кінця 1920-х – у 1930-х роках, стали Ярослав Барнич, Євген Козак, Анатоль Кос-Анатольський, Богдан Весоловський, Володимир Стон-Балтарович, Степан Гумінілович, Василь Безкоровайний, Василь Адаманів, Володимир Тритяк, Осип Курочко, Нестор Нижанківський та ін.

Аналізуючи процес становлення розважальної музики Галичини, В. Конончук у динаміці цього процесу вирізняє п'ять основних етапів, а саме: 1) зародження явища «вуличної» пісні – від другої половини ХІХ ст. до першого десятиліття ХХ ст.; 2) поява у першій третині ХХ ст. феномену авторства у міській розважальній субкультурі внаслідок її професіоналізації; 3) стабілізаційні тенденції у роки Другої світової війни, виконавськими формами побутування стали естрадний оркестр, музична ревія, театр малих форм та ін.; 4) «андеграудне» становище у 1950-х роках внаслідок впливу радянської ідеології; 5) відродження жанру у добу «шістдесятництва» (1960–1970-ті рр.) в українській культурі [152]. Цілковом погоджуючись із наведеною періодизацією, вважаємо за потрібне

висловити декілька зауваг. І найперше – акцентувати спрямованість розважальної музики, що виникла у міжвоєнне двадцятиріччя, у цілому, та пісенної культури – зокрема, на творення української національної ідентичності, що було, переважаючою мірою, зумовлено реакцією на панпольську політику влади у Другій Речі Посполитій, суттєву етнічну складову якої становили українці.

Розважальна музика до початку Другої світової війни в українській музичній культурі – це й окремі паростки джазового музикування у містах на теренах підрадянської України у час, який В. Кузик трактує як «передджазовий період». У числі таких явищ – джаз-оркестри (бенди) під керівництвом Ю. Мейтуса та Б. Ренського (Харків), клубні та шкільні колективи В. Валін-Денисова та К. Бенціановського в Одесі, Л. Вербовського і М. Канівського у Києві та інші, музиканти в яких, за словами музикознавиці, перегравали «на слух» репертуар із рідкісних на той час грамзаписів [177–178]. Так, наприклад, композитор і керівник джаз-оркестру Ю. Мейтус і театр під керівництвом Леся Курбаса «Березіль» з режисерами Б. Балабаном, В. Скляренком і Л. Дубовиком поставили і виконали 1929 року у пролетарській столиці Харкові національно-ідентичне ревю «Алло на хвилі 477» (частини «Галопом по Харкову» та ін.). Вистава з акторами Йосипом Гірняком і Мар'яном Крушельницьким у головних ролях пройшла з великим успіхом, місцева публіка згодом наспівувала оновлену коломийку: «Коломия не помя – Коломия місто – / А в Харкові тротуари, як пшеничне тісто. / Коломия не помя – Коломия місто – / А у харківським трамваї немає де сісти...»; «Уродила м'ята враз та й немає рути. / Двадцять два вагони в нас – двадцять три маршрути. / Десять літ капіталісти нам готують бійку, / А ми плюнем двадцять раз – зложим коломийку!» [391]. У 1931 році з'явилося ревю «Чотири Чемберлени» режисера Б. Балабана, композитора і керівника оркестру Ю. Мейтуса та театру «Березіль», про що пише Я. Цимбал у статті «“Це Харків, крихітко!”: улюблені мюзикли двадцятих» [391], а згодом очільника театру та багатьох інших мистців у підрадянській Україні спіткала доля більшості представників «розстріляного відродження».

Попри трагедійність ситуації, розважальна музика функціонувала в СРСР і

під час Другої світової війни – невеликі, сформовані із декількох музикантів джазові оркестри давали концерти бійцям червоної армії та флоту. Аналізуючи цю проблему, дослідниця джазового мистецтва А. Харенко, посилаючись на дослідження В. Романка [316] та Н. Сірук [343], стверджує про діяльність таких ансамблів, зокрема, джаз-бенду під керівництвом гітариста, банджоїста та аранжувальника Б. Крупишева, а на основі інформації із праці Лі Шуай та Ю. Лошкова вказує на державне «закріплення» діяльності подібних оркестрів відразу після закінчення Другої світової війни – у 1945 році при Львівській державній філармонії з'явився «Львівський державний теа-джаз» під керівництвом П. Кесслера та С. Каштеляна (художній керівник), у 1946-му в Києві – Державний джаз-оркестр УРСР під орудою П. Кесслера та Ю. Тимошенка (художній керівник) [201; 387, с. 54].

У зв'язку із наведеною вище інформацією висловимо декілька зауваг. Перша – щодо функцій розважальної музики у Львові часи Другої світової війни. Окрім стабілізаційних тенденцій, про які стверджує В. Конончук, варто було б звернути увагу на ще одне явище, яке не вплинуло на подальший розвиток музичної естради, проте, мало місце у воєнних реаліях. Маємо на увазі жахливу практику використання розважальних пісень нацистами, а саме – відомих танго, насамперед польського «*To ostatnia niedziela*» Єжи Петербурзького на слова Зенона Фрідвальда, що співали й українською мовою (також відому на підрадянській території у варіанті «Втомлене сонце», виконуване джаз-оркестром Олександра Цфасмана). Пісня звучала в Янівському концтаборі у Львові під час прибуття нових полонених, розстрілів та інших сумнозвісних подій Голокосту. Сюди були поміщені провідні львівські музиканти, найбільше – з єврейського середовища, що сформували оркестр, основою якого став оркестр Львівської філармонії, що на той час відзначила сорокаріччя діяльності (витоки філармонійного життя у Львові описані у праці А. Савки [326]). Відомо, що серед полонених були маститі музиканти – диригент філармонії Якуб Мунд, професор Густав Штрікс та ряд інших (принагідно зауважимо, що вказані події у художній формі втілені у романі Юрія Винничука «*Танго смерті*»). Для розуміння масштабу трагедії наведемо

висновки історика Олександра Пагірі, здійснені на основі аналізу документів ГДА СБУ: «У системі німецьких місць примусового утримання... на території України в роки окупації особливе місце займають єврейське гетто та Янівський табір примусових робіт у Львові. Їхній слід у національній пам'яті єврейського народу та цивільного населення Галичини періоду окупації без перебільшення можна порівняти з Аушвіцем-Біркенау та Майданеком... Львівське гетто вважається найчисельнішою резервацією єврейського населення на окупованій території СРСР і в європейських масштабах воно поступалось лише Варшавському та Лодзинському» [285]. І в цих нелюдських умовах, при жахливих страдах, описаних у цитованій праці, звучало танго, – як вершина цинізму і нелюдськості.

Повертаючись до повоєнного часу, вкажемо, що лояльність більшовицької влади до творчості розважальних оркестрів під час війни та відразу після її закінчення пояснюється тим, що тоталітарний режим схвалював підняття бойового духу бійців та «відчув у джазі ворога лише в післявоєнні роки, коли музиканти на перший план серед особливостей джазу висунули саме вільну імпровізацію. Дух свободи і самовираження особистості кваліфікувався ідеологами як пропаганда американського способу життя і підлягав різкому осуду» [387, с. 54], що офіційно було закріплено сумнозвісною постановою політбюро ЦК ВКП (б) «Про оперу “Велика дружба” Вано Мураделі» від 10 лютого 1948 року, де було засуджено джаз за «формалізм» та, з-поміж іншого, звинувачено «у хибному напрямку творчості» українських композиторів Б. Лятошинського, І. Белзу, М. Гозенпуда, Г. Таранова, М. Тица, М. Колессу, С. Людкевича [387, с. 54].

Так розпочалася сумнозвісна «епоха розгинання саксофонів», позначена знищенням джазової культури та того прошарку естради, яка була найбільш тісно пов'язана з ідеями «вільної людини», натомість культивувалася естрадна пісня в академічному стилі, що утверджувала ідеали, нав'язувані пануючою системою. Так, наприклад, з метою «зачистки» соціокультурного простору підрадянської України від джазу, львівський симфоджаз А. Кузіна, що функціонував під такою назвою у 1948–1950 роках, було переведено у статус «естрадного оркестру» [341–342], згодом така ж маніпуляція була проведена з київськими диксилендами

Ю. Касаткіна та А. Шарфманова, котрі функціонували при заводі «Арсенал» [201]. Погляд на описану ситуацію крізь призму історичної реконструкції дав можливість дослідникам резюмувати: «зміна такої офіційної класифікації музичних колективів із «джазового» на «естрадний» оркестр... не означала змін в інструментальних складах, однак узгодилася із насадженою репертуарною політикою: перейменовані колективи виконували далеку від джазу музику [387, с. 54–55], що змінило напрямок розвитку популярної музики на догоду тоталітарній системі.

2.2. Формування семантичного інваріанту української естрадної пісні Галичини у міжвоєнне двадцятиріччя: між полікультурністю та національною ідентичністю

Серед корифеїв галицької композиторської школи, які вже у ранній період життєдіяльності, у міжвоєнне двадцятиріччя, присвятили себе естрадній справі і пронесли любов до неї упродовж всього життя, залишившись у повоєнні роки у Львові – Є. Козак та А. Кос-Анатольський.

Євген Козак (1907–1988) у 1928 році заснував чоловічий вокальний квартет «Ревелерси Євгена» або «Львівські ревелерси» [198], що виступав перед показом фільмів та на інших міських розважальних заходах, згодом, із здобуттям популярності, запрошувався на радіо та до участі у концертах, функціонуючи до періоду першої більшовицької окупації, що відбулася у 1939 році. Молодий мистець особисто став учасником квартету (партия тенора), разом із піаністом Романом Шухевичем – майбутнім видатним генералом Чупринкою та його братом, вокалістом Юрієм [95; 389] та ін.

Аналізуючи процес становлення української естрадної пісні, варто особливу увагу приділити постаті мистця, який у 1930-х роках був учасником джаз-капели Яблонського, представникам якої, головним чином, присвячено дану главу, та низки інших формацій у сфері розважальної музики. У міжвоєнне двадцятиріччя також очолив театр «Золотий усміх», а в часи Другої світової війни брав активну участь у розвитку української культури, якому вдалося залишитися на Батьківщині

після встановлення більшовицько-радянського режиму та, виживши у складних умовах сталінізму, продовжити традицію розвитку національної естради та передати досвід, створений українськими мистцями від кінця 1920-х до 1940-х років, майбутнім поколінням. Цим мистцем є *Анатоль Кос-Анатольський (1909–1983)*.

Оскільки життєтворчість Є. Козака та А. Кос-Анатольського зреалізувалася у Львові (не в еміграції) не тільки у молоді роки, але й у наступні десятиліття, звернемося до аналізу творчості цих композиторів у наступній главі. Це символізуватиме континуальність української естрадної пісні Галичини та «життя» її стилістико-семантичної моделі у довоєнні – воєнні – перші повоєнні – та 1960–1980-ті роки.

Повертаючись до естрадної культури міжвоєнного двадцятиріччя, насамперед звернемося до постаті організатора джаз-капели, в якій взяли участь молоді й талановиті українські музиканти – скрипаля *Леоніда Яблонського (1908–1966)*. Мистець, на відміну від колег, не був корінним львів'янином – народився у Києві, проте, у зв'язку з поразкою національно-визвольних змагань родина полковника армії УНР переїхала на територію Польщі у табір для інтернованих осіб. Навчався в учительській семінарії та Львівському вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка [39; 273]. Організувавши джаз-капелу, куди увійшли Богдан Весоловський, Ірена Ярославич, Степан Гумінілович, Анатоль Кос-Анатольський та співпрацювали інші молоді львівські музиканти, став один із основоположників української естради у цілому та галицької – зокрема. Розвиваючи у Львові театр малих форм – рев'ю, був автором чисельних поетичних текстів, постановником вистав «Під веселим оборогом», «Раз козі смерть», аранжувальником низки пісень. У складні роки відбув табір у Березі-Картузській, львівську тюрму та інші випробування. Згодом, будучи в еміграції, у Канаді спілкуватиметься з Богданом Весоловським і Степаном Гумініловичем, з якими записував платівки, а також Левом Туркевичем, у хорі «Прометей» під орудою якого брав участь і згодом очолив [107; 273; 162].

Л. Яблонський відомий також як автор україномовних поетичних текстів та

оркестрових аранжувань популярних в європейському культурному просторі іспанських пісень «La Paloma» та «Miami Rhumba». У виконанні Мирона Ебергартта вони стали популярними як україномовні шлягери, що також долучало галицьку молодь до модної на той час музики, до популярних латиноамериканських танцювально-пісенних жанрів, зокрема, румби, хабанери та ін. Наприклад, оригінальний шлягер «La Paloma» – «Голубка» написаний був створений баскським композитором Себастьяном Ірад'єром (1809–1865) у 1960-х роках під враженням від відвідування Куби. Для твору притаманні особливий поетичний тон в описі природи – «Сріблом сміється місяць тобі в просторі, / Котяться зірки, падають колом в море...», а також граціозність, вишуканість, а водночас – пристрасть, яку виявляють закохані, яких не розлучить навіть моря далечінь. Інша із найбільш відомих пісень, до створення яких долучився Леонід Яблонський, – «Miami Rhumba» або, в українській версії, – «Там, на пляжі, на Маямі», у жанрі румби втілює спогад про кохання і віддане дівоче серце, коли «...у ритмі маракасів / Десь на струнах промінь жар, / Ми були мов на Парнасі, / Кохання справжній чар». Можемо зробити висновок, що названі твори, які стали надзвичайно популярними і сьогодні відроджуються у кавер-версіях багатьох малих оркестрів та окремих виконавців, свідчать про континуальність галицької естрадної пісні та її європейське коріння.

Для нашого дослідження важливим є той факт, що, за словами Р. Гавалюк, «у міжвоєнне двадцятиліття для українців була важливою *національна ідентичність* (курс. – Х. О.), що проявлялося і в культурі: музиканти зі Львова усіма силами намагалися створити продукцію, конкурентну тогочасній польськомовній естраді» [38], аналогічно як в інших сферах життя «польського» Львова засновувалися «численні українські молодіжно-спортивні, патріотичні, руханкові товариства, серед яких: «Пласт», «Рух», «Сокіл», «Січ» та інші, які виконували руханкові вправи під український музичний супровід» [38]. Музикування, у цілому, було дуже популярним у середовищі української молоді, наприклад, у гімнастично-пожежному товаристві «Луг», хор та оркестр якого працювали під орудою Василя Дзуля, здійснювали перші композиторські спроби майбутній засновник джаз-

капели Леонід Яблонський, Іван і Петро Костюки, скрипалі Володимир Панасюк і Володимир Цісик, співачка Люба Суботівна та ін. [38]. Подібні музичні колективи були й при інших товариствах молоді української та інших етнічних груп мультинаціональної Галичини.

Для виконання україномовних композицій Л. Яблонським 1930-го року був створений колектив, що розпочав із концертів на танцях для багатої європейської публіки у курортному Гребеневі в Карпатах, у тому числі де відпочивали Уїнстон Черчилль і Франц Фердінанд, Андрей Шептицький та ряд інших видатних особистостей [403]. Гурт, куди увійшли Степан Гумінілович (скрипка), Анатоль Кос-Анатольський (фортепіано), став широко відомим і популярним як «Джаз-капела Яблонського» (або «Ябцьо-джаз»). До колективу приєдналися Богдан Весоловський (акордеон), що став «штатним» композитором капели, та Ірена Яросевич (вокал), яка згодом була відомою як Ірена Андерс та Рената Богданська (див, наприклад, працю О. Зелінського «Загублене крило Ренати Богданської» [89]). Окрім оригінальних композицій, «Ябцьо-джаз» виконував кавери «західних» шлягерів.

Аналізуючи значення джаз-капели Л. Яблонського в українській культурі у процесі суспільного розвитку Л. Кияновська називає її феноменом, який став важливою формою виховання патріотизму і національної ідентичності, що здійснювалася ненав'язливо, у високохудожніх зразках, створених на основі української культури і регіональної традиції. Саме популярність колективу, який давав у Галичині тисячі концертів, зробила й популярною українську естрадну музику [122]. У науково-популярних розвідках з історії культури Галичини міжвоєнного двадцятиріччя знаходимо відомості про те, що Б. Весоловський за декілька років до появи «Ябцьо-джазу» створив у Стрию з числа гімназистів гурт «Ревелерси», куди увійшли майбутній Глава УГКЦ Іван-Мирослав Любачівський, брат поетеси Іванки Патолі та ін. [264]. Популярність новоствореної Джаз-капели Яблонського була надзвичайною, а дослідник життя Б. Весоловського І. Осташ назвав «Ябцьо-джаз» «львівським “Бітлз”» [273].

Окремо варто звернути увагу на те, що більшість учасників капели і

створювали, і виконували пісенний контент, а відтак – увійшли до когорти представників «давидіанського» архетипу (який обґрунтував О. Майчик на прикладі композиторської творчості західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. [212]), що зумовлює і специфіку аналізу творчості представників галицької естради як творців національної ідентичності у регіоні.

Діяльність капели розпочалася у курортному Гребеневі Стрийського району, де була «на водах» рафінована й багата публіка, а також видатні діячі Ф. Фердінанд, А. Шептицький, У. Черчилль та ін., музиканти виступали у Львові та інших курортних містах. Для важливих виступів «Ябцьо-джаз» об'єднувався із капелою під керівництвом Івана Костюка, звучали також українські пісні у хоровому виконанні під орудою Леоніда Лепкого у фортепіанному супроводі видатних маестро Н. Нижанківського, А. Рудницького, Р. Савицького [273]. Описуючи діяльність колективу, Н. Шешуряк характеризує його учасників як «українських патріотичних мажорів» із родин військових УНР (зокрема, Леонід Яблонський – син полковника УНР), політиків, адвокатів, лікарів [404], Богдан Весоловський із братом були активними учасниками «Пласту» (брат Ярема – провідником славетного куреня «Лісові чорти» [264]), а Ірена Яросевич походила з родини священника-капелана Яросевича та, по матері, була племінницею священника, композитора і диригента Остапа Нижанківського та співака Олександра Нижанківського, у консерваторії навчалася на одному курсі з головнокомандувачем УПА Романом Шухевичем [410]. Безумовно, такі родинні витоки та оточення сформували глибокі патріотичні почуття в учасників колективу. Виконуючи і переклади західноєвропейських шлягерів, як наприклад, іспанські пісні «La Paloma» та «Miami Rhumba» з українськими текстами Л. Яблонського, деякі польські пісні, зокрема, «Я бездомний пес!» Анатолія Кос-Анатольського, колектив мав на меті розвиток української естради, формування свідомого українського середовища у розважальній сфері. Як результат – «вони свою функцію виконали, бо молодь це сприйняла» – робить сьогодні висновок Л. Кияновська [122].

Аналізуючи творчість мистців, пов'язаних з «Ябцьо-джазом», насамперед, звернемося до постаті корифея галицької музики «легкого» жанру 1920–1940-х років та повоєнного емігранта, чії твори звучали без оголошення авторства у підрадянській Україні, – *Ярослава Барнича (1896–1967)*, автора шлягерів «Гуцулка Ксеня», «О соловію», «О гарна крале», «Запізно», «Молоді емерити», «Лист» та низки інших мегапопулярних пісень, жанровою основою яких є танго та інші «знакові» жанри міжвоєнної доби. Уродженець Снятівщини на Прикарпатті, композитор, скрипаль і диригент, навчався на філософському факультеті Львівського університету, вивчав диригентуру у Берліні, випускник Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка (1924, серед педагогів – скрипаль Мілан Зуна, композитор Василь Барвінський та ін.), Я. Барнич є прикладом високопрофесійного мистця-патріота. Від початку Першої світової війни, із сімнадцятирічного віку – учасник організації Українських січових стрільців, в якій, з-поміж іншого, разом із Михайлом Гайворонським організував струнний квартет, у 1910–1930-х роках – диригент «Самбірського бояну» та засновник філії Вищого музичного інституту у Самборі, диригент театрів «Українська бесіда», у тому числі під керівництвом Й. Стадника, Ужгородського товариства «Просвіта», мандрівної трупи «Українська театральна дружина», Театру Б. Овчарського та інших громадських та театральних колективів. В період першої окупації Галичини більшовицькою владою – диригент Станіславівських музичного-драматичного театру та симфонічного оркестру філармонії, один із основоположників Гуцульського ансамблю пісні і танцю у вказаній установі (у 1940 році), згодом, у повоєнні роки в еміграції, що відбувалася у 1944–1949 роках у Німеччині, а згодом у США – педагог і керівник Українського хору імені Т. Г. Шевченка [247, с. 24; 376]. Окремою сторінкою життєтворчості мистця, сповненою патріотичних настроїв, є діяльність у період Другої світової війни, під час нацистської окупації, коли маестро обіймав посаду диригента у Львівській опері та став постановником низки музично-театральних творів світового та українського репертуару.

Серед творів Я. Барнича – симфонічна сюїта і мелодрама «Батурин» за

твором Б. Лепкого, музика до вистави «Запорозький скарб» К. Ванченка-Писанецького, хори на слова Т. Шевченка – «Світе тихий», Т. Курпіта – «Львів», також хори «В Стрийському парку», «Богородице Діво», обробки народних пісень, у т. ч. «Ой, маю я чорні брови», та ін. [247, с. 24]. Аналізуючи внесок мистця у розвиток розважальної музики, відзначимо, що у 1930-х роках Я. Барнич став автором оперет «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Гуцулка Ксеня», «Пригода в Черчі» та вважається основоположником вказаного жанру у сучасному українському музичному мистецтві. Як вказує Р. Гавалюк, Я. Барнич «1932 року зосередився на створенні музики легкого жанру, що також пов'язують із періодом закоханості в священичу доньку Ксенію Клиновську, яка була на 19 років молодшою за нього. Завдяки своїй музі, Барнич створив легендарну пісню-танго «Гуцулка Ксеня», а через 6 років – оперету з такою ж назвою і став творцем української модерної оперети» [39].

У роки нацистської окупації Я. Барнич перебував у Львові, працюючи на посаді диригента оперного театру у секторах оперети, балету та музично-драматичних вистав. Творив разом із Левом Туркевичем, що був музичним керівником театру, та під орудою якого ставилися опери, музично-драматичні вистави та відбувалися симфонічні концерти, та Нестором Горницьким, котрий, як диригент, брав участь у постановках драми. Це відбувалося під мистецьким керівництвом актора Петра Сороки, керівництвом Андрія Петренка, Володимира Блавацького та ін. У цілому, відомості про музично-театральну, виконавську і музично-громадську діяльність Я. Барнича у воєнний період, поруч із галицькими мистцями різних поколінь Володимиром Блавацьким, Ярославом Вощак, Йосипом Гірняком, Іваном Іваницьким, Миколою Колесою, Анатолем Кос-Анатольським, Мар'яною Лисенко, Богданом Паздрієм, Петром Сорокою, Йосипом Стадником, Левом Туркевичем, Олександром Яковлівом та іншими знаними галицькими театрами і музикантами, знаходимо у дослідженнях театрознавців О. Паламарчук [286], С. Максименко [215–216], музикознавця О. Драгана [69], основні віхи життєтворчості Я. Барнича висвітлені у науково-популярному нарисі Л. Філоненка [376], історія культурного життя у період

нацистської окупації у так званій «генеральній губернії» висвітлена у праці Н. Антонюк [3] та ін.

З-поміж іншого, дослідники наводять інтерв'ю В. Блавацького, опубліковане у «Краківських вістях» у роки Другої світової війни, в якому мистець повідомляє: «Стягнувши до себе всіх українців оперного театру, ми створили Український театр міста Львова, що силою обставин веде всі ділянки театрального мистецтва: даємо драми, комедії, народні п'єси зі співами і танцями, оперети, опери та ціловечорові балетні вистави...» [286, с. 48]. У воєнні часи час сектор оперети Львівської опери, яким опікувалися Я. Барнич та, певний час, А. Кос-Анатольський, виконував твори Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського, Зіновія Лиська, Йосипа Курочка [286, с. 67]. Під орудою Я. Барнича в театрі у роки нацистської окупації прозвучала низка українських творів – дослідники згадують прем'єри таких творів західноєвропейських композиторів, як оперети «Циганський барон» Й. Штрауса, «Жайворонок», «Паганіні», «Циганське кохання» Ф. Легара, «Пташник з Тіролю» Л. Целлера, у «серйозних» жанрах – опер «Продана наречена» Б. Сметани, «Лилик» Й. Штрауса, балетів «Пер Гюнт» Е. Гріга та «Мрії старого композитора» Й. Штрауса, «Балетного дивертисменту» з музикою Л. Бетовена, Ф. Ліста, Г. Ф. Генделя, Б. Сметани, куди увійшов також «Український танець» Л. Ревуцького [286; 69] та ін.

Надзвичайно важливо, що Я. Барнич став одним із тих сподвижників, які активно ставили (вперше так активно за весь час діяльності Львівської опери) український репертуар – мова йде про авторські оперети «Гуцулка Ксеня» та «Шаріка» (постановка останньої викликала особливий гнів гестапівців), а також музичну картину «Вечорниці» П. Ніщинського, балет «Сільське кохання» К. Данькевича, оперу-хвилинку «Ноктюрн» М. Лисенка, музику до драми «Украдене щастя» І. Франка, мистець здійснив музичний монтаж балету «Строкатий вечір» на музику різних авторів, який прозвучав під орудою Ярослава Воцака [286; 69]. У цілому, період Другої світової війни для розвитку «легкого» жанру, за висновком Володимира Конончука, зробленим у контексті аналізу розвитку розважальної музики Галичини, характеризується певною стабілізацією

форм побутування розважальної музики, представленої, найчастіше, музичними ревіями, театрами малих форм, естрадними оркестрами [152, с. 9] та ін. Проте, патріотичні настрої українських мистців в окупованому Львові не були непоміченими гітлерівцями. Особливою трагедією позначилася постановка романтичної оперети «Шаріка», побудованої на історії січового стрільця, поручника кінноти УСС Степана Балинського у Першу світову війну, його коханні до малярської дівчини, доньки Ференца Деркача – Шаріки та осмисленні проблем втрати і пошуків національної ідентичності. В опереті прозвучало чимало стрілецьких пісень, і, за словами Р. Гавалюк, гестапівцями було заарештовано 29 людей та 28 із них, окрім Я. Барнича, якому пощастило вижити, було страчено [39].

Аналізуючи діяльність мистця цілісно, можемо відзначити тяжіння до розвитку «легких» жанрів як у композиторському, так і диригентському амплуа, що здійснювалося на високому професійному рівні та поєднувалося із пропагандою кращих взірців західноєвропейського та українського музично-театрального репертуару. У «знакових» естрадних творів Я. Барнича шляхом використання характерних поетичних образів-архетипів та музичних лексем-концептів яскраво показано питомі архетипи української національної ментальності, які формували у складні роки відсутності суверенної державності України національну ідентичність, що розглянемо детальніше.

У пісні-танго «*О соловію*» на слова Романа Савицького яскраво проявляються архетипи Природи – Рідної землі, Серця, Слова. Ключовим моментом поетичного тексту є звернення до солов'я, який співає про кохання на фоні чудової природи (архетип Рідної землі), вирає «чудові трелі», коли «...сіло сонечко за гаєм», і сумує, чому не вміє так само складно співати, щоб своєї коханої таким співом «серденько привітатъ» (архетип Серця). Натомість автор звертається до величі Слова – і «...вечорами / Своїми спраглими вустами» розповість любимій про кохання. Написана у тональності із сумно-елегійним семантичним навантаженням *g-moll*, пісня-танго «*О соловію*» втілює тонкі грані поетичного образу. Тематичний розвиток у першому періоді, в якому звучить заспів,

здійснюється на основі ритмічної формули, яка тричі повторюється у розвитку, чергуючи висхідний і низхідний рух, після чого з'являється фраза-завершення. Мелодична лінія, «розкручуючись» на секундових ходах восьмими тривалостями, зупиняється на акцентованому витриманому звуці, при цьому у першій і третій фразах заспіву вона «злітає» до цього звуку, почергово підносячись на малу сексту і малу септіму, у приспіві, де з'являються терцієві втори, – відповідно, на чисту октаву та малу септіму. Усі описані засоби музичної виразовості створюють особливий шарм пісні-танго «О соловію», що увійшла у скарбницю української популярної музики.

Інше популярне танго – «*Гуцулка Ксеня*» на власні слова – перегукується із піснею «О соловію» як у втіленні національно-ментальних архетипів у поетичному тексті, так і в деяких ознаках тексту музичного. За піснею «Гуцулка Ксеня» композитор у 1938 році написав однойменну оперету на власне лібрето, в якій у хитросплетіннях мелодраматичного сюжету проступає патріотичний стрижень – онук емігрантів із родиною у 1930-х роках приїжджають із США на Батьківщину, у карпатську Ворохту, щоб, за вимогою діда (який заповідав мільйон доларів), знайти та взяти у дружини свідому українку. У поетичному тексті чітко проявляються архетипи національної ідентичності, марковані наступними ознаками. По-перше, історія кохання розвивається на полонині, де поруч «В Черемоші грали хвилі», – описана гуцульська картина ілюструє архетип Природи – Рідної землі. По-друге, ситуація кохання передається крізь призму однієї із ключових ознак національної ментальності – музикальності, що пов'язана з архетипом Серця – кордоцентричним світосприйняттям, та архетипом Слова, який передається крізь призму кордоцентризму: «слова палкі любові» гуцул «промовляв» через звучання етнічно-показового музичного інструменту – «Я тобі не трембіті / Лиш одній в цілім світі / Розкажу про любов», омузикалюються явища природи – «...вітер на соснині / Сумно пісню вигравав», і кульмінаційні слова приспіву і всієї пісні пов'язані із серцем – «Душа страждає, / Звук трембіти лунає, / А що серце кохає, / Бо гаряче, мов жар».

Колорит музики пісні «Гуцулка Ксеня» зумовлений поєднанням пісенності із

жанровою канвою танго. Цікаво, що вона «вкладена» у тональність f-moll, що має «затінене» забарвлення і семантику печалі, і такий синтез надає пісні особливої оригінальності. У заспіві танцювальна канва зіткана із секвенційного розвитку синкопованої ритмічної формули, на якій розвивається розспівна мелодика, в якій акцентується проникливе чергування підвищеного і натурального IV ступенів, при цьому триразове повторення низхідної секвенції завершується раптовим, а тому «інтригуючим», гамоподібним злетом від V до III ступеня та до тоніки. У приспіві, що контрастує раптовою появою крупних тривалостей – половинних на висхідному октавному стрибку на словах «Гуцулко Ксеню...», які привертають до себе особливу увагу, з'являється нова ритмічна формула – п'ятизвучна послідовність чвертками, що утворюється із двох тріолей без першого звуку, розвиток якої завершується каденцією з повтореним зворотом, що знову свідчить про танцювальну природу цієї пісні.

Проаналізовані твори Я. Барнича, як і вказані вище «О гарна крале», «Запізно», «Чи тямиш?» та інші пісні-танго, склали «золоті сторінки» української музики і стали класикою у «легкому» жанрі. Їхній автор був удостоєний в еміграції відзнаки «Золота батута», звання «Почесний громадянин м. Вінніпега» за концертну програму, присвячену відкриттю пам'ятника Т. Шевченку у 1961 році, відзначень провідних духовних і громадських лідерів – таких як Папа Римський, кардинал Йосип Сліпий. Натомість у колишньому СРСР, в умовах більшовицької окупації України, ім'я мистця було на довгі роки викреслене з історії, а його пісні, якщо і виконувалися «у народі», то без імені автора або під іншим ім'ям. Відповідь питання, чому Я. Барнич став «творцем украденої музики», чому саме творчість мистця так прискіпливо замовчувалася, знаходимо в одному з інтерв'ю автора монографії про творчість маестро Л. Філоненка. Науковець наводить припущення, що, по-перше, жанр оперети взагалі був вилученим з історії української культури, а саме Я. Барнич був *основоположником національної модерної оперети*, по-друге, мистець творив у жанрі пісні-танго. Демократизм цих жанрів, здатність мелодій «охоплювати маси», у поєднанні із тим виразно національним характером, стилем, якого їм надав Я. Барнич, стали «наче оживлення стихії українського духу», а

відтак, «пустити ці твори – означало дати вільний нурт національній стихії, означало розширити параметри української музики і культури взагалі. А імперський режим цього зовсім не хотів» [5]. Високий рівень освіти, навчання у В. Барвінського, розвиток традицій М. Гайворонського, Я. Ярославенка сприяло тому, що «його твори «детонували» чимось потужним, високим у нашій музичній культурі... Я. Барнич був ніби живим «уламком» того великого піднесення, яке пережила українська культура в міжвоєнні роки. Не випадково його називали «українським Легарем». Це був композитор європейської школи і стилю. І це лякало «советчиків», які завжди прагли запхати українську музику і культуру в рамки етнографізму і провінційності» [5].

Справжню музичну революцію у Львові перед Другою світовою війною здійснили три українські танго *Івана-Богдана Весоловського (1915–1971)* – «Ти і твої чорні очі» і «Прийде ще час» на вірші, створені спільно зі Степаном Чарнецьким, «Усміх тій таємничий» на слова Я. Масляка, пісні та модній танцювальній основі «Спи, моя кохана», «Чи винен я» та ін. Виходець із патріотично налаштованої родини стрийських інтелігентів, пластун, вихованець балету В. Авраменка, що навчався у Стрийській філії Вищого музичного інституту у класах В. Барвінського, С. Людкевича та М. Колесси, мистець вже у молодому віці заявив про себе, як талановитий естрадний композитор (на час написання вказаних танго Б. Весоловському було близько 20-ти років) [273].

Історія життєтворчості композитора та національно-культурного діяча проаналізована у публікаціях таких дослідників у діаспорі, як Л. Калинич (1973) [103], М. Антонович (1981) [2], у перші роки Незалежності – у статтях О. Зорича (1998) [94], У. Молчко (2003) [237–239], у наш час – у працях Р. Гавалюк [39]), І. Осташа [273] та ін., знайшла відображення у фільмах О. Зелінського – «Богдан Весоловський та його пісні» [13–14], І. Осташа – «Бонді або повернення Богдана Весоловського» [273], радіопередачі про долю мистця [267] та наукових працях і нотних виданнях в упорядкуванні О. Зелінського [87–90] та у низці інших дописів, у т. ч. в діаспорній пресі [94; 190–191 та ін.], твори майстра танцювальної музики зазвучали як в оригінальних версіях, так і в переспівах і каверах, зокрема, у

виконанні гуртів «Wszystko», «Львівське ретро», «Бонді», «Пікардійська терція», солістів Олега Скрипки, Оксани Мухи, Софії Федини та ін. Із усього пісенного спадку, який, за розповсюдженими даними, у тому числі, як вказує А. Муха, налічує близько 130-ти позицій [247, с. 52] (за даними Р. Гавалюк – 150 пісень [39]), ряд творів написано на вірші провідних українських поетів – Олександра Олеся, В. Сосюри, М. Рильського, В. Симоненка та ін., в яких яскраво відображено риси національної ідентичності – крізь образи-архетипи Природи – Рідної землі, Серця та ін. Серед таких композицій – «На білу гречку впали роси» (М. Рильський), «Білі акації» (О. Олесь), «Море радості» (В. Симоненко), «Жоржина» (В. Сосюра), «Життя» (В. Сосюра) та ін. Львівський період творчості композитора став часом написання любовної лірики, еміграційні віденський та монреальський – сповнені громадянського пафосу («Чар карпатських гір», «Лети, тужлива пісне» та ін.). Як кращі твори, В. Конончук називає танго «Тихо без слів» за віршем Івана Патолі, «І ти прийшла» на поезію Володимира Сосюри, «Ніччю» за Ярославом Климовичем та привносить їхній аналіз у науковий контекст [152].

Аналіз творчої спадщини Б. Весоловського львівського періоду показав, що мистець у модні танцювальні жанри танго, фокстроту, легкого вальсу привніс питомо-українську співочість, що надало звучанню рис національної музичної ідентичності, поряд із важливим україномовним вербальним чинником. Наприклад, в одному з найбільш популярних *танго* «*Прийде ще час*» (1937) поетичний текст, написаний композитором сумісно зі Степаном Чарнецьким (автором гімну «Ой у лузі червона калина») містить характерні для національної ментальності образи гаю («В гаях стежками...»), співаючих солов'їв («Послухайте ще, як співають солов'ї...») та інші, що втілюють архетипи Природи – Рідної землі та Серця – ментальної основи відомої української музичальності. У музичному виразі це доповнюється такими характерними прийомами, як широкі висхідні стрибки із наступним низхідним «кружляючим» заповненням, оспівуванням устоїв із затриманнями, секвенційністю тощо.

Ще більш виразно українська пісенність проступає у композиції Богдана Весоловського «*Я знов тобі*» на слова Ганни Чубач, що зберіглася у

надзвичайно проникливому та високохудожньому виконанні Ірени Яросевич (Ренати Богданської-Андерс) та оркестру Стіва Норберта на платівці «Мрія», у запису, здійсненому у 1969 році (за два роки до смерті Б. Весоловського), разом із танго «Було високе чисте небо» на слова Лесі Тиглій. Поетичний текст твору маркує два головних національно-ментальних архетипи. Перший із них – Природи-Землі, показуючи кохання навіть вищим від любові до неї: «І хай простить мене земля, / Мені краси її не треба, / Коли тебе на ній нема», а також уособлюючи героїню із самотньою пташкою: «Я тільки пташка, що шукає / Своє загублене крило». Другий архетип – Слова, виражений у фразі «...кладу любов свою в рядки», що надає поетичному змісту ще більш високого сенсу, пов'язуючи кохання із символікою рідної мови. Головними музичними виразовими засобами у творі є мелодична лінія широкого, характерного для національної ліричної пісенності, розвитку, яка «блукає», уникаючи стійкості, «розцвічена» чергуванням підвищеного і діатонічного четвертого ступеня та меланхолійними висхідними октавними стрибками, м'яко-синкопований ритм, що не порушує загальної атмосфери пісенної лірики, а лише додає їй модної пікантності, а також міноромажорна ладова змінність, що підкреслює кульмінаційні моменти поетичного тексту – «лелію мрію білоброву...», «мені краси її не треба...».

Перед Другою світовою війною мистець завершив навчання на юридичному факультеті Львівського університету (1937) та у Консульській академії у Відні (1939), що дало можливість у воєнний час зайняти посаду урядовця прикордонної контрольної служби між Австрією та Німеччиною, де Б. Весоловський допомагав українцям емігрувати з території, окупованої радянськими більшовиками. Переїхавши у 1949 році до Канади, з часом отримавши можливість працювати на радіо «Голос Канади» у Монреалі, де очолював українську секцію міжнародної служби [246], доклався до збереження української культури та національної ідентичності у часи, коли ці явища нещадно нищилися пануючим сталінізмом на теренах СРСР. У Канаді змінилися жанрово-стилістичні пріоритети Б. Весоловського – мистець відходить від пісень-танго та звертається до поезії сучасних мистцеві класиків української літератури – М. Рильського, П. Тичини,

В. Сосюри В. Симоненка, Г. Чубач, Т. Осьмачки та ін. З Батьківщиною мистця пов'язували листування з родиною і колегою А. Кос-Анатольським [264], а також приїзд, за декілька років до смерті, у 1968 році, до Львова і Канева, про що згадують більшість дослідників творчості композитора, і де після сталінських таборів померла мати мистця – відома громадська діячка Марія Охримович-Весоловська. Незалежно від періоду написання, широку популярність також отримали такі пісні Б. Весоловського, як «Ніччю» на слова Я. Климовича, «Намалюй мені ніч» за віршем М. Петренка, «Тихо без слів» на слова Іванни Патолі, «І ти прийшла» на слова В. Сосюри та ряд інших.

Хоча Б. Весоловський був вимушений емігрувати, пісні мистця, написані у 1930-х роках, звучали у Львові і в часи радянської окупації. Юлія Овсяник у статті «Століття маестро Бонді» наводить спогади музичного редактора Львівського радіо Олени Онуфрив: «Про Богдана кажуть, що він повертається в країну, але ті пісні, які він написав у 30-ті роки у Львові, ніколи її не покидали. Хоч зрідка лунали зі сцени, але співалися вдома, побутовали в усній традиції ще й у 1950-1970-х роках. Хоч ім'я автора, який перебував в еміграції в Канаді, не називали» [264]. Також вказує, що вперше з довоєнних часів ім'я автора було оголошене у другій половині 1980-х років, коли шлягери Б. Весоловського почав виконувати ансамбль «Львівське ретро» під керівництвом Олександра Зелінського з солістами Василем Бокочою та Орестом Цимбал, а згодом – і «Галицька ревія» з Лесею Боровець, що виконали пісню-танго «Ти і твої чорні очі» [264].

Однодумцем Богдана Весоловського, чия особистість та діяльність значно скромніше висвітлена у музикознавчій літературі, був *Степан Гумінілович (1917–1984)* – скрипаль (випускник Романа Рубінгера у Коломийській філії Вищого музичного інституту), композитор, хоровий диригент, перед Другою світовою війною – керівник українських хорів, у т.ч. «Просвіти», поблизу Коломиї. С. Гумінілович ще у студентські роки став одним із «піонерів» естрадної пісні Галичини, в якій було виражено національну ідентичність. Навчаючись у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка у Львові, долучився до когорти молодих музикантів з патріотичними поглядами. У період навчання у Вищому музичному

інституті став співтворцем української естрадної пісні в її стилістико-семантичній моделі, характерній для початкового етапу розвитку, і знову активно звернувся до цього жанру в роки еміграції у Канаді [364, с. 555]. Мистець досягнув вагомих успіхів в естрадно-джазовому мистецтві, ставши, за словами А. Терещенко, разом із Г. Варсом, В. Балтаровичем, Е. Рознером, П. Лещенком та іншими мистцями одним із засновників та популяризатором української естрадної музики: «його численні танго, фокстроти, слоуфокси, блюзи, вальси-бостони та ін. танці, що були свого часу дуже популярними, органічно поєднують типові моделі легкої розважальної міської музики, досить розвинену, часто з орк[естровими] інтерлюдіями форму з елементами укр[аїнського] фольклору (зокр[ема], гуцул[ьського] і буковин[ського]). Особливого шарму надають його мелодіям сміливі лад[ові] зіставлення, використання елементів 10-щаблевої «блюзової» гами і т. ін.» [364, с. 555].

У роки Другої світової війни музикант повернувся з-за кордону до Коломиї, де вступив до лав ОУН та був арештований за підпільну діяльність, а після звільнення у 1943 році став старшиною дивізії «Галичина» (1943–1945), воював у Першій українській дивізії Української Національної Армії. Дивізія «Галичина» воювала до падіння гітлерівської Німеччини 8 травня 1945 року, після чого, не бажаючи потрапити до сталінських лещат, здалася у полон американським та англійським частинам, останні перевезли дивізію до місцевості Ріміні в Італії. Перебуваючи у рімінському таборі для інтернованих українців, С. Гумінілович створив хор «Бурлака», з яким давав 167 концертів.

У 1990-х роках у Канаді була видана книга спогадів полоненого дивізійника Ярослава Паньківа «Рімінський ансамбль «Бурлака» в моїй пам'яті» [290]. У вступному слові до вказаного видання побратим Богдан Маців, зокрема, вказує, що, попри нестерпні голод і спеку, полонені створювали спортивні і мистецькі колективи, започаткували випуск газет «Батьківщина», «Український козак», «Оса», літературно-мистецького журналу «Гроно» та ін. Особливою популярністю користувався хор С. Гумініловича «Бурлака», який підіймав дух і віру у таборян [229, с. 7]. Театрознавець Валеріан Ревуцький (1910–2010), син вбитого агентом

НКВС Дмитра Ревуцького і племінник композитора Левка Ревуцького, котрий опинився у рiмiнському таборi, рятуючись вiд бiльшовицької репатрiацiї, а згодом емигрував до Канади, у спогадах, умищених до вказаної книги, ставить iм'я С. Гумiнiловича та хор «Бурлака», який вважає четвертим феноменом українського хорового мистецтва, у ряд iз диригентами О. Кошицем, Н. Городовенком, Д. Котком i колективами вказаних майстрiв. У контекстi оповiдi про виступи хору, рiзноманiтний репертуар та iншi достоїнства колективу, що творив у складних таборових умовах i за вiдсутностi нотних матерiалiв, коли окреми мелодiї записували на клаптиках туалетного паперу, В. Ревуцький iз захопленням розповiдає про персону талановитого майстра С. Гумiнiловича – як людину «великого музичного обдарування, виняткової енергiї i вмiння тримати хор», диригента, що «мав сильне вiдчування до звукових барв i особливий дар видобувати i використати рiзні тембри людських голосiв... Коли вiн вдавався, для прикладу, до виконання «Птичого хору» чи «Дзвонiв», то складалася iлюзiя, що голосами було досягнуто якусь своєрiдну симфонiю, що в рiвнобiжному аспектi нiяк не звучала применшиною супроти «Казок вiденського лiсу» Й. Штрауса... А головне, що цi барви звукiв Гумiнiлович досягнув вiд виконавцiв, що взагалi були непрофесiйними співаками, а тiльки вдало пiдiбранi диригентом «голосистi» вояки Рiмiнського Табору» [310, 10], котрi виконували значну кiлькiсть пiсень в обробцi Дмитра Котка («Через поле широкеє» та iн.), iнших патрiотичних i духовних творiв, брали участь у Службi Божiй.

Описуючи хормейстерську дiяльнiсть С. Гумiнiловича, Я. Панькiв подає список бiльш як сотнi творiв вiд кантатного жанру та Служби Божої в аранжуваннi Є. Пасiки до обробки народної пiснi, у тому числi тих дев'яти пiсень, якi мистець створив або аранжував – оригiнальний твiр «Найкращi дiвчата», обробки українських пiсень рiзноманiтних жанрiв – «Та туман яром», «Засвистали козаченьки», «Ой на горi там женцi жнуть», «Ой кум до куми», «Сусiдка», колядки Ф. Грубера «Stille nacht» та iн. [290, с. 101–104]. Цей перелiк доповнює Г. Карась [105, с. 137], посилаючись на матерiали фонду Остапа Пицка (Великобританiя), що знаходяться в iвано-Франкiвському краєзнавчому музеї, – обробки стрiлецької

пісні «Там на горі на Маківці», хору о. І. Музички на вірш М. Угриня-Безгрішного «Дивізіє, гей рідна мати».

У подальшому С. Гумінілович працював в Українській гімназії Зальцбургу, фізично працював і грав на скрипці на радіо і в нічному кабаре в Аргентині та Чилі, займався мистецькою діяльністю у Канаді. Перебуваючи решту життєвого шляху в еміграції (Австрія – Чилі – Аргентина – Канада), С. Гумінілович провадив активне культурно-просвітницьке життя, зокрема, у 1957 році, прибувши до Канади, вдруге заснував хор «Бурлака», писав пісні і хорові твори на вірші В. Сосюри, Л. Яблонського, М. Тарнавської та ін. У Торонто мав змогу активно реалізуватися в естрадній сфері, у тому числі здійснювати записи. Дослідники зауважують, що Степан Гумінілович через роки мав зустріч з Леонідом Яблонським у Буенос-Айресі, де однодумці записали декілька солоспівів [364; 150; 105], що стали рефлексією на творчість довоєнної доби.

Популярною стала платівка пісень дивізійників «Галичини» «Рімінські мелодії», записана 1953 року, назва якої пов'язана з місцем розташування табору в Італії. До платівки увійшли пісні С. Гумініловича на вірші Ю. Форися, виконані чоловічим квітетом під керівництвом уродженця Галичини Євгена-Ореста Садовського та інструментального ансамблю Мирона Шаяна. Постать Є.-О. Садовського заслуговує на окрему увагу, у даному контексті вкажемо, що мистець свого часу був учасником мандрівних театрів Тараса Карабіневича, Богдана Самараги, Йосифа Стадника та інших колективів, заступником диригента Ярослава Барнича у Гуцульському ансамблі пісні і танцю у Станіславові, хоровим диригентом, а в часи еміграції – дяком і регентом Братства святого Андрія в Інсбруку, керівником українського хору «Думка», разом з Левом Туркевичем – хору «Ватра», що провадив активну концертну діяльність в Австрії, Канаді, США [106; 127].

С. Гумінілович в еміграції повернувся до справи утвердження національної ідентичності у жанрі естрадної пісні. Як результат багаторічної праці мистця, у 1983 році в Торонто було видано збірку «Мої давні пісні», куди увійшли двадцять чотири твори на поетичні тексти поетів, що пройшли воєнні випробування та

емігрували, – Анатолія-Юліана Курдидика, Богдана Бори, Юлія Форися, Леоніда Яблонського та ін. Більшість пісень, як це і притаманно для вказаної вище стилістико-семантичної моделі «легкої розважальної міської музики» [364, с. 555], характерної для творчості вихідців з «Ябцьо-джазу», мають жанрову основу танго та інших популярних латиноамериканських й західноєвропейських танців, почасти із використанням блюзового ладу. Серед найвідоміших пісень С. Гумініловича – «Останнє танго», «До тебе знову хочу я», «Мрійлива ніч», «Ні, я забудь тебе не міг», «Вона не прийде», «Неділя на Україні» «Я тут, ти там», «Спомин», «Галльо», «Фонтан», «Гуляли, гуляли», «Ірчик», «Марічка», «Найкращі дівчата», «Відень», «Вечірній сумерк», «Бузок», «Прощання», «Мрійлива ніч», «Квітуть каштани» та багато інших. У ХХ столітті шлягери композитора стали окрасою естрадних концертів у діаспорі, окремі пісні «інкогніто» побутували у більшовицьку добу в Галичині, значна частина знаходить свого слухача сьогодні як в оригінальних, так і в кавер-версіях. Звернемося до естрадної спадщини С. Гумініловича, поглянувши на тексти творів крізь призму вираження архетипів української ментальності та відображення національної ідентичності. Як правило, у творах композитора, як і в більшості естрадних пісень, самоідентифікація себе як українця не декларується плакатним чином, а виявляється тонко, неопосередковано, тобто ненав'язливо, що також відіграло важливу роль у їхньому сприйнятті. При цьому головним засобом творення відчуття ідентичності виступає українська мова як засіб не тільки спілкування, а й мислення та ототожнення «своїх» у мультинаціональному світовому середовищі.

Винятком, в якому в поетичному тексті знаходимо концепт «Україна» – пісня «Неділя на Україні» на поетичний текст Юрія Форися, що увійшла до вказаної вище платівки «Рімінські мелодії». В інструментальному вступі, що розпочинається із плагального звороту в мінорі, створюється проникливий, мрійливо-ностальгійний настрій, особливо акцентований витриманою кульмінаційною подвійною домінантою. Неспішний темп, розспівність – риси, що вказують на належність твору до іншої стилістико-семантичної моделі, в якій на танцювальну – вальсову – основу покладена яскраво виражена пісенність. На нашу думку, це зумовлено

поетичним змістом твору, в якому передається духовний спокій недільного дня, коли «Співає хор недільний псалм, Господній псалм, / Похвальний гимн несеться вдаль, голубу даль». Після модуляції в паралельний мажор вступає вокальна партія, що розпочинається з висхідного секстового ходу до витриманого третього ступеня мажору, що звучить особливо світло та оптимістично. Після декількох ланок секвенції, типової для пісенної музики, звучання знову приходить до мінору з акцентованою подвійною домінантою. Особливий інтонаційно-ладовий колорит створює альтерація та розальтерація при чергуванні підвищеного четвертого ступеня мажору та, відповідно, діатонічного другого паралельного мінору. Усі вказані засоби створюють відчуття просвітлення у недільний день в рідній Україні, із декларуванням цього концепту у назві та тексті пісні, ностальгійний сум за якою є однією з ознак трактування твору як такого, що пов'язаний з національною ідентичністю.

До платівки «Рімінські мелодії» увійшли три фокстроти – «Галльо», «Найкращі дівчата», «Я тут – ти там». Сповнений тонкого гумору *фокстрот* «Галльо» про «солодке зло», без якого «важко жити» юнакові, якого гарна дівчина (а «в дівчині – всяке зло») «спокусить до гріха». Танцювальний жанр проявляється завдяки типу інструментального і вокального (ансамблевого, на зразок інструментального звучання) супроводу до мелодії. Тематична лінія пісні, яка у повному обсязі проводиться у розлоговому вступі, складається із чисельних секвенцій, зерном яких є послідовність I – II – III – I та ін., що мелодизує вказаний жанр. Цьому сприяє використання й інших відомих формул, наприклад, фрігійського тетраходу у вступі до теми, широких ходів по звуках розкладених акордів із мелодизованим заокругленням («с – е – g – с – g – с – b – a – f – g – gis – a») при відхиленні у паралельний мажор) тощо. У мелодико-інтонаційній та ладотональній сферах вирізняються такі чинники, як початковий заклічний ямбічний квартовий хід «a – d», що грайливо чергується із великотерцієвим ходом (зміна «d» на «cis»). Уся сукупність цих засобів надає танцювальній основі особливо розвиненого мелодизму, а ритмічна організація твору чітко утримує традиційний фокстротовий стрижень.

Жанр наступної згаданої пісні «*Найкращі дівчата*» – марш-фокстрот. Ознаки маршу створюються закличним соло труби на початку пісні, притаманним для цього жанру розміром 4/4, розвитком мелодії, що злітає від п'ятого до третього ступеня в мажорі і поступенно, із повтореннями звуків, спускається донизу, ритмічним рисунком тощо. Натомість фокстрот проявляється у веселому, запальному характері твору, де у жартівливому тоні йдеться про те, які дівчата кращі – чорняві чи біляві: «Найкращі дівчата чорняві, / бо мають вогонь у очах. / Не гірші за чорні біляві, / бо в них цей вогонь у серцях».

Розглянувши інші «Римінські пісні» С. Гумініловича, виявили наступне. Пісня «*Я тут – ти там*» – повільний фокстрот, сенс якого закладено у фразах «сумно мені без тебе», «сумно мені самому», «самота скувала душу». Його зміст пов'язаний із важкими випробуваннями закоханих, яких роз'єднали Друга світова війна, більшовицька окупація України та, в результаті, – еміграція. Шлягери «*До тебе хочу знов*» і «*Боз*» написані у жанрі танго. Зміст першої названої пісні пов'язаний із почуттям кохання, весни, але, разом із тим – самотності, бо коханої немає поруч: «важко жити в самоті, / як на дворі весна...», «лиш спогад ще живе...», «...він оживає знов». Попри танцювальний жанр, твір сповнений розспівності, акцентованих висхідних секстових ходів, секвенцій тощо. *Танго* «*Боз*» (одна із назв бузку) також має меланхолійний характер, проте, зумовлений не розлукою, а «зів'ялим» коханням квітки, яку зірвала для юнака дівчина при прощанні: «Цей боз давно уже зів'яв, / із ним зів'яла і любов...». Питома українська пісенність виявляється у творі вже а інструментальному вступі, де звучить мелодія широкого дихання, а згодом повторюється у приспіві.

У згаданій вище книзі спогадів Я. Паньківа про діяльність хору «Бурлака» [290] уміщено нотні матеріали трьох пісень на слова Юрія Форися, члена редколегії таборової газети «Оса» та багаторічного партнера С. Гумініловича у створенні вокальних шедеврів, – «Мрійлива ніч», «Вона не прийде» та «Пливи, моя туга».

Пісня «*Мрійлива ніч*», що мала початкову назву «*Різдвяне танго*», написана у 1945 році у таборі в Риміні напередодні Різдва, яке полонені бійці дивізії «Галичина», яка від квітня 1945 року отримала назву Перша українська дивізія

Української національної армії, зустрічали далеко від Батьківщини. Я. Паньків згадував, що це були останні дні 1945 р., й дивізійники розуміли, що незабаром будуть зустрічати перше Різдво в полоні, відтак, настрої був сповнений туги й інших мінорних настроїв [290], що відобразилося у настроєвій картині пісні. Твір має означену жанрову основу танго, як і в більшості пісень мистців, що «вийшли» із галицького «Ябцьо-джазу», при цьому поетичний текст висловлює надзвичайно глибокий зміст, пов'язаний із ностальгією за Україною, яку відчували полонені дивізійники, перебуваючи у таборі в Ріміні. «Мрійлива ніч, як казка юних літ, / вишиване зоряне небо...» – вже у перших віршованих рядках подається яскравий маркер української ідентичності – вишиванка, яка стає атрибутом-символом неба. Подальший опис чарівної різдвяної ночі контрастує із сумом коханої за тим юнаком, хто вже в Україну, захоплену під час лихоліття війни сталінськими більшовиками, не повернеться: «В цю ніч вона стоїть сама, / і чую вдалі тиху мову: «Його нема, чому нема, коли повернеться він знову?...».

Архетип Природи – Рідної землі яскраво проявляється у пісні «Пливи, моя туго», в якій юнак сумує за коханою, яка залишилася на Батьківщині, при цьому її символом є навколишні краєвиди – «...де сонце в заграві стає, де гори біліють снігами, / де щастя осталося моє». Автори милуються природою морського півдня – «Відбилося небо у дзеркалі вод, / розлилась безмежність голуба...», «Скупалося сонце в безоднях німих, / і вітер прилетів на крилах...», але вона не приносить радість, бо кохання знаходиться далеко, в українських Карпатах. У музиці це виражено мінорним ладом із доволі сумною семантикою (g-moll), розвиненою пісенною мелодикою, що подається, у дусі часу та європейської естрадно-джазової традиції, у шатах легкої тридольної танцювальності. Головний виразовий засіб – мелодія – виростає із типової романсової фігури – висхідної сексти від п'ятого до третього ступеня, яка у подальших повтореннях переінтоновується у висхідну октаву. У завершеннях окремих масштабно-тематичних структур зустрічається імітація зітхань, – низхідні квінтові спади або заокруглений рух мелодичної лінії, що окреслює низхідну зменшену кварту між третім ступенем (найбільш «затемненим» у мінорі), затриманим пунктиром і підкресленим для сприйняття

коротким форшлагом, і сьомим підвищеним, що швидко розв'язується в тоніку. В одному із таких випадків відбувається звернення до архетипу Серця як вмістилища не лише кохання, але й туги, з якою розмовляє герой – «...і влийся до серця сльозами, / скажи, що вернуся, скажи». Варто зауважити, що у кульмінації кожного куплету, що знаходиться у точці «золотого перетину» і припадає на найбільш проникливі слова поетичного тексту – «Пливи, моя туго, світами, / пливи аж до неї, пливи...», відбувається відхилення у паралельний B-dur, завершення висхідним мелодичним ходом, що привносить до загальної настроєвої палітри твору відчуття стійкості і незламності, яке переживали українські вояки в часи війни та подальшої еміграції.

Природа як архетип є основою *танго* «Вона не прийде». У поетичному тексті Ю. Форися змальовується чудова пейзажна картина у час, коли «з високих сивих Аппенін зайшла завітчана весна». У музичній мові присутні такі засоби, як тангова ритміка, висхідні октавні стрибки мелодії на початку речень, що звучать просвітлено і заклично, колоритні ладогармонічні звороти (із використанням акордів розширеної діатоніки, у тому числі мінорної субдомінанти в мажорі та ін.) і тональна драматургія. Щодо останньої, то у творі використовується протиставлення семантики однойменних g-moll – G-dur для змалювання двох контрастних настроєвих сфер. Цікаво, що рядки про весну і чарівну природу інтерпретуються з великою долею суму, оскільки це не рідна природа, натомість слова про волю полоненого українця в італійському таборі звучать просвітлено, з надією і нескореністю. Весна як символ Природи ідентифікується з волею «вона до мене не прийде, / бо дроти кругом, / бо воля для неї свята».

Підсумуємо, що у творах, які увійшли до платівки «Рімінські мелодії», за винятком «Неділя на Україні», та в інших проаналізованих піснях, буквально не декларуються національно-ідентичні риси. Проте, як у віршованих текстах, так і в музиці присутні окремі ознаки, які ненав'язливим чином дають відчуття національну належність. Це типово українське «серце в'яне» в «Галльо», «вогонь у серцях» – у «Найкращих дівчатах», «...і влийся до серця сльозами» – у «Лети, моя туго», що мають витоки в національному архетипі Серця та кордоцентричному

світосприйнятті, згадки про зорі та інші лексеми у поетичних рядках пісні «Я тут – ти там», про квітку бузку як символ кохання у пісні «Боз», про красу нічної природи у пісні «Мрійлива ніч», природою як символом Батьківщини у пісні «Лети, моя туго», що дає підстави стверджувати про яскраві маркери архетипу Природи – Рідної землі. У пісні «Вона не прийде» також відзначимо протиставлення до вказаного архетипу, яке ідентифікується як «чуже»: чудова, але нерідна італійська природа, завітчана весна на Апеннінах не радує, вона не прийде до юнака, який знаходиться за колючим дротом у таборі, натомість сил і оптимізму дають думки про майбутню волю, а відтак – весна як символ архетипу Природи – Рідної землі ідентифікується з волею: «Весна є тільки для вільних», що підносить твір до кращих взірців втілення національних почуттів в українській естрадній пісні. У музиці домінуючою рисою проаналізованих творів є наповнення пісенною розспівністю жанрової основи танцю, зокрема, часте використання широких висхідних ходів – секстових, октавних, які трактуються із різним семантичним навантаженням, залежності від поетичного контексту. Вказані музично-мовні особливості можемо визначити як стилістичні риси вокальних естрадних композицій С. Гумініловича.

Серед прикладів інтерпретації семантичного інваріанту української естрадної пісні Галичини у міжвоєнне двадцятиріччя – творчість *Володимира Тритяка (1912–1996)*, у довіднику під редакцією А. Мухи вказано прізвище «Третяк» [247, с. 299], ми ж посилаємося на твердженням О. Зелінського саме про написання прізвища «Тритяк» [88]. У творчому доробку мистця, окрім академічних солоспівів і хорових пісень, таких як «За рідний край», «Марш молоді», – естрадні пісні на власні слова, що належать саме до львівського періоду – «Вже осінь», «Дві зіроньки» та ін. Як згадував дослідник естрадної музики Олександр Зелінський, який брав особисте інтерв'ю у композитора, що вже перебував в еміграції, ці пісні виконували у «Веселому Львові». У доробку також написана у часи перебування у США пісня «Весна», твір на вірш Лесі Українки «Надія» під назвою «Ні долі, ні волі» [88] та ін.

Пісня «*Вже осінь*» широко відома в інтерпретації мистців, які доклали

чимало зусиль до відродження галицької довоєнної пісні – співачки Лесі Боровець та ансамблю «Львівське ретро» під керівництвом Олександра Зелінського. У творі йдеться про колишнє кохання – «Вже осінь, / так сумно на душі мені, / вже осінь, і не повернеться кохання...», від якого лишилися лише «осінні дні» і питання – «скажи, що любиш ти мене...». В музичному вираженні образу відзначимо характерне для галицької пісні 1930-х років поєднання танцювальної основи, у даному випадку – танго, із властивою для українського музичного мислення меланхолійністю та розспівністю. Вказаний настрій створюється, насамперед, засобами альтераційної та ладогармонічної колористики, а також, власне, вказаною розспівністю. Остання виражається через використання типових романсових висхідних секстових ходів, які відомі і як «романтична інтонація питання» – у темах і заспіву, і приспіву, широтою мелодичного розвитку та пом'якшенням синкопованої ритмоінтонаційної основи танго мелодичними фігураціями. У пісні актуалізується архетип Серця – «і осінь в серці моїм», завдяки чому сум автора від розлуки з колишнім коханням сприймається слухачем як особливо близький.

Творчість *Анатолія Кос-Анатольського* та *Євгена Козака* відіграла особливу роль як у хронологічному, так і в змістовому планах, тому звернемося до діяльності вказаних композиторів у наступній главі детальніше, вирізняючи головні національно-ідентичні риси пісенної естради майстрів.

2.3. Континуальність вираження української національної ідентичності: від джазу 1930-х років до пісенної класики 1950–1960-х років

Аналіз української естрадної пісні Галичини у творчості А. Кос-Анатольського та Є. Козака 1950–1960-х років показав, що вказаний жанр у творчості цих композиторів набув суттєвого впливу академізму, що, на нашу думку, зумовлено не тільки новим статусом мистців як членів Спілки композиторів та педагогів, але й, безперечно, заборонаю використання у композиціях музично-мовних лексем, які б вказували на їхній зв'язок із «західною» естрадою. Попри це, пісні А. Кос-Анатольського та Є. Козака стали символом живучості семантичного

інваріанту у нових, часто завуальованих, індивідуальних інтерпретаціях.

Коломиянин *Анатоль Кос-Анатольський (1909–1983)*, що став одним із провідних львівських композиторів, у довоєнні роки, як вказувалося вище, був пов'язаний зі «знаковими» для формування української ідентичності у багатонаціональному Львові осередками, а саме – очолював театр «Золотий усміх» та, разом з Богданом Весоловським, Степаном Гумініловичем, Ярославом Барничем, Іреною Яросевич та іншими молодими музикантами виступав у складі Джаз-капели Леоніда Яблонського.

Мистець отримав ґрунтовну освіту, став випускником юридичного факультету Львівського університету (1931), Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (філії у Станіславові – 1922–1927 та у Львові – 1928–1929), Львівської консерваторії імені М. Шимановської у класах фортепіано Т. Шухевича й теорії музики С. Лобачевської (1934), студював композицію у С. Барбага (1934–1937). У воєнні роки працював концертмейстером театру та провадив активне національно-спрямоване музичне життя. Залишившись, після нової більшовицької окупації, у Львові, у повоєнні десятиліття був очільником Львівської обласної організації Спілки композиторів України і педагогом Львівської консерваторії (з 1952, у 1935–1937 – Стрийської філії), а також, свого часу, Львівського музичного училища (від 1940) та Львівської спеціалізованої школи-десятирічки (від 1944), працівником інших закладів культури [247, с. 150–151]. Як зауважує Л. Кияновська, міркуючи про еміграцію галицької музичної інтелігенції, яка рятувалася від репресій тоталітарної більшовицької машини, А. Кос-Анатольський лишився, як припускає музикознавиця, через новонароджену доньку Ліду. При цьому, мистцеві «пощастило більше за всіх: наприкінці 40-х він увійшов до Спілки радянських композиторів України та зробив собі ім'я на обробках лемківських пісень» [122], а маючи юридичну освіту, володіючи адвокатським талантом, «зробив... багато чого доброго для львівської культури» [122], не приймаючи в душі більшовицької влади та не вступаючи до комуністичної партії, навіть будучи депутатом Верховної Ради.

Протягом творчого життя А. Кос-Анатольський працював у різноманітних жанрах, є автором музично-театральних творів – опери «Назустріч сонцю»

(«Заграва», 1957; 1959), балетів «Хустка Довбуша» (1950), «Сойчине крило» (1956), «Орися» (1964; 1967), першопрочитання яких були здійснені колегою по роботі у Львівській опері ще з часів Другої світової війни, маститим диригентом Ярославом Вошаком [69], оперети «Весняні грози» (1960) [41], яку вважають вершиною розважального жанру у творчості композитора, в якій використано танцювальні жанри, музики до спектаклів «На сьомім небі» і «Човен хитається» з ритмами танго, румби, квік-степу, слоу-фоку [152], а також низки вокально-симфонічних, хорових, симфонічних та інструментальних творів (почасти гуцульської та, у цілому, карпатської тематики), автором музикознавчої праці про життєтворчість С. Людкевича [160], спогадів про С. Крушельницьку [159] та музично-громадським діячем. При цьому, попри небезпеку, контактував із другом молодості, емігрантом І.-Б. Весоловським. Творчість мистця відображена у низці музикознавчих праць [33; 55; 130; 200; 236; 363; 379], розважальний пласт музики композитора проаналізований у дослідженнях В. Конончука [151–154], Є. Шуневич [405], Т. Ясюк [416] та ін. Музика композитора постійно звучить Музичному фестивалі імені А. Кос-Анатольського, у грудні 2022 року відбулася тридцять шоста така акція.

У сфері камерно-вокальної музики велику популярність здобули романси і пісні, написані з кінця 1940-х років протягом усього подальшого життя майстра: «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» за віршем І. Франка, «Думи німі» на слова Лесі Українки, «Солов'їний романс», «Ой піду я межі гори», «Ой візьму відерце», «Коломия-місто», «Ой коли б я сокіл» на власні слова, «На горах Карпатах» і «Зустріч на стерні» на слова П. Воронька, «Два потоки з Чорногори» на слова М. Петренка, «Гей, браття опришки» на слова М. Устияновича, «Лукашева сопілка» за віршем Й. Струцюка, «Про тебе мрію» на слова Я. Райніса (у перекладі) та ін. У доробку мистця – також низка естрадних пісень, створених, передусім, у 1930-х роках, з часів співпраці з Л. Яблонським, Б. Весоловським, С. Гумініловичем, І. Яросевич у часи діяльності «Ябцьо-джазу», у воєнні роки та в роки «хрущовської відлиги», проте, особливим, тонким чином передані естрадні ритмоінтонації пронизують ряд пісень майстра, створених протягом усього

творчого шляху. Окрім того, завдяки вдалим аранжуванням композитор надав «нове життя» вибраним пісням січових стрільців. Я. Кос-Анатольський є автором чисельних пісень на власні слова, а також на вірші відомого львівського «шістдесятника» Ростислава Братуня, Володимира Сосюри, Галини Протас, Любові Забашти, Йосипа Струцюка, Івана Музики та інших поетів. Серед творів довоєнного і воєнного періодів – «Дівчина із сірниками» (1939) на слова Бена, що перегукується з казкою Г. Х. Андерсена, на власні слова «Все це давно вже за нами» (1942) (танго, присвячене першому коханню А. Кос-Анатольського – Паулі, що загинула під час Голокосту), «Вернися знов до мене» (1943), «Наталка» (1943), «Над Прутом у лузі» (1943), на вірш В. Сосюри «Бродить ніч» (1944) та інші, подані, зокрема, у виданні композитора в упорядкуванні Л. Коструби (1 том – 2009 рік, 2 том – 2011 рік).¹ Для представленого дослідження важливим є те, що А. Кос-Анатольський – автор низки пісень-шлягерів у модних жанрах танго, фокстроту, польки, віденського вальсу і вальсу-бостону, румби, чарльстону, твісту, рок-н-ролу. Це, окрім названих вище творів, «Карпатське танго», «Незабутній вальс», «Магнолія», особливо популярні від 1960-х років «Білі троянди», «Зоряна ніч» та ін.

За зізнанням дружини композитора, зробленим в одному з інтерв'ю, на багатьох папках з нотними текстами естрадних пісень олівцем була зроблено примітки «При виконанні не вказувати імені та прізвища автора». Це пояснюється, на думку Надії Кос, по-перше, неможливістю для державного діяча радянської

¹ Серед творів 1960–1980-х років – «Закурю я папіроса» (1961), «Серпневі ночі» (1961), «Осінь мандрівка» (1961), «У Косові над Гуком» (1961), «Львівська весна» (1962), «Осінь» (1963), «Так або ні» (1964) «Казка синіх гір» (1965), «Коли відлітають лелеки» (1974), «На Підгір'ю» (1978), «Танго кохання» (1973) на власні вірші; «Нісся місяць ясним небом». Слова М. Шашкевича (1961); «Стежечка-доріженька». Слова Л. Ковальчука (1962); «Львівські вулиці» (1963), «Золота дівчина» (1963), «Не завдавай мені жалю» (1972), «Листки кленові» (1972–1973), «Тернина» (1981). Слова Р. Братуня; «Айстро з полонини». Слова В. Григорака (1966); «Ти казав, що любиш». Слова Р. Шабловської (1971); «Липи заціловані розмаєм». Слова М. Єрмакова (1971); «Біла тиса, Чорна тиса». Слова Д. Луценка (1971); «Як кохати, то у Львові». Слова М. Хоросницької (1973); «Світязянський вальс». Слова Й. Струцюка (1982) та ін.

доби, яким був мистець, виражати свої справжні почуття так відкрито, «представляти себе простою людиною, яка здатна переживати тонкі душевні пориви» [132], а по-друге – реаліями життя серед ідеологічних заборон – «не вірив, що ці твори колись виконуватимуться, тим паче, що написані у легкому жанрі – у ритмах фокстроту, чарльстону, твісту... Це те, що не толерувалося радянською системою» [132]. Будучи головою Львівської спілки композиторів, допомагав репресованим мистцям, зокрема, сприяв звільненню з ув'язнення В. Барвінського [366], докладаючи максимальних зусиль до збереження української культури та її носіїв у Галичині.

У цілому, в основі творчості композитора вбачають (і це проглядається з першого погляду) мелодичні джерела старогалицької елегії та інших жанрів побутової музики краю, запальні гуцульські ритмоінтонаційні моделі, динамічність музичних номерів співогри, а в музиці до вистав Львівського драматичного театру імені М. Заньковецької автор «зумів передати дотепні, жваві, близькі до розмовної мови інтонації львівської міської пісні 30-х років, а водночас забарвити мелодику зворотами карпатського фольклору» [119, с. 322]. Дослідник розважальної музики композитора Володимир Конончук прийшов до висновку про поєднання у творчості композитора «не тільки конститутивні ознаки жанрів європейського походження з характерною національною «підсвіткою» (привнесеною з фольклорної стихії, напіваматорської творчості галицького бідермайєру) – ця творчість стала вищим етапом розвитку жанру через активну професіоналізацію всіх його складових... композитор опирається на різноманітні чинники, що сформували оригінальні композиційні прийоми, специфіку ритмо-мелодики та ладо-гармонічного мислення...» [152, с. 10]. При цьому аналіз архівних документів, здійснених сучасними дослідниками, показав, що фольклорні матеріали надходили до А. Кос-Анатольського від різноманітних адресатів – співачки С. Крушельницької, фольклористів В. Гошовського та Л. Яценка, співаків-аматорів, хористів з колективу «Лемковина» та ін. [55, с. 8].

Розглянемо окремі естрадні пісні Анатолія Кос-Анатольського із сотень таких, які, на нашу думку, яскраво ілюструють вплив композитора на формування

національної ідентичності шляхом тонкого прививання любові до рідного краю, ліризм був однією із головних ознак натури мистця – за словами Надії Кос, «він... був романтик-лірик, але був прив'язаний до національного коріння, по мамі – лемко» [366]. Один із яскравих прикладів – *«Карпатське танго»*, написане у 1959 році, широко відоме не тільки у вокальному, але й в інструментальному варіантах. У поетичному тексті твору через замилювання природою (архетип Природи – Рідної Землі) та ототожнення карпатських краєвидів із щастям першого кохання ненав'язливо, на тонкому душевному рівні здійснюється вплив на патріотичні почуття: «Карпатське літо було щасливим для нас». І як природа міняє свою пору та убрання, так і від першого кохання залишається лише спомин: «Вже на полонині жовкнуть квіти, / Вже на полонині скошена трава. / Я тобі дарую осінні квіти...», «...Карпатського літа / Не забудем довіку». При цьому актуалізується та поєднується із архетипом Природи – Рідної землі важливий архетип Серця – «Пригорни до серця прощальні квіти – / Все, що залишилось нам по літі, / Спомин про далі карпатські голубі». Музична інтерпретація вірша виростає з жанрових основ танго, що проявляється, насамперед, у «легких» пунктирності і синкопованості, у тому числі на стрибках мелодичної лінії після поступенного руху, що, у результаті, нагадує ефектні широкі кроки у танці. Мелодична лінія теми у заспіві (d-moll) розвивається у дусі народної розспівності, фокусуючись навколо стійких ступенях та оспівуючи їх (ввідний «cis», шостий «b»). Натомість у приспіві (D-dur) з'являється контрастний тематизм, пов'язаний із танго. Його синкопованість, підкреслена використанням ритмічної формули цього жанру в інструментальному супроводі (четвертна з крапкою, восьма, дві четвертних), мелодична випуклість і ладотональна змінність (h-moll) створює яскравий, дещо інтригуючий характер, завдяки чому «Карпатське танго», як і більшість інших пісень Анатолія Кос-Анатольського, стало нетлінним естрадним шлягером.

Важливий «прорив» в українській естраді радянської доби здійснила пісня *«Зоряна ніч»* на власні слова. У поетичному тексті краса зоряної ночі пов'язується з казкою, коханням, щастям: «Зоряна ніч поки мине... / Тисяча дум, тисяча мрій / Серце бентежить моє...», «В зоряну ніч ми віч-на-віч / Щастя в тій казці знайдем!».

У творі, знову ж, зустрічаємо поєднання архетипів Природи – Рідної землі і Серця як таких, через які розкривається почуття кохання. Разом із тим, актуалізується архетип Слова – «зоряна ніч кличе мене...», «Гей! Озовись...» і, навіть, архетип Софійності – «Тисяча дум, тисяча мрій...», «...з тисячі мрій казку спрядемо!» та ін. Музичний виклад твору у жанрі танго є забезпечує йому легкість сприйняття, а водночас – особливу проникливість. Пісня написана у тональності e-moll, відомій ніжною і світлою семантикою. Тема заспіву виростає з чотиризвучного зерна з тріолі четвертними, ще однієї четвертної та такої ж паузи у розмірі 4/4. Вказане зерно розвивається у хвилеподібній мелодії без зміни ритму, «гойдаючись» по звуках основних функцій: «e¹-fis¹-g¹-h¹» – «g¹-fis¹-e¹-h», «e¹-fis¹-g¹-c²» – «a¹-g¹-fis¹-c¹», надаючись до секвентного розвитку тощо. Особливої душевності надає використання високого регістру уже в першому такті інструментального супроводу, а також при активізації розвитку у приспіві. На нашу думку, саме пісня «Зоряна ніч» А. Кос-Анатольського є однією із найбільш безпосередніх попередників пісень Мирослава Скорика, якій увійшли до фільму «Червона рута» – «Не топчіть конвалій» і «Намалюй мені ніч».

Подібна історія, як у пісні «Карпатське танго», пов'язана з першим коханням, також втілена у танго «Білі троянди», створеному у середині 1960-х років на слова Р. Братуня, одного з найбільш близьких співавторів композитора. Зауважимо, що у передмові до одного із видань пісень на слова поета композиторів В. Івасюка, М. Скорика, Є. Козака і самого А. Кос-Анатольського, останній сказав, що у поезії ще тоді студента Львівського університету відчув «оцей високий тон непідробленого молодечого ліричного почуття, яке мужніло, але ніколи не старіло з роками. І хто б з композиторів не звертався до Братунєвого ліричного слова, він завжди знаходив оцю першооснову пісні... оцю поетично-мелодичну єдність, яка народжує пісню» [158, с. 5]. Якщо у попередньому творі перше кохання пов'язується із Карпатами, то у вказаній пісні – із «королевою квітів» білого кольору, відомого семантикою чистоти, – як юнацької надії і переживань: «Троянди, білі троянди – / Квіти першого кохання і весняних надій... / Квіти першого страждання в душі моїй». Поет наділяє героя особливою душевною близькістю із квітами – «Бо вони уміли розказати / Про

все, що в душі я ховав». Водночас, також актуалізується архетип Серця: «Усе далеке, усе минуле / Знов повернулось у серце чуле». Музика пісні-шлягеру складається із заспіву і приспіву, викладених в однойменних C-dur і c-moll, в яких змальовуються дві грані сюжетної образності. Музичне вираження у приспіві має урочистий характер, що створюється семантикою і колоритом C-dur, фактурою супроводу, що арпеджійованими акордами широкого діапазону рівними четвертними тривалостями, що чергуються з такими ж паузами вже в інструментальному вступі створюють відповідний настрій. У мелодичній лінії теми вирізняється заклична ямбічна висхідна кварта та поступеневий рух, оформлений із пунктиром. Ознаки жанру танго проявляються при цьому у деяких деталях, як, наприклад, «кокетлива» акордова тріоль (такт 3 вступу). У цілому, варто відзначити додані тони у будові акордів та їхній арпеджійований виклад, гармонічний зворот, який є зерном твору, – з верхньою медіантою, що переходить, способом перерваного звороту, у субдомінанту (початкова фраза має таку гармонічну формулу: $I^6 - III_7 - IV^6$), альтеровану доміанту (такт 7 інструментальної партії), відхилення в d-moll (такти 9–10) та ефектна (із засобами мажоро-мінору) послідовність $V - nVI - VII^4_3$ на доміантовому органному пункті у кульмінації заспіву, при переході до приспіву (такти 11–12 інструментальної партії). Натомість приспів, в якому з'являється однойменний мінор, має романсово-елегійний характер, що звучить сучасно завдяки випуклим тріолям четвертними тривалостями у вокальній партії. Цей розділ форми розпочинається із висхідного малосекстового ходу – відомої інтонації романтичного запитання, яка розвивається хвилеподібними лініями, розспівуючись у тріолях. У кульмінаціях з'являються широкі (низхідний септیمовий, висхідний октавний) ходи, на словах про страждання – еліптичні звороти тощо. При цьому в інструментальній партії чітко проявляється жанрова основа танго у повторюваній ритмічній формулі із четвертної, восьмої паузи, восьмої тривалості і двох четвертних. Тема набуває суттєвого розвитку, що характерно, насамперед, для академічних творів, що свідчить про серйозне, професійне ставлення автора до творів «легкого» жанру. Істрія української естради свідчить, що пісня «Білі троянди», не маючи відкритого

патріотичного спрямування, увійшла до числа шлягерів, які протягом декількох десятиліть формували українську ідентичність, що було особливо важливим у радянську добу, зберігаючи питомо-національний ліризм і тонке світовідчуття як ознаки кордоцентричної ментальності.

Архетип Рідної землі крізь призму любові до Карпат втілюється у пісні «*Ніч над Карпатами*» («*Коли заснули сині гори*») на власний поетичний текст. Надзвичайно проникливі вербальні концепти змальовують красу рідної гірської природи, яка є співучасником історії кохання: «Нічка кінчається, зірка ховається, / Будиться шелест в гаю. / Тільки залюбленим, в мріях загубленим / Мариться слово “люблю”...», «Кличу поміж гір в сяйві срібних зір: / Де ти, любов моя?..» та ін. Будучи автором і поетичного, і музичного текстів, Анатоль Кос-Анатольський створює напрочуд тонкий пісенний шедевр, в якому, висловлюючись поетично, слова «співають», а музика – «дихає коханням». Пісня написана у тональності f-moll, у цілому, відомій «затемненою» семантикою, чим автор, на нашу думку, створює ефект нічної темноти Карпат, додатково акцентуючи діатонічний сьомий ступінь мінору на фоні натуральної доміанти та ін. При цьому легка, танцювальна тридольність теми заспіву, яка розвивається на основі повторюваної грайливої інтонаційно-ритмічної фігури (тричі повторений звук на п'ятому ступені та синкоповане заокруглення « $c^2-c^2-c^2 \mid b^1-c^2-des^2$ »), створює ефект танцювальної вишуканості, інтимності та чуттєвості. Тема приспіву видозмінюється жанрово – на перший план виходить пісенність, при цьому танцювальна основа нагадує про себе тридольністю та повторювальним розвитком другого елемента (пунктирного) із інтонаційно-ритмічної фігури заспіву, у результаті чого створюється жанровий дуалізм, у цілому, притаманний для естрадної пісні композитора. Широта дихання мелодичної лінеарності, інтонаційна світло-тінь при переінтонуванні, колоритна гармонія з використанням засобів міноро-мажору та додаткових тонів (наприклад, тоніка з секстою та ін.) – усі вказані засоби створюють ефектне, сучасне, а водночас сповнене тонкого національного колориту звучання.

Подібний підхід поєднання патріотичного почуття любові до рідного краю – його природи, землі, у тому числі до Карпатських гір – та кохання композитор

втілює у низці інших пісень, зокрема, «Серпневі ночі» (1961), «Осінь мандрівка» (1961), «Осінь» (1963), «Казка синіх гір» (1965), «У Косові над Гуком» (1961), «Біла тиса, Чорна тиса» (1971) на слова Д. Луценка, «На Підгір'ю» (1978) та інші на авторський поетичний текст, «Айстро з полонини» на слова В. Григорака (1966), «Липи заціловані розмаєм» на слова М. Єрмакова (1971), «Листки кленові» на вірш Р. Братуня (1972–1973), «Світязянський вальс» за поезією Й. Струцюка (1982) та ін. У наведеному вище контексті вирізняються пісні, пов'язані зі Львовом – «Львівська весна» (1962) на власний віршований текст, «Львівські вулиці» (1963) за поезією Р. Братуня, «Як кохати, то у Львові» (1973) на слова М. Хоросницької, твори, в яких у назві декларується танцювальний жанр – «Танго кохання» (1973) на власний поетичний текст, та ін. Усі наведені вище пісні, як і солоспіви, що стали народними шлягерами, як, наприклад, академічні твори «Ой ти дівчино, з горіха зерня» на вірш І. Франка, «Лукашева сопілка» на слова Й. Струцюка та ряд інших, стали дієвим інструментом творення національної ідентичності у добу панування більшовизму.

Таким чином, тематика поезій, до яких звертається композитор та які створює сам, стосується кохання, символом якого є Серце, та Рідної землі – української, насамперед, карпатської природи та рідних міст – Львова, Коломиї та ін. Найчастіше почуття кохання передається через звернення до Рідної землі у поетичному тексті і через поєднання питомо української ліричної пісенності із сучасною «західною» танцювальністю, характерних для естрадної музики інтонаційно-ритмічних формул із засобами розвитку, притаманними для академізованої ліричної пісенності (О. Білаш, І. Шамо та ін.), – у музиці. При цьому поєднання питомої української розспівності та сучасної танцювальної основи з синкопованими і пунктиризованими ритмічними фігурами, елементами джазової акордики і колоритного мажоро-мінорного гармонічного розвитку, розмаїтими варіантами фактурного оформлення інструментальної фактури та іншими засобами, що склали стилістику естрадних пісень композитора, зробили їх улюбленими у багатьох поколіннях українців, і це відіграло вагомий роль у творенні національної ідентичності. Наголосимо стосовно постаті і творчості композитора,

що усвідомлення себе як частини українства у часи, коли така ідентичність була під пильним поглядом каральних органів колишнього СРСР, було Вчинком і зіграло вагомую роль для збереження національного духу до часів відновлення української державності у 1991-му: «Якби ми мали свою державу, то ми б інакше стояли у світі» [366], – так висловився композитор.

Євген Козак (1907–1988), що у 1930-х роках навчався у Львівській консерваторії Польського музичного товариства (1938), як було вказано вище, ще у 1928 році заснував чоловічий вокальний квартет «Ревелерси Євгена» або «Львівські ревелерси» [95, с. 41–44; 389], який швидко здобув популярність у Галичині. У роки Другої світової війни мистець пов'язав творчу діяльність з театром-рев'ю «Веселий Львів», де ставилися концертні програми «Український вертеп», «Ох серце, ти, серце», «Роздаємо успіхи», «Бо війна війною», «Спорт у маси!», «Купуємо-продаємо», «Гей, хто з нами!» [327], з яким також були пов'язані такі відомі галицькі творчі особистості, як композитори Анатоль Кос-Анатольський і Зиновій Лисько, режисери Володимир Блавацький і Петро Сорока, численні актори, зокрема Йосип Гірняк та інші, про що дізнаємося з відповідних наукових краєзнавчих розвідок [286; 360].

За свідченням дослідниці українського музичного життя Галичини у період нацистської окупації О. Паламарчук, хор Львівського радіо, організований Є. Козаком, під орудою мистця брав активну участь національних заходах, які, на нашу думку, були надважливим фактором збереження національної ідентичності у воєнних умовах. Це, зокрема, Шевченківські і Лисенківські урочистості, відзначеннях днів Лесі Українки та інші акції, виконання кантати «Заповіт» Б. Лятошинського і кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича та творів хороших композиторів «розстріляного відродження», світові прем'єри новинок тогочасних українських композиторів (зокрема, В. Барвінського, С. Туркевич-Лукіянович, М. Колесси, Н. Нижанківського, З. Лиська, Р. Сімовича, В. Косенка, П. Козицького та ін.), в яких брали участь колективи львівських опери та філармонії, окремі хори під керівництвом М. Колесси, Н. Городовенка, Л. Туркевича, Я. Барнича, струнний квартет під орудою В. Цісика, а також мистці Роман Савицький, Одарка

Бандрівська, Леся Деркач, Христина Колесса, Юрій Крих, Ірина Крих, Зенон Дольницький, Євгенія Винниченко-Мозгова та ряд інших галицьких музикантів, до яких доєднувалися кияни Рада Лисенко і Тарас Микиша [286, с. 70–75] та ін. З точки зору творення національної ідентичності надзвичайно важливими у доробку Є. Козака стали аранжування стрілецьких пісень для квартету – «*Колись, дівчино мила*» (де втілено образ соловейка як символ архетипу Природи) на вірш Л. Лепкого, «За твої, дівчинонько...» на слова цього ж поета, «Ой, шумить, шумить» та «Ой там, при долині» на вірш Р. Купчинського та ін. (див. також: [143–144]). До творів дорадянського періоду також належить Херувимська, що вперше після забуття була виконана у 2017 році хором Львівського музичного коледжу імені С. Людкевича на Другому фестивалі хорового мистецтва імені Євгена Козака у Львові.

Залишивсь, із початком нової більшовицької окупації, у Львові, Євген Козак, попри кількомісячний арешт у 1948 році, реалізував себе як редактор радіо (1939–1951), педагог музичної школи, завідувач кафедри музики педагогічного інституту, кафедри теорії музики і композиції та проректор Львівської консерваторії, при філармонії діяв «Квартет Євгена» [353; 247, с. 139]. Мистець був автором низки творів хорового і вокального жанрів – таких, як театралізований концерт «Буковинське весілля», твори «Бузок», «Вітер з полонини», «На річницю Шевченка», «Під небом України», особливо знаменитих хорових пісень «Вівчарик» на вірш Г. Коваля, «Верховино, мій ти краю» на народний текст, «Думи мої, думи мої» на слова Т. Шевченка, пісень у народній манері на авторські слова («Ой не моргайте, дівчата» на слова О. Новицького) й обробок народних пісень, зокрема галицьких і буковинських («Ой верше, мій верше», «Ой служив я в пана»), що описано у працях, присвячених життєтворчості мистця, спогадах та оглядах музичної, зокрема хорової, культури краю [20; 34; 119; 378].

Аналіз впливу сталінської ідеологічно-репресивної машини на ситуацію у музичному житті Галичини та композиторській творчості повоєнних десятиліть показує, що у ситуації орієнтації на стилістику радянської масової пісні (як, наприклад, «Слава Великому Жовтню» на слова О. Пашка, що є серед творів

ідеологічного змісту, які «кожен композитор повинен був мати у своєму творчому портфелі» [119, с. 322]), все ж, виникали яскраві та оригінальні художні явища у пісенному жанрі – це, передусім, «яскраві мелодично і демократичні у своєму виразі хорові пісні А. Кос-Анатольського та Є. Козака», «...з деяким естрадним відтінком, розв’язані в руслі народних пісень і романсів» [119, с. 321] – серед них популярний твір «Коломия-місто» та ін. На нашу думку, хоровий жанр став для композиторів, що у довоєнні роки були авторами естрадно-танцювальних шлягерів, способом подальшої реалізації пісенного таланту та, водночас, збереження українського світовідчуття та творення українського духу, якого так боялися окупанти.

У пам’яті львів’ян залишилися шлягери часів «Ревелерсів», а також нові пісні, які склали «золотий фонд» української естради, зокрема, на вірші Р. Братуня – «Львів’янка», «Стрийський парк», «Сон», «Ти найкраща в світі», «Я мрію», твір для мішаного хору з солюючим тенором «Пісня туги» та інші, що були носіями національної ідентичності у складних умовах радянських ідеологічних утисків. Ряд творів композитора, як, наприклад, «Спать не дають солов’ї» на вірш Г. Ковалю, є популярними як в академічній манері виконання, так і в естрадній. У вказаній пісні тонкий поетичний текст, сповнений вишуканих метафор, алюзій та інших засобів – «Спіють зорі на килимі ночі...», «Пахне небо любистком, травою...» та ін. – для втілення почуття кохання передає замилювання Природою, зумовлене кордоцентричним світосприйняттям, а також відображає характерне для української естрадної пісні апелювання до архетипів Рідної землі та Серця – «Серце сніло б до ранку тобою...», «Подаруй мені серце дівоче, / Неціловані губи твої...», до образів зеленого гаю і солов’я як національних символів – «Ой зелені гаї... / Не дають мені спать солов’ї...» та ін. У музиці описана поетична ідея інтерпретується у легкій танцювальній манері, створеній тріольністю, подекуди синкопованістю, інтонаційно яскравою мелодикою із використанням романсових секстових ходів і переважанням секвенційного розвитку у сталих ритмічних формулах. У цілому, мелодика пісні, на нашу думку, виростає зі сфери старогалицької елегійності, чим композитор підкреслює національний первінь.

Висновки до другого розділу

Таким чином, повертаючись до витоків естрадної пісні у Галичині, можемо констатувати, що вказаний жанр виник під вагомим впливом потреби національної ідентифікації патріотично налаштованої галицької молоді з родин української інтелігенції. Ідея ідентифікації стала світоглядним осердям пісенної естради вже на початковому етапі, й реалізуватиметься в яскравих виявах жанру і на наступних етапах розвитку музичної культури.

Як головні риси, характерні для початкового етапу стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини, вважаємо за потрібне вирізнити:

- 1) поява у зв'язку із суспільною потребою національної самоідентифікації у полікультурному середовищі краю;
- 2) органічна спільність базового коду із жанром естрадного рев'ю, танцювальними жанрами;
- 3) використання лексем-концептів національної, у тому числі старогалицької, лемківської та стрілецької, пісенності;
- 4) орієнтація на найновіші, наймодніші взірці західної естрадної пісні;
- 5) вагома суспільна роль як у добу міжвоєнного двадцятиріччя, так і на наступних етапах розвитку української музичної культури, зумовлених ідеологічним тиском більшовизму.

Композитори-патріоти Є. Козак, А. Кос-Анатольський, І.-Б. Весоловський, Я.Барнич, С. Гумінілович, В. Тритяк, а також ряд інших галицьких мистців, перебуваючи під польською владою та в жорстоких умовах німецько-нацистського та більшовицько-радянського режимів, створили перші шедеври української естради, сповненої ознак національної ідентичності, тобто, сформували стилістико-семантичний інваріант як «вихідну» модель української естрадної пісні Галичини, чим заклали основи майбутнього розвитку національної естради, котра стала промовистим символом українства у радянську добу. При цьому більшість творців цього жанру, за винятком А. Кос-Анатольського, Є. Козака та деяких

інших композиторів, «розсіялися по світу», а їхня яскрава, колоритна, модна творчість, часто у статусі безіменної, продовжувала звучати, подекуди вириваючись із лещат радянського тоталітаризму. Натомість А. Кос-Анатольський та Є. Козака зберегли та продовжили розвиватися у коаїнську естрадну пісню в умовах німецької окупації 1942–1944 років та більшовицького тиску від середини 1940-х до 1960-х років.

РОЗДІЛ III

ДИНАМІКА ВИРАЗУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЕСТРАДНІЙ МУЗИЦІ ГАЛИЧИНИ (1960–1980-ті РОКИ)

3.1. Вплив руху «шістдесятництва» на динаміку стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини

«Дух свободи», котрий жорстоко придушувався у повоєнні роки, після смерті Й. Сталіна отримав шанс на реалізацію у всіх сферах життя, і насамперед – у літературі та мистецтві. В академічній музиці, після років переслідування модерністів В. Барвінського, Б. Лятошинського, В. П. Задерацького та ряду інших мистців, відбувся яскравий спалах «київського авангарду», куди увійшли послідовники школи Б. Лятошинського – В. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев, В. Сильвестров, а також музикознавці та інші однодумці, діяльність якого була зупинена новою ходою тоталітаризму у наступну добу брежнєвської стагнації.

Щодо шістдесятництва у культурі Галичини та її центру – Львова, можемо відзначити діяльність молодіжного клубу «Пролісок», очолюваного Михайлом Косівим (що діяв паралельно із київським «Сучасником» із натхненником Лесем Танюком), з яким були пов'язані Ірина та Ігор Калинці, що після притиску руху стали політв'язнями і дисидентами, актор Богдан Ступка, поет Богдан Стельмах, художник Іван Остафійчук, скульптор Дмитро Крвавич. До цієї когорти входили композитори Мирослав Скорик і Богдан-Юрій Янівський, музикознавець Олександр Зелінський та інші яскраві особистості музичного Львова. Серед них, як вказує В. Квітневий у праці, присвяченій львівському шістдесятницькому руху [115, с. 58], був засновник української джазової школи, керівник колективу «Ритм» – «Медікус» Ігор Хома, диригенти Іван Гамкало, Юліан Корчинський, Іван Майчик, Ігор Лацанич, Стефан Турчак, Іван Юзюк, співак Олександр Врабель та співачки Даниїла, Марія і Ніна Байко, Любов Чайковська, Марія Процев'ят, піаністки Марія Крушельницька, Ярослава Матюха та ін.

Важливу роль у дисидентському середовищі Галичини відіграв *Ростислав Братунь*, у 1960-х – журналіст і головний редактор журналу «Жовтень» (згодом перейменований у «Дзвін»), де «друкував твори заборонених радянським режимом письменників, зокрема Богдана-Ігоря Антонича і Володимира Гжицького. У 70-ті роки мистець відмовився бути «закритим цензором» (піддавати жорсткій критиці) праць дисидентів братів Горинів, В'ячеслава Чорновола, Ігоря та Ірини Калинців» [370]. Р. Братунь – автор, з-поміж іншого, більш як двох десятків віршів, покладених на музику В. Івасюком (мистців єднала дружба, і поет, попри заборону, виступив на похороні композитора, за що поплатився кар'єрою), а також низки поезій, автором музики до яких став Є. Козак, та ін. Поет був серед зачинателів шістдесятницького руху в Україні, беручи участь в організації Львівського клубу творчої молоді, об'єднання інтелігенції міста «Львівська бесіда», а також, за згадкою Ігоря Калинця, – «осердям «круглих столів»... сів зерна злагоди і толерантності. Тому й був завжди на крок попереду від усіх» [370].

Досліджуючи галицьке середовище шістдесятників, в якому «атмосфера львівських компаній поєднувала романтику молодості з прагненням наслідувати традиції галицької інтелігенції» [339], Я. Секо вирізняє із низки джерел факти, цікаві й у контексті представленого дослідження. Так, учасники процесу згадують про захоплення поезією Д. Павличка, зокрема, віршом «Коли помер Кривавий Торквемада» (Б. Горинь [52]), віднайдення нотних матеріалів частини творів В. Барвінського (М. Процев'ят [308]), студентські колядування у трамваях та у родинних викладачів вишів, організовані з ініціативи І. Юзюка, диригента Львівської опери (В. Квітневий [115]), концерти музичної секції у містах України та СРСР та ін. У результаті проведеного дослідження Я. Секо припускає, що «концепт «нації», який актуалізувався після 1963 р. в публіцистиці Є. Пронюка, В. Мороза, І. Геля, був ідейно пов'язаний зі Львовом... Львів'яни вклали в «український проект» шістдесятників потужний етнічний компонент... Оскільки основні виклики українській ідентичності йшли з боку Росії, то природно, що Галичина... (через відсутність сильних російських впливів), прагнула стати взірцем наслідування для решти України в питанні національної реконквісти» [339].

Враховуючи історичні «західні» традиції Галичини, на розвиток культури краю вагомо вплинула чеська і польська естрада, яка отримала особливу популярність у 1960–1980-х роках. Представником першої є «король чеської популярної музики» Карел Готт, найбільш відомими альбомами якого стали «Різдво в Золотій Празі», «Золотий голос Праги» та інші [438], мегапопулярні у німецько-чеському культурному просторі, але окремі із них виходили і в колишньому СРСР, а самому співакові було дозволено у 1960–1980-х роках проводити регулярні гастролі у соціалістичній імперії, у тому числі в Україні (у цілому, перший концерт у Києві відбувся у 1962 році, останній – у 2006-му) [271]. Таким чином, творчість співака, який був автором музики до більшої частини виконуваних пісень, стала одним із джерел взаємодії галицької естради радянської доби із сучасними їй західноєвропейськими музичними явищами.

Особливий вплив, звичайно, як і раніше, відіграла польська естрада. Якщо у перші десятиліття ХХ століття у музично-розважальному жанрі вирізнялися театри-ревю та батярська пісня, що панувала на львівських вулицях, то у період «хрущовської відлиги» звуки зарубіжної естради приходили через голоси «ворожого Заходу» на хвилях радіостанцій, а також окремих виступах «дозволених» виконавців. У цей час в польській культурі особливу популярність отримав співак, що почав виступати під акустичну гітару, а згодом – із гуртами «Niebiesko-Czarni», «Akwarele», – Чеслав Немен, котрий «був одним із найпопулярніших, найвідоміших і водночас найоригінальніших і знакових авторів в історії польської популярної музики ХХ століття. Почавши з простих пісеньок у стилі поп, він незабаром почав створювати складні композиції з елементами джазу та авангардної музики. Цей харизматичний вокаліст, обдарований винятковими голосовими даними, був також одним із перших польських музикантів, які активно використовують електронні інструменти» [395]. Серед пісень, які стали особливо популярними у виконанні співака-філософа Чеслава Немана – «Dziwny jest ten świat», «Bema pamięci żałobny rapsod», «Mów do mnie jeszcze» та ін. Безумовно, розвиток популярної музики неможливо уявити і без впливу створеного у 1960-му році у Ліверпулі легендарного британського біт-рок-гурту «The Beatles», який став

символом нових віянь, які різними шляхами, нелегальними і легальними, приходили в СРСР. Дух свободи, вільності у думках і поведінці проявився, з-поміж іншого, у виборі нових музичних жанрів та пов'язаної із ними стилістики, передусім – у метро-ритмічній (акцентність, остінато, «гойдання» та ін.) і ладовій (блюзові тони) сферах музичної виразовості.

Розвиток естрадного мистецтва Львова другої половини ХХ століття реалізувався, великою мірою, під впливом взаємодії із джазовим мистецтвом, піонером якого став джазмен, відомий як основоположник української джазової школи у добу «шістдесятництва», організатор і керівник колективу «Ритм», котрий створив у 1958–1960 роках на базі Львівського медичного інституту, – *Ігор Хома (1929–1984)*. Колектив із учасників-медиків під орудою викладача вказаного інституту більш відомий як «Медікус» (перейменований у 1966-му році), діяльність якого активно тривала до 1981-го року [102]. Як свідчать інформаційні джерела, імпульсом до створення джаз-оркестру стали враження мистця від виступів джазових колективів, які виступали на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів, що відбувся у 1957-му році в Москві, роль якого, окрім офіційної ідеологічної доктрини СРСР, була у тому, що молодь за «залізною завісою» отримала шанс спілкування із закордонними делегаціями, що відобразилося у наступній моді на джаз, джинси, кеди та інші умовні «символи свободи» у країні ГУЛАГів. Він став першим у Львові радянської доби джазовим гуртом, що продовжив розвиток естрадно-джазової культури після її розквіту у 1930-ті роки. Перші концерти «Ритму», які незмінно проводив студент театральної студії Львівського театру імені Марії Заньковецької Богдан Ступка, відбувалися у залі Спілки архітекторів у Пороховій вежі, де збиралася творча інтелігенція міста [102]. Молодий мистець виконував сценки («Піжон на побаченні» та ін.), а також танцював наймодніший у той час танець, що був викликом офіційній ідеології – рок-н-рол – «і сам про себе казав, що був найкращим рок-н-ролістом у Львові» [411]. Згодом актор згадував, що «тоді у колишньому СРСР джаз забороняли, Ігоря не раз критикували. Він був не тільки прекрасним музикантом і композитором, але й чудовим педагогом для нас. Завдяки Ігорю Хомі я почав розуміти джазову

музику...» [83].

За участі джаз-бенду «Медікус», а також оркестру Львівського радіо під орудою Б. Янівського, у 1968-му році режисером Р. Олексівим за сценарієм, написаним спільно з М. Скочилясом, було створено перший музичний фільм Львівського телебачення, попередник «Червоної рути», – «Залицяльники». Сценарій фільму написаний у традиціях національного водевілю, що у ХХ столітті не менш жорстко придушувався більшовицькою ідеологією, як «серйозні» жанри, оскільки містив живий, щирий національний гумор – один із базових стрижнів української ідентичності (згадаємо, хоча б, арешт та ув'язнення Остапа Вишні та ін.). У фільму прозвучали твори І. Хоми, Б. Янівського, О. Білаша та українські народні пісні у виконанні Лесі Боровець, Лесі Стадник, Ігоря Левенця. У наступне десятиліття І. Хома писав музику до ряду театральних вистав та кінофільмів.

Керівник і піаніст, котрого характеризували прихильність до модних стандартів, жорстка самодисципліна та авторитетний вплив на учасників джаз-оркестру, І. Хома «формував і розвивав імпровізаційний джаз, орієнтований на український мелос. Він мав велику відвагу пропагувати джаз тоді, коли радянська система намагалася знищити у мистецтві все неординарне та ще й з виразним національним акцентом» [97], почавши від джазових стандартів, каверів хітів джазової та естрадної музики та поступово перейшовши до джазового фольклоризму [102], що яскраво ілюструється на прикладі використання мелодій та окремих ритмоінтонаційних лексем українських народних пісень («Їхав козак за Дунай», «Сумна я була») і танців (коломийки, аркану, козачка) у шатах джазової ритміки, гармонії і фактури.

В одному з інтерв'ю співак Орест Цимбала розповів, що вже у 1961 році почалося цькування колективу «Ритм» у тогочасній агітці міськкому комсомолу з промовистою назвою «Жало», де Ігор Хома зображувався у вигляді бандита, а його музиканти, що грають «розпусну» музику – «вихідцями зі смітника». У результаті, у 1966-му колектив перейшов «під прикриття» медичного інституту та змінив назву. Попри все, «здоровий глузд тоді переміг, бо на захист Хоми стали Анатоль Кос-Анатольський і Ростислав Братунь, які організували іншу газету у відповідь і

присадили тих комсомольців... Попри те, що колектив мав статус самодіяльного колективу, насправді були суперпрофесіоналами своєї справи. І власне через цю «самодіяльність» вони могли бавитися, тобто грати джаз» [411]. Безумовно, такі дії підпорядковувалися ідеологічній тенденції, пов'язаній з домінуванням системи над особистістю, пріоритетом «гвинтика» над свободою думки і вибору, і яка виражалася у сумнозвісному наративі *«сьогодня ты играешь джаз, а завтра – родину продашь!»*. Попри таку популярність, а навіть швидше – через таку популярність і через те, що українська пісня звучала модно, мистець не був у пошані в офіційній владі, а відтак, джаз-бенд «Медікус» записав лише дві грамплатівки на фірмі «Мелодія» у 1975–1976 роках.

Джаз-оркестр «Ритм» – «Медікус» під керівництвом І. Хоми діяв протягом більш як двадцяти років, із ним на різних етапах співпрацювали такі вокалісти, як Леся Боровець, Леся Стадник, Люба Чайковська, Богдан Цісінський, Леон Фрайфельд, Анатолій Пацельд, Левко Цимбала, Юрій Гаврилук, Олександр Щеглов [102; 83] та ряд інших. Колектив став учасником низки фестивалів джазової музики, зокрема, у Тарту (IV фестиваль джазової музики, 1960), неодноразово у Талліні (1965, 1966, 1967), Вроцлаві («Джаз над Одрою-1972»), Дніпропетровську («Юність-1973»), Варшаві («Меморіал Кшиштофа Комеди-1977») [102]. Це справило вагомий вплив на розвиток естрадно-джазового мистецтва Галичини та, у цілому, на формування української джазової школи та пісенної естради. До сьогодні колектив в оновленому складі працює під орудою трубача Володимира Кота.

Творча діяльність І. Хоми, чие життя, за поетичним висловом Р. Братуня, було «великою імпровізацією на добрій професійній основі» [83], пов'язана не тільки з інструментальним джазом. Мистець є автором низки пісень – таких як «Вечір у Львові», «Простори Вітчизни», «Балада про юнака», «Криниця», «Море», «Усмішка Джоконди», «Срібне коло» та інші на власні поетичні тексти, а також «Залицяльники» («Годі, хлопці, сумувати...»), «Львівська зима», «Березневий дзвін», «Верона», «Баба Яга» та інші – на вірші іншого медика та талановитого поета Романа Бондара, «Місячне люстерце», «Білі скрипки зими», «Поросли межі

терном» – за поезіями Богдана Стельмаха, «Перехресні стежки» на слова Анни Канич.

Особливістю пісенної творчості І. Хоми є привнесення джазової специфіки в національну естрадну пісенність. Наприклад, у пісні «Вечір у Львові» на власні слова, відома у виконанні Люби Чайковської, що стала однією із візитівок музично-поетичної творчості мистця, приспів і заспів співставляються як два яскраво-контрастні розділи, виділені темпово, ладово, інтонаційно, гармонічно, фактурно. Після розлогого живописного інструментального вступу, яким змальовується львівський світанок над Високим замком, звучить повільний заспів, в поетичному тексті якого змальовано переживання дівчини через звернення, з-поміж іншого, до архетипів Природи – Рідної землі і Слова («Вітер приносить слова про любов / в цей зачарований час») та Серця («Серце німіє від болю, / згадує спалах очей») мелодична лінія, відштовхуючись від висхідного квартового ходу, та супроводжуюча її гармонічна послідовність вільно, неквапливо розвиваються поміж мінором і паралельним мажором, створюючи гру пейзажної світлотіні. Натомість у рухливому, ритмічному приспіві «Я зустріла їх у Львові / Запашиним весняним ранком, / Над старим Високим замком / День новий вставав...» мелодична лінія, що, ніби стрічка, «розкручується» на повторенні низхідного секундового ходу із подальшим заокругленням «с²-h¹-с²-h¹-с²-h¹-a¹-с²», яке, у свою чергу стає зерном діатонічної секвенції низхідного напрямку. До описаної мелодики додаються інші засоби танцювальної виразовості, передусім синкоповано-акцентна ритміка, що організовує пружний виклад акордів, між якими захоплююче звучать *glissando*, та ін.

Аналіз пісенної творчості І. Хоми крізь призму формування національної ідентичності показав, що мистець, як автор не лише музичних, але й поетичних текстів творів, намагався завуальовано, натяками сказати про рідне, національне – радості і тривоги, історію і майбутнє свого народу. Таким твором є «Срібне коло» – пісня, відома у виконанні, зокрема, Олега Дороша. У ній йдеться про ситуацію, яку можемо визначити як «сон нації», та показ шляху виходу із неї – через повернення національної пам'яті, чарівним засобом для якого є євшан-зілля,

оспіване у пісні: «Як дорогу в дім загубиш, / Як свій край колись забудеш – / Євшан-зілля пошукай...». Дорогу до рідного дому, де пройшла молодість, на лоні рідної природи – вираження архетипу Природи – Рідної землі («Срібне коло місяченька, / Де побігла доріженька... / Там кувала зозуленька...»), де мама співала «зачаровані слова» – акцентування архетипу Слова. Описаний зміст виражається у жанрі рок-н-ролу. Мелодична лінія, «розкручуючись» на звуках тоніки (початковий мотив відіграє роль рифу) та відштовхуючись від висхідного квартового ходу між п'ятим і першим ступенями, рухається звуками тонічного квартсекстакорду, повторюючи звороти між третій і четвертим ступенями, ніби «гойдаючись», що відповідає жанру рок-н-ролу. Цей рух приводить до колоритного показу «блюзового тону» – пониженого сього ступеня ладу – при переході досубдомінанти. При цьому ритмічний низхідний поступеневий мелодичний хід акцентними долями «висвічує» фонізм тритону (збільшена кварта) у русі « $f^2-e^2-d^2-c^2-b^1-a^1$ ». У другому періоді мелодія «тупцює» на основі домінантової гармонії, що врешті приходиться до розв'язання. Таким чином, ладогармонічна основа твору є доводі схематичною, а основний виразовий ефект створюється завдяки рок-н-рольній ритміці.

Попри алегоричність вислову, у більшовицьку добу, все таки, була забороненою. Як висловився вокаліст, що співпрацював з мистцем, О. Цимбала, «для мене ця пісня цікава тим, що вона у мажорному ключі, рок-н-рольна, а слова несуть у собі дуже глибокий зміст. Чому ми маємо ту ситуацію, яку маємо зараз? Не лише у культурі, а взагалі у народі? Це дурман-трава, або сон-трава, що є ознакою безпам'ятства... Ігор Хома каже: для того, щоб вийти з того дурману, треба знайти євшан-зілля, яке повертає національну пам'ять» [411].

Особливо відверто національна ідентичність та патріотична ідея виражені у пісні на власний поетичний текст «*На просторах Вітчизни*», відомій у виконанні Юрія Гаврилюка. Безумовно, мова йде не про так звану «радянську вітчизну», любов до якої яку намагалися прищепити поколінням українців. Автор пише про рідну Україну, показуючи її через архетип Природи – Рідної землі. На користь цієї версії свідчать і перша лексема «згадаємо» (тобто, мова йде про українську

історію), і наступні «браття», «милі», що є зверненнями до українців, і символ Карпат – беркут, що кружляє над стрімкими кручами та «...з віків викликає / Завзяття і думи ясні...». І в кодї яскраво підтверджує національно-патріотичну спрямованість пісні згадка про «героїв пролитую кров», за яких «ми живемо», для яких «бережемо / І вірність, і ніжну любов...». Таким чином, у віршованому тексті Ігор Хома у наступні десятиліття після знищення УПА звертається до пам'яті тих, кого Тарас Шевченко, у свою добу – після знищення козаччини – назвав «славними прадідами», – українських героїв, що загинули за Вітчизну. У музичному вираженні пісні патріотична ідея відображена використанням піднесеного тону оповіді, відповідного для твору, де згадується про загиблих національних героїв. Така атмосфера звучання що створюється розвиненою мелодією, при згадці про стрімкі кручі Карпат «злітає» у висхідному октавному стрибку. Зернами для розвитку мелодичної лінії є висхідні ямбічні ходи – терцієві, квартові, секстові та згаданий октавний. При цьому панують світла мажорна ладотональність і чітка метро-ритмічна основа, збагачена «мужніми» пунктирами. Світле забарвлення спогадів і віри у майбутнє створюється засобами оркестровки та використанням жіночого бек-вокалу.

Таким чином, новаторська діяльність І. Хоми, що став фундатором українського джазу, орієнтованого на національні пісенні джерела, була вельми показовою, і, як стверджував М. Скорик, «його творчість стала прикладом для молодих композиторів, зокрема, й для мене... Естрадні пісні та джазові п'єси Ігоря Хоми значно збагатили скарбницю сучасної української музики... Ігор Хома розвивав імпровізаційний джаз, орієнтований на український мелос. Це було дуже складно зробити у ті часи, коли система цілеспрямовано нищила усі неординарні явища у мистецтві, особливо твори, які містили виразні національні акценти. Тодішня преса називала львівського джазмена не інакше як «музичний бандит» і вимагала суду громадськості над “провідником буржуазної культури”» [83].

Особливу роль у добу шістдесятництва відіграла новаторська творчість молодого композитора *Мирослава Скорика (1938–2020)*, який на початку шістдесятих років, закінчивши Львівську консерваторію (1960), проходив

навчання в аспірантурі у столиці колишнього СРСР. Відтак, період 1963–1966 років (перед від'їздом до Києва, де став викладачем консерваторії), ознаменувався яскравою, новаторською діяльністю мистця у рідному місті, де у 1963 році організував *вокально-інструментальний ансамбль «Веселі скрипки»* при студії радіо та телебачення, а «ритмізовані на «американський» манер пісні Скорика» [119, с. 328] стали імпульсом для зовсім іншого, після років домінування «номенклатурного» стилю, шляху розвитку української естрадної пісні. Як було зазначено, естрадна творчість композитора тісно пов'язана із заснуванням 1963 року ансамблю «Веселі скрипки» (назва якого повторила назву однієї з оркестрових п'єс), спочатку в інструментальному складі, куди увійшли викладачі і студенти Львівської консерваторії (Петро Дроща, Богдан Каськів, Любов Чайковська, Матіс Вайцнер, Марк Зельманович, Артур Микитка, Андрій Зінько, Володимир Щесюк – скрипки, Олександр Петрашек – альт, а також духові, ритм група і рояль, партію його виконував керівник оркестру – сам Мирослав Скорик. Згодом приєдналася вокальна група зі студенток консерваторії Любові Чайковської, Галини Самохваленко, Ганни Петрашек, Наталі Гавриленко, Надії Рикової, Зоряни Панасюк). Відтак, вокально-інструментальний склад дозволив виконувати не тільки інструментальні джазові твори, а й пісенну естраду, – пісні, які миттєво ставали шлягерами. Із колективом виступали знані майстри вокального мистецтва Людмила Божко, Анатолій Мокренко, Федір Богдан, Олександр Щеглов, Дмитро Гнатюк та ін. [121]. Приходимо до висновку, що феномен «Веселих скрипок» полягає, насамперед, у тому, що його поява стала неабияким «спалахом» на шляху розвитку українського естрадного мистецтва, який став окрасою музичних передач у ЗМІ на регіональному та республіканському рівнях, звучав у всесоюзній передачі «Голубой огонек».

На важливості естрадної творчості для розвитку української національної ідентичності розмірковувала *в інтерв'ю, проведеному у процесі підготовки даного дослідження, дружина композитора Адріана Скорик*, яка наголосила на унікальності роль мистця у процесах розвитку української естрадної пісні у Львові. Як відомо, композитор, що належав до високоінтелектуальної патріотичної родини

Скориків – Охримовичів – Крушельницьких – вчених, музикантів, громадських діячів, що, окрім «блискучого родоводу» (Любов Кияновська [121]), дарувала молодому мистцеві відчуття глибинної української ідентичності. Попри те, що, за словами Адріани Скорик, вказана діяльність могла завадити академічній кар'єрі композитора (нагадаємо – чия родина і так зазнала депортації, а рідний брат – вояк дивізії Ваффен СС «Галичина» – був вимушений мігрувати до Австралії [121]), незважаючи на ризики, мистець творив нову художню реальність на основі синтезу модних жанрів і національно-ідентичних образів.

Наведена інформація дає підстави вважати, що саме тому, що національна ідентичність є непорушним і, що важливо, – глибинним первнем творчості М. Скорика, мистець «ніколи, ні при яких обставинах... не декларує свого патріотизму, і не демонструє його назовні, уникає політичних зібрань, не вступає в жодну партію, а також дуже рідко говорить про національні ідеали, навіть у вузькому колі, це швидше тема-табу» [121, с. 21]. Композитор висловлювався проти примітивного, «шароварно»-етнографічного, показного використання національного, адже «такий примітивний підхід і породжує зневажливе ставлення до... традиції» [121, с. 70], і навпаки, – продовжував М. Скорик, – коли композитор «не боїться експериментувати, сміливо впроваджувати українські фольклорні елементи в модерні системи художнього мислення, і здатний це зробити талановито і оригінально – тим більше він має право називатись національним митцем» [121, с. 70].

В академічній творчості композитора, що отримала потужний вплив ідей шістдесятництва, «вибуховими» для радянської ментальності стали такі шедеври, як музика до кінофільму «Тіні забутих предків» режисера С. Параджанова (1964) та основана на її темах сюїта для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» (1965), Концерт для великого симфонічного оркестру «Карпатський» (1972) й інші твори, що увійшли вагомого явища «нової фольклорної хвилі», яка виникла, власне, і була носієм української національної ідентичності на теренах СРСР. Відтак, важливою тенденцією, яку маркував М. Скорик не тільки в естрадній, але й, що в академічній музиці (що було на той час особливим Вчинком), стало

поєднання етнічного та джазового первнів, які привнесли у сучасну музику дві відповідні сфери архаїки, у результаті чого коломийка, аркан та «троїсті» награші зазвучали пульсуючими синкопованими ритмами, а трембітні вигуки продемонстрували новаторські сонорні ефекти. Сам мистець в одному з інтерв'ю так охарактеризував поєднання національної етніки і джазу у творі: «От Ви колись щодо мого «Карпатського концерту» запитали, де в ньому закінчується стихія гуцульського танцю і де починається джаз, і я тоді Вам відверто відповів, що не знаю і ніколи не ставив собі цих питань. Бо й насправді ці віддалені за своїм походженням фольклорні елементи – український і американський – мені важко розділити в цілісній партитурі твору. Я, в кожному разі, над цим ніколи не замислювався і Вам не раджу, бо таке розділення завжди буде штучним» [121, с. 71]. Отож, якщо «Карпатський концерт» для оркестру із коломийковою лейттемою у «свіжому» ритмоінтонаційному переінтонуванні став кульмінацією джазової тенденції в академічному жанрі, то жанр естрадний, на наше переконання, став творчою лабораторією цих новаторських пошуків. Ця думка знаходить підтвердження у словах самого мистця, сказаних в інтерв'ю Л. Кияновській, – про те, що захоплення естрадою не тільки не заважало створювати академічну музику, а й нерідко пісні «бували дуже цікавим полем для втілення свіжих композиторських ідей [121, с. 88].

Отож, у художніх горизонтах творчості М. Скорика, який майстерно розвинув на національно-ідентичному ґрунті стилістико-семантичної моделі джазу, блюзу і ритм-енд-блюзу, танцювальних ритмоінтонацій рок-н-ролу, босанови, твісту, регтайму, бугі-вугі, свінгу, халі-галі, фанку, танго та інших стилів і жанрів, що мали афро- та латиноамериканські витоки, продовжилося і розширилося проникнення елементів джазу та латиноамериканських танцювальних жанрів в українську естрадну музику, що відбулося на зламі 1920–1930-х років. Це втілено у піснях: «Не топчіть конвалій», «Я жду тебе», аранжування танго «Стрийський парк» Є. Козака (Р. Братунь), «Намалюй мені ніч», «Нічне місто», «Ти забудь ці слова» і «Карпати» (М. Петренко), «Львівський вечір», «Принесіть мені маків», «Я тебе почекаю» й «Аеліта» на слова Богдана

Стельмаха, «Три трембіти», «Я не сумую за тобою» і «Жоржини» (О. Вратарьов), «Не знаю» на власні слова та ін.

Аналіз пісенної естради М. Скорика промовисто показує, що висловлені переконання мистець сповна реалізував у творчості. У результаті, у полі сухої, фальшивої офіціозності так званої «радянської культури» з'явився потужний пласт модного українського репертуару, який заявляв про незнищенність національної ідентичності. При цьому композитор лишається вірним власному кредо щодо недопустимості позірного використання національного (хоча й при цьому не уникає звинувачень у націоналістичності: «спочатку [тобто, у 1960-ті роки – Х. О.] його підозріливо не сприймав офіціозний радянський істеблішмент – Скорик був для нього надто націоналістичний» [121, с. 21]). Мистець обирає (і створює сам) поетичні тексти, в яких відверто не висловлюється національна ідея, або зовсім космополітичного змісту (рок-н-рольна «Аеліта»), проте кожен образ «дихає» щирим коханням, рідними Львовом, Карпатами, і кожна лексема звучить близькою до національно-ідентичного осердя. Можливо, саме тому пісні композитора так природньо і швидко завоювали популярність у широкій публіки.

Як «знаковий» приклад, покажемо ескізний аналіз твору «Намалюй мені ніч» на вірші М. Петренка, першовиконавицею якого стала солістка ВІА «Веселі скрипки» Любов Чайковська (1965), а згодом пісня прозвучала у виконанні Софії Ротару у музичному фільмі «Червона рута» (1971), до якого звернемося у наступній главі. Вказана пісня на узагальненому рівні виражає глибинну українську ірраціональну вдачу, що є основою і тонкого відчуття Природи – Рідної землі, її особливої емоційної чуттєвості, яка сягає, за висловом А. Бичко, «екзистенційно-межового світовідчуття» [10] та є етнопсихологічною основою творення національного образу світу: «Намалюй мені ніч, коли падають зорі...», «намалюй мені ніч, що зове і шепоче», «намалюй мені ніч, коли зорі багряні, / Вирушають у путь, щоб згоріть», «в гами барв піднеси славу темної ночі, / Що навколо зірки розсіва...». У контексті описаної настроєвої картини, у творі марковано й архетип Серця, що пов'язаний із коханням: «Ну а сам ти який? / Вечір, день а чи ранок? / Що на серці – чи промінь, чи ніч...», що надає змісту твору особливої чуттєвості. У

музичному вирішенні пісні відзначимо свінгову ритмоінтонаційну основу, в якій робиться акцент off-beat, унаслідок чого створюється ефект коливання, що, у свою чергу, створює враження мрійливості та зачарованості коханням. Така «позірна» нестійкість виражається вже в оркестровому вступі у тональності d-moll, насиченому тритоновими звучаннями, де у басовому регістрі звучить «коливання» низхідного тритонового ходу октавами (зменшеної квінти «es – A») по одному звуку у чотиридольному такті, у високому регістрі – синкоповані ходи восьмими тривалостями, у конструкції яких проглядаються висхідна гармонічна збільшена кварта (від IV ступеня) та її обернення й секундовий хід, у цілому в діапазоні нони, в середньому – рівномірні коливальні секундові ходи четвертними тривалостями «e¹ – f¹ – e¹», де діатонічний другий ступінь «терпко» контрастує із попередньо акцентованим пониженим (неаполітанським). Мелодія вокальної партії основана на ритмоінтонаційній формулі, що містить синкопований, тріольний та пролонгований елементи. В її обрисах акцентно позначаються ходи на інтервали модерного мислення – тритони, септіму, при цьому основа лінійного розвитку є традиційною для української розспівності, хоча, представлена у джазових шатах оркестру, вступаючи із ним у поліметричні співвідношення на фоні мелодичної формули бугі-вугі у басовій лінії, мелодика вокальної партії таким чином свою етнічну сутність «приховує». Розвиток теми здійснюється у межах основної тональності, яскравого протиставлення колориту паралельного F-dur (у другому реченні заспіву) та відхилення у тональність субдомінанти g-moll. Особливого колориту звучанню надає гармонічний розвиток, акордика із доданими тонами (квартою, секстою), колоритні септакордові звучання у партії вокального ансамблю, а у співставленні мелодичних ліній оркестрової партії – сфера «терпкої» інтерваліки (тритонів, великих і малих септім, хроматичних прім), полігармонічні комплекси (наприклад, послідовність паралельних септакордів на фоні низхідного хроматичного ходу від другого до першого ступеня у басовій лінії, та ін. Усі описані засоби музичної виразовості створюють сучасний художній продукт, який залишається таким уже пів століття й, безумовно, не втратить новаторської актуальності й надалі.

Ідею Природи-весни виражено у першому українському твісті грайливо-запального характеру *«Не топчть конвалій»* (1963) на слова Ростислава Братуня, які «весна у наступі могутім / скинула десантом [їх] із хмари». Весела настроєвість створюється використанням постійно повторюваних поспівок невеликого (переважно терцієвого) діапазону із повторенням першого звуку (що імітує тупання ногами у твісті). Ефектним засобом виразовості є контрастне співставлення жанрів твісту та свінгу, відповідно, у швидкому та повільному темпах. Прикметно, що саме ця пісня у наші дні стала одним із лейтмотивів з музики до кінофільму *«Заборонений»*, знятого у 2019-му році режисером Романом Бровком про життєвий подвиг дисидента Василя Стуса. Виконання Сергія Фоменка і гурту «Мандри» надало творіві особливого, «знакового» сенсу як символу українського шістдесятництва, що виражав дух свободи і контрастував із тоталітарною символікою радянсько-більшовицької системи та її людиноненависницькою суттю.

Таким чином, естрадна пісня, яка прожила нелегкі випробування, має перспективи до розвитку у вигляді різноманітних трансформованих варіантів і сьогодні. І в майбутньому. У цьому контексті вважаємо за потрібне нагадати слова Мирослава Скорика з одного інтерв'ю, в якому маестро передбачив, що «національне мистецтво завжди має перспективу, це не залежить від часу чи моди, і глобалізація теж не здатна його знищити... На мою думку, українська музична традиція ще далеко не вичерпала себе і має велике майбутнє» [121, с. 89].

Наступним етапом розвитку української естрадної пісні у Львові у добу шістдесятництва стала творчість *Богдана-Юрія Янівського (1941–2005)*, випускника Львівської консерваторії класів фортепіано (1967) та композиції (1978) [247, с. 342], котрий 1966-го року перейняв естафету у Мирослава Скорика, що переїхав до Києва. Б. Янівський, будучи піаністом-концертмейстером і редактором Львівського радіо (1963–1967), очолив оркестр, сформований на базі попереднього колективу «Веселі скрипки», який мав статус оркестру радіо, а згодом – Львівського радіо і телебачення. Оркестр під керівництвом Янівського, разом із джаз-оркестром «Медікус» І. Хоми, брав участь у першому українському музичному фільмі *«Залицьяльники»* – композитор створив, у тому числі, титульну

пісню (перші рядки «Ходим, ходим, ходим, ходимо / під її вікном...») на слова Б. Стельмаха (1967). Оркестр телерадіо виконував програми з піснями О. Білаша, П. Майбороди, І. Шамо, М. Скорика, Б.-Ю. Янівського.

Композиторський талант мистця найбільш яскраво проявився у музично-театральному та естрадному жанрах. З театром мистця пов'язувала і родинна атмосфера – батько композитора керував хором Львівського театру опери і балету, і власна тридцятирічна (1967–1997) діяльність музичного керівника Львівського театру для дітей і юнацтва. За словами Віолетти Дутчак, практики редакторської і театральної роботи «були для Богдана Янівського своєрідними «університетами» у розумінні як усталених класичних традицій, так і «вимушеного офіціозу», проте й, звичайно, нових віянь часу, пошуків власного стилю, тонкого відчуття можливостей виконавців і відкритість до емоційних бажань слухачів» [77]. Мистець створив музику до більш як сотні театральної вистав, у тому числі таких, як «Маклена Граса» Миколи Куліша, «Камінний господар» Лесі Українки, «Земля» Ольги Кобилянської, а також перший національний мюзикл – музичну феєрію «Срібна павутина», дитячі мюзикли «Лис Микита» за Іваном Франком, «Всі миші люблять сир», «Хоробрий півник» та ін. [247, с. 342; 2], співпрацював з режисером Р. Віктюком, актором Б. Ступкою (вистава «Місто без любові», 1967) та іншими «шістдесятниками»-театралами.

Дослідники умовно припускають творення Б. Янівським теоретичної моделі пісні-шлягеру, якої дотримувався у власній творчості. Її варіанти реалізовані у жанрах балади – «Балада про двох лебедів», «Журавочка», «Чумацький шлях», «Як упав же він», «Балада для мами», скерцо – «Залицяльники», «Забобон», новели – «Голубівна», елегії – «Червона калино, чого в лузі гнешся», «Не забудь», «Пісня Назарія», колискової – «Колискова для матері», «Верховинська колискова», монологу – «Ой жалю мій, жалю», «До милої». Як правило, композитор творив пісні для дуетного виконання, у куплетній формі з тенденцією до наскрізного розвитку, із характерним вступом-прогрешем, а основною рисою кожного шлягеру ставала «виразна мелодія з повторюваними мотивами, що легко запам'ятовуються» [77]. Традиційним для композитора стало використання жанрів вальсу –

«Журавлиний крик», «Не забудь», танго – «Зорепадні ночі», які сповнені меланхолійності й елегійності, звертається до коломийки, поданої у сучасному аранжуванні – «Бойківчаночка». В окремих випадках «виходить» у джазовий напрямок, як, наприклад, у пісні «Залицяльники», а у «Побаченні», широко відомому у виконанні Л. Боровець, звучать яскраві, свіжі джазові імпровізації солістки. Відтак, десятки пісень композитора на вірші Б. Стельмаха, М. Петренка, П. Шкраб'юка, І. Драча, Д. Павличка, Ліни Костенко, П. Маха, Р. Кудлика й інших поетів стали шлягерами української естради.

Проаналізувавши ряд пісень Б. Янівського, у даному контексті вирізнімо окремі із них, що презентують різні грані творення національної ідентичності. Ряд пісень мають виражено-патріотичні тексти, написані у роки здобуття Незалежності. Проте, предметом дослідження є саме спадщина часів відсутності суверенної української державності, отож, звернемося до творів, які представляють різні семантичні напрямки естрадної пісні композитора 1960–1980-х років, яка підготувала наступний етап так званого «національного романтизму» зламу 1980-х і початку 1990-х років.

Серед перших творів, написаних Б. Янівським – пісня «Залицяльники» (1967), створена у співпраці з поетом Б. Стельмахом. Назва твору стала титульною для однойменного фільму (1968), в якому композитор взяв участь як керівник оркестру Львівського радіо. Не декларуючи відверто патріотичного змісту, все ж, ця пісня-скерцо є промовистим прикладом втілення національного первеня, оскільки є сучасною інтерпретацією жартівливих пісень, яких є чимало у народному репертуарі – дослідники вказують на алюзії до пісень «Ти до мене не ходи», «Через сад, виноград» та ін. [125]. Це той пласт національної творчості, який був надзвичайно сильно винищений імперською системою – українські народні та авторські усмішники, гуморески, у тому числі Степана Руданського, репресованого Остапа Вишні та інших мистців, адже, саме гумор неодноразово рятував у найскрутніших ситуаціях національного життя.

Перше, що чує слухач у пісні «Залицяльники» – це оркестровий вступ, в якому імітується звучання народних інструментів у сучасному переосмисленні.

Тема пісні, яку виконують троє хлопців-«залицяльників», відразу створює відповідний світлий, гумористичний настрій у мажорі. Якщо поглянути на мелодику пісні у повному розвитку, то вона, попри позірну простоту, є досить розвиненою і непростою. В основі тематичного зерна лежать терцієві інтоніми, перша з яких, низхідна, викладається на *staccato*, як питання, друга – як відповідь, висхідна, у швидкому русі розспівує інший терцієвий хід, а в третій відбувається завершення першої структурної побудови. Друга побудова є аналогічною ($a + a_1$), у ній відбувається відхилення у тональність домінанти. У подальшому розвиток теми будується на гамоподібних ходах із періодичною появою терцієвої поспівки у різних варіантах та гармонічних виявах. «Сучасне обличчя» пісні створюється завдяки пружному, із чисельними синкопами, ритму, застосуванням гармонічному ефекту використання мінорної субдомінанти у мажорі, що звучить на кульмінації у басовому остінато з рисами регтайму, яскравому інструментуванню, де поєднано ефекти квазі народних і джазових звучань. У цілому, пісня «Залицяльники» виконує таку ж роль, як у 1930-х роках чисельні шлягери у виконанні джаз-капели Яблонського, коли прості і знайомі національні музичні лексеми отримували напрочуд свіже і модне звучання.

Попри феєричну популярність «Залицяльників», подібно до написаного двома роками раніше твісту «Не топчть конвалій» М. Скорика, все ж, домінантами художнього мислення Б. Янівського у подальшій творчості стали витончений ліризм і розспівність. Ці риси сповна реалізувалися у лірико- філософських, - епічних, -драматичних піснях, що стали окрасою українського пісенного репертуару шістдесятих років і наступних десятиліть. Десятки таких творів написані на вірші Б. Стельмаха, котрий згадував, у 1967 році, відразу після знайомства з Б. Янівським, першим результатом співпраці стало написання пісень «Голубівна» і «Не забудь», в яких виражені почуття, що «не віталися» радянською доктриною «будівників комунізму»: «у ті складні радянські роки щось десь в рядках заховати тужливе, сокровенне, українське вважалося подвигом – напівтворчим і напівгромадянським» [28]. Поет щиро радів, що зміг надрукувати у першій книзі вірш, в якому були рядки: «...Що схід не тільки сонцем світить, / Що

й ніч зі сходу сходить нам». Їх згадали поетові вже згодом, як неабиякі «вольності», коли «притиснули» у період стагнації. «Але якою була внутрішня радість поета-початківця, – далі згадував Богдан Стельмах, – що йому вдалося обдурити тодішню владу...» [28]. Цілком очевидно, що у поета могли бути алюзії до «сходу», звідки приходить «ніч», як до центру більшовизму – темені, мороку, чорного зла.

У цьому контексті, на нашу думку, варто більш глибоким поглядом проаналізувати сенс багатьох тужливих пісень Б. Янівського, що здійснимо на прикладі знакової для поета і композитора пісні «*Не забудь*». У поетичному тексті йдеться про «гірку любов» у розлуці, коли коханий благає «не забути», бути «хоч в думках зі мною», адже «сніги впадуть, / Літа з водою одпливуть...», що можна трактувати як вимушену розлуку закоханих у часи більшовицького тоталітаризму, що тонко та завуальовано відобразив Б. Стельмах, маючи на увазі сніги як узагальнений його знак. Представники родини Б. Янівського стверджують, що цей твір поет і композитор писали разом, – композитор награвав музику на фортепіано, поет писав слова. Це було у традиції цього творчого тандему, навіть неодноразово музика з'являлася швидше від поетичного тексту, який Б. Стельмах «дописував» до готової мелодії [315].

Осмислюючи гірку, і навіть трагічну, сутність вірша – закохані не мають шанс на щасливу любов, вони будуть один в одного лише у думках, у пам'яті, – Б. Янівський обирає жанр вальсу. Останній має подвійно-важливу роль – по-перше, назагал «легкою» семантикою танцю відводить «пилність» ідеологічних органів від серйозного змісту пісні, по-друге – надає усьому твору оптимістичного звучання, коли високе і світле почуття любові, навіть у розлуці на все життя, перемагає цю розлуку. При цьому вибір тональності a-moll, що відома семантикою світлого суму, надає звучанню особливої меланхолійності. Серед інших засобів – яскрава мелодія, що швидко запам'ятовується. Особливість двотактового мелодичного зерна теми закладена у метро-ритмічній сфері – у першому такті акцент кладеться на витриману другу долю, що створює ефект синкопи (шостий ступінь на фоні тоніки), у другому такті – на першу, що входить до пунктирної групи. Таким чином, створюється враження метричної нерівномірності. У першому

куплеті мелодія «розкручується» з найвужчого діапазону – від малої секунди до малої терції і до чистої кварта у першій фразі, а далі надається до секвенційних повторень, що є головною ознакою розвитку у творі. При цьому початок із ходів між п'ятим і шостим ступенями на фоні тонічної гармонії створюють ефект тоніки з доданим секстовим тоном. У другому реченні простого періоду (а в цілому куплет викладений у складному періоді) продовжується та активізується розвиток за рахунок підвищення теситури та збільшення діапазону вокальної партії, додавання другого голосу, що звучить у сексту, а також відхилення у паралельну тональність. Особливо патетично звучать фрази «вирує пам'ять, як ріка...», «пливе, не тоне в тій річці моя любов...», кульмінаційність яких створюється посиленням секвенційного руху, а також раптовою появою більш розвиненої мелодики, що контрастує із попереднім тематизмом, знову відхиленням у паралельний мажор, ускладненням фактури, підвищенням теситури, динаміки тощо.

У доробку мистця представлено ряд пісень карпатської тематики, і серед них особливою є *«Верховинська коліскова»* або *«Карпатська колісанка»* (1974) на вірш Б. Стельмаха, відома у виконанні Лесі Боровець та ВІА «Ватра» під керівництвом Богдана Кудли. Образ Карпат, як одного із символів «малої батьківщини» для галичан та знакових символів усєї України, презентовано у чисельних творах західноукраїнських композиторів, починаючи від М. Вербицького й інших представників перемишльської школи до О. Нижанківського, М. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Д. Задора, Б. Фільц, М. Скорика та ін.

Пісня розпочинається розлогим вступом, що є традиційним для творів цього жанру у Б. Янівського, де у виконанні сопілки у свінговому характері обігрується секундово-терцієвий мотив – також один із виражальних «знаків» пісень майстра, – який виростає в квінтово-октавний хід, що ніби тягнеться до неба з висоти Карпатських гір. Вокальна партія, що розпочинається словами «Ой що то за орли / Злетіли з-за гори – / Широкі крила?», окреслюється виразною мелодичною лінією імпровізаційного характеру у народному стилі в гуцульському ладу, яка спускається від V ступеня до тоніки, легко «зачіпаючи» підвищений IV ступінь, а

в другій фразі підіймається до натурального VII як одного із характерних для вказаного ладу. У другому реченні у неодноразових варійованих повтореннях розвивається терцієво-секундова поспівка, характерна для жанру колискової. У подальшому солістка виконує імпровізацію, основу на висхідних закличних квартово-квінтових ходах в діапазоні октави, де етнічна ладовість звучить надзвичайно сучасно завдяки і тонко завдяки м'якій, заколихуючій джазовій ритміці.

«Журавочка» (1985) – балада на вірш П. Шкраб'юка, в якій використано один із найрозповсюдженіших символів України – птаха, що асоціюється із божественним первенем, сонцем, зображення якого стало емблемою української діаспори. Тому дуже показовим видається сенс поетичного тексту, де журавка летить одна, «за себе і за друга», коли «над нею димні хмари», «на серці туга», а попереду – «гіркий [мій] шлях додому» і надія – «о зоре, не згасай, світи!». Головними засобами для творення виразовості пісні є виразна кантиленна мелодика, що звучить у постійному розвитку. Її особливість полягає у поєднанні традиційних для композитора секундових ходів, відомих семантикою жалю, що ніби «розкручуються», створюючи імпульс для емоційного переживання, і широких – секстових та октавних, які, у свою чергу, створюють емоційний «надрив». Останній підтримується тонкою гармонізацією пісні, особливістю якої є використання полігармонічного ефекту від накладення двох септакордів (II₇ і IV₂) на початку приспіву («О зоре, не згасай, світи...»), звучання напруженої подвійної домінанти, що у приспіві підкреслює лексеми «лети, журавочко», та «надривного» перерваного звороту у приспіві для ілюстрації ключового за змістом поетичного рядка «в мерці в мене туга». Цей зворот «виноситься» в інструментальний вступ, створюючи передумови для подальшого вираження драматизму. Подібними до згинів мелодичної лінії є витончені фігурації ліній інструментальної партії, які надзвичайно обережно окреслюють гармонічні співзвуччя. При цьому створенню стрункості цілого сприяє аналогічна будова заспіву і приспіву, викладених у періодах із доповненнями (по дві додаткові фрази при повторенні у кожній із вказаних структур). Таким чином, композитор створив надзвичайно душевну

тужливу баладу, де тонко переплелися ідеї кохання і трагічної долі України, яка синтезувала кращі традиції українського романсову із сучасними виразовими засобами національної естради.

З огляду на творення національної ідентичності важливим є ще одна сфера композиторської творчості мистця, котрий, як тонкий лірик, створив чудову музику до мультиплікаційних фільмів, і що важливо – усіх україномовних, в яких плекалося те саме відчуття спорідненості з власним народом, яке є стрижнем національної самосвідомості. Особливим у цьому сенсі є *мультфільм «Колискова»* (1984), в якому прозвучало дев'ять різноманітних пісень цього жанру у виконанні Ніни Матвієнко – «Ой спи, дитя, в колисоньці...», «Ой ну люлі-люлі, да летіли білі гулі...», «Ой ти, коте сірий...», «Соловейку-синку, пташечка маленька...» та ін. Серед інших мультфільмів з музикою композитора – створені наприкінці 1970-х – у 1980-х роках плівки «Сонячний коровай», «Як Їжачок з Ведмедиком зорі чистили», «Весілля свічки», «Якщо падають зірки».

Варто наголосити, що Б. Янівський здійснив вагомий внесок у розвиток української естрадної пісні і в перші десятиліття відновлення державної незалежності України. Маючи беззаперечний талант організатора, будучи президентом асоціації «Світ культури», мистець започаткував й очолював (1989–2004) Міжнародний конкурс-фестиваль сучасної української пісні «Золоті трембіти», що проводився у Трускавці та інших містах Галичини, у різні роки в якому «засвітилися» ряд яскравих українських естрадних зірок – Степан Гига, Іннеса Братушик, Орест Цимбала, Богдан Косопад, Михайло Хома, Аничка, колективи «Либідь», «Мальви», «Писанка» та ряд ін.

Проаналізувавши естрадну творчість Б. Янівського крізь призму тематики даного дослідження, приходимо до висновку, що головним чинником творення національної ідентичності у піснях композитора є домінуючий мелодизм як їхня особлива риса, що нагадує про «кордопервінь» (В. Драганчук-Кашаюк [71]) як ментальну особливість українців та домінуючий ліризм української пісенності (І. Присталов [305]). За словами С. Павлишин, що прозвучали у фільмі про мистця, «Богдан Янівський був надзвичайно обдарований мелодист, у наші часи ми

відносимося досить скептично до того, тому що музика є інша, а все ж таки, як хтось має такий дар, то це є винятково. І він представив, власне, українську пісню» [315].

Обираючи поетичні джерела, мистець глибоко інтерпретує архетип Природи – Рідної землі у творах карпатської тематики, де вказаний архетип набуває значення Рідних Гір («Верховинська колискова», «Бойківчаночка»), у піснях, пов'язаних із рідним містом («Нічний Львів»). Символіка рідного краю яскраво увиразнюється у піснях, пов'язаних із усталеними символами України в образах птахів – журавлів, соловейка, орлів («Голубівна», «Журавка», «Балада про двох лебедів», «Гуси-лебеді», «Сиве крило», «Верховинська колискова»), рослин – верби, калини, гаїв («Верба», «Калини цвіт», «Осінній цвіт калини»). У добу Незалежності вказаний архетип буде пов'язаний із Україною як державою («Земле святая»). Варто заакцентувати, що у поетичних текстах пісень композитора дуже опосередковано проявився архетип Серця, як правило, у піснях про кохання, де відображено красу високих ліричних почуттів («Чекання», «Зорепадні ночі», написана вже у 2000-ні роки «Бойківчаночка»), при цьому музика мистця є надзвичайно «сердечна», «задушевна», така, що сповна виявляє головну рису національної ментальності – кордоцентризм, почасти з етнічним колоритом (коломийка у «Бойківчаночці»). Головним засобом для творення вказаного архетипу в ліричній музиці композитора є виразні мелодії, що активно розвиваються секвентним способом, ритміка, що підкреслює і загострює потрібні поетичні лексеми, окремі «тонкі» гармонічні співставлення. Окремою семантичною сферою пісенного спадку Б. Янівського є материнство, що проходить крізь усю творчість майстра – це «Коліскова для матері» (1972), написані у 2004–2005 роках пісні «Матері», «Балада для мами», проникнута особистим «Молитва до матері» та інші твори. До знаковості архетипу Рідної землі також відносимо жанр колискової, згаданий вище, що розкрився у творчості мистця унікальними піснями дорослого і дитячого репертуару.

Таким чином, ментальні архетипи, що маркують українську національну ідентичність, втілені в естрадній пісні Б. Янівського у високохудожній формі як поетично-музичне ціле, де віршований текст є лише поштовхом до творення

витончених і надзвичайно душевних, кордоцентричних за суттю національно-ідентичних пісень, які склали вагому частину модного українського естрадного репертуару останньої третини ХХ і та початку ХХІ століття.

3.2. Українська ідентичність у піснях з музичних фільмів Львівського телебачення

Яскравою ознакою періоду «шістдесятництва» у Львові став активний розвиток музичного медіа-продукту, результатом якого став ряд фільмів, в яких у завуальованій «естрадній» формі було представлено глядачеві яскраво-національні сенси. Серед них – «Залицяльники», «Сійся, родися», «Червона рута» та ін.

Музичний фільм «Залицяльники» (1968), створений режисером Романом Олексівим спільно зі сценаристом Мирославом Скочилясом на Львівському телебаченні, став один із перших продуктів такого жанру в Україні. Назва стрічки перегукується із комедією «Залицяльник» Джері Льюїса, що вийшов 1961 року на світових телеекранах. Надзвичайно важливо, що національні сенс, виражені у стрічці, буди подані в оптимістичній, жартівливій манері, крізь призму свіжих, новаторських джазових звучань пісень І. Хоми, Б. Янівського та О. Білаша, народних пісень «Сумна я була» й «Оженився», майстерно виконаних Лесею Боровець і Лесею Стадник, Ігорем Левенцем і Марком Срібним у виконанні джаз-оркестру «Медікус» та з оркестром Львівського радіо. Редакторську роботу виконувала відома театрознавиця Оксана Паламарчук, керівник – Тарас Брикайло.

В одному із особистих інтерв'ю, проведених при підготовці представленої дисертації, Адріана Скорик, свого часу ведуча та дослідниця розвитку музичної складової Львівського телебачення, розповіла про величезний шквал листів, які отримала редакція після виходу медіа-продукту. Також заакцентувала, що регіональне телебачення мало здатність вишукувати таланти, відкривати їх світу, вселяти цим людям віру, надію. Працівники Львівського телебачення здійснювали експедиції по Карпатах, неодноразово у Вижницю... Відтак, широкі кола почули пісні у виконанні Василя Зінкевича, Софії Ротару, Назарія Яремчука, Олександра

Серова, ВІА «Смерічка», «Черемош», «Карпати», ім'я Левка Дутковського та інших музикантів. «Редактор Мирослав Скочиляс просто сідав на рейсовий автобус і їхав у Вижницю на якийсь концерт, відкривав нові імена, тим самим надихаючи на нову творчу роботу. Львів завжди тяжів до пісень, до фольклору...» – розповідала в інтерв'ю Адріана Скорик.

У дисертації «Музичні програми регіонального телебачення в інформаційному просторі сучасності (на прикладі програм Львівського телебачення)» дослідниця наводить текст відгуку М. Скочиляса про режисера Р. Олексіва, який вдалося розшукати серед інших документальних матеріалів. Приведемо його фрагмент у контексті нашого дослідження: «Роман Олексів дивує глядачів фільмами – перлинами.... Як це йому вдавалося? Звичайно, що насамперед завдяки іскрі Божій, а ще великому натхненню, постійному творчому неспокою. Ці риси притаманні справжньому мистецтву, Роман Олексів намагався передати всій творчій бригаді. І визнання приходило за визнанням... До своїх музичних фільмів режисер... добирав пісні, які б відповідали трьом вимогам: високохудожній текст, професійність музики і талановите виконання. Бо коли прослухаєш цілу низку пісень і не запам'ятаєш ні однієї нотки, то ж варто витратити час і кошти цих пісень – хвилинок, які живуть рівно стільки, скільки звучать?..» [344, с. 98]. Отож, у талановитому виконанні прозвучали пісні, об'єднані ідеєю, висловленою у першому рядку однієї з пісень: «Годі, хлопці, сумувати», що, у цілому, пов'язані з обрядом сватання та яскраво втілюють національну ідентичність українців, виражену в етнічних музичних інтонаціях, в імітації награвів троїстих музик, переінтовнованих у джазовій манері. Цьому сприяє й сюжетна лінія фільму, що апелює до архетипу Рідної Землі у варіанті Карпатських гір: «Ми їдем, браття, / В високії синії гори, / Де гомонять із вітром / Смереки стрункі!..».

Іншу сферу української обрядовості, новорічну, із надзвичайно сміливим, як для радянської доби, натяком на різдвяну символіку у назві, представлено у наступному фільмі Р. Олексіва й М. Скочиляса, директора Т. Брикайла «*Сійся, родися*» (1969), який відносимо до яскравих проявів другої течії неофольклоризму в українській культурі, що виникла наприкінці 1950-х у результаті тимчасового

послаблення сталінсько-більшовицького режиму, знаковими явищами якої в академічній музиці стали кантата «Чотири українські пісні для хору», симфонія-легенда «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовського, фортепіанний цикл «В Карпатах», «Гуцульський триптих», Перший скрипковий концерт, «Карпатський концерт для оркестру» М. Скорика, рапсодія «Думка», кантата «Червона калина» Л. Дичко та ін.

Музичний фільм *«Сійся, родися»* побудований на піснях А. Кос-Анатольського, О. Білаша, М. Скорика та Б. Янівського за поетичним словом іншого відомого львівського «шістдесятника» – Р. Братуня та інших поетів, що прозвучали у виконанні знаменитих сестер Байко – Даниїли, Зеновії, Ірини, Марії, Ніни та матері Магдалини Байко. Як і попередній фільм, вказана стрічка отримала відзнаки на всесоюзному рівні. Водночас, як стверджує мистецтвознавець Б. Шумилович, певний скандал таки стався з приводу «благонадійності» фільму – один із керівників Львівського телебачення побачив у новорічному свічнику форму тризуба, що «розбирали» на нараді: «Є, до речі, протокол цієї наради 1969 року, як вони оцей свічник звинувачують у націоналізмі...» [292]. Як данина вимогам російсько-радянської окупаційної влади, у фільмі показані іграшкові «деди марози» та частування ведмедя і припускаємо, що використання саме цієї символіки дало дорогу в широкий ефір чудовим українським пісням, сповненим справжньої національної ідентичності – «Гаєм зелененьким вода тече...», «Як я си заспіва-м трьома голосами...», «Ой там Іванко коника сідлає», що звучать у материнській оселі, куди приїхали співочі доньки та прийшли, тримаючи в руках «звізду ясну» колядники, і де зі стіни дивиться Кобзар (портрет на тарілці, розміщеній на рушнику). У фільмі, ніби за кадром, звучить фрагмент української колядки у «нерелігійному» варіанті «...рік новий народився», новорічній вечірці у ресторані «Старий Львів» на площі Ринок – «Намалюй мені ніч», «Як тебе забути маю», щедрівка «Сійся, родися» у новому звучанні та ін.

Для формування наукового уявлення про стилістико-семантичну модель української естрадної пісні, розглянуту крізь призму відображення архетипів української культури та вирізнення питомих інкультураційних рис, що утримують

життєздатність і національну ідентичність цього жанру у сучасному просторі, вельми показовим є музичний фільм про кохання карпатської красуні Оксани і донецького шахтаря Бориса, кульмінаційний у даній тріаді, – «Червона рута» (1971). Стрічка кіностудії Укртелефільм знята режисером Р. Олексівим за сценарієм М. Скочиляса у Яремчому. Український мюзикл «Червона рута» зазвучав голосами Назарія Яремчука, Василя Зінкевича, Софії Ротару, Раїси Кольци, Марії Ісак, у фільмі взяли участь вокально-інструментальні («Смерічка» із Вижниці, «Карпати» із Чернівців), вокальні («Росинка» з Івано-Франківська) і танцювальні («Еврика» з Івано-Франківська) ансамблі з Буковини та Галичини.

Як і попередній фільм «Сійся, родися», «Червону руту» відносимо до другої хвилі загальної течії неофольклоризму в українській музичній культурі. Стрічка стала імпульсом для формування потужної фольклорної течії в естрадному жанрі, що, у свою чергу, сприяло формуванню нового пісенного стилю, який, на думку М. Мозгового, передбачав опору на народнопісенну естетику з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів, професійну «фольклоризацію» і стилізацію творів, у тому числі рок- і поп-музики, активну діяльність композиторів академічного напрямку в естрадному жанрі, що здійснило прориву у репертуарній сфері [235, с. 161] та підняло загальний рівень виконання. Саме ці тенденції, на нашу думку, стали визначальними і для динаміки семантичного інваріанту української естрадної пісні на вказаному етапі, який набув нових рис у порівнянні з інваріантом, сформованим у піснях П. Майбороди та сучасників.

До фільму увійшли п'ятнадцять пісень авторства та у виконанні мистців, які стали легендами української культури та чия творчість справила вагомий вплив на подальший розвиток української музичної естради, незважаючи на утиски та заборони у жорстких умовах панування радянської ідеологічно-тоталітарної системи. На нашу думку, питомі інкультураційні риси, що утримують життєздатність і національну ідентичність жанру української естрадної пісні у сучасному глобалізаційно-аккультураційному просторі, сконцентровані у піснях повного авторства В. Івасюка – «Червона рута», «Мила моя» («Я піду в далекі гори...»), «Водограй». Очевидно, сюжет вимагав створення пісні, що прозвучала

на початку фільму – «На швидких поїздах». Пісні молодого мистця, образно-змістові характеристики яких сповна резонують із архетипами української ментальності, без перебільшення, склали ключові характеристики семантичного інваріанту жанру, що продемонструємо нижче, та візитівкою як цього фільму, так і національної ідентичності в українській естраді.

Однією із перлин мюзиклу стала обрамлена у джазові ритмоінтонації пісня «Намалюй мені ніч» М. Скорика на вірш М. Петренка. Мистець із особливим чуттям до новацій та, водночас, збереження традиції, М. Скорик на той час уже був керівником організованого у 1963 році ВІА «Веселі скрипки», автором першого українського твісту «Не топчіть конвалій» на слова Р. Братуня, музики до кінофільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964), музичної комедії «0:0 на нашу користь» (1969) та низки академічних творів, у тому числі тих, що поєднали національну семантику із джазовими виразовими засобами, як, наприклад, фортепіанна п'єса «Блюз» (1964) та ін. Припускаючи, що естрадний жанр став творчою лабораторією новаторських пошуків, нагадаємо слова самого мистця про те, що, пісні «бували дуже цікавим полем для втілення свіжих композиторських ідей. Добру естрадну пісню написати буває зовсім не легше, аніж твір «серйозної» музики, ця сфера має свої закони і теж вимагає і таланту, і великої праці, і добрих ідей» [121, с. 88]. При цьому автор «ніколи не відмовлявся від того, що був національним за своїми переконаннями і вихованням» [121, с. 89], і це промовисто відобразилося у пісні «Намалюй мені ніч», представленій у стрічці «Червона рута».

У фільмі прозвучали пісні, які підкреслили і збагатили основні грані стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні. Ними є композиції Валерія Громцева, на той час керівника чернівецького ВІА «Карпати», засновника групи «Смерічка» Левка Дутковського.² Формуючи наукове уявлення про риси

² Пісні В. Громцева – «Молодіжна весняна» («В руки ми берем свої гітари...») на слова В. Кураченкова, «Жовтий лист» («Залишені квіти») з поетичним текстом В. Івасюка, «Там де гори і ліси» на вірш М. Бучка, Левка Дутковського – «Незрівнянний світ краси» та «У Карпатах ходить осінь» на слова А. Фартушняка, «Нічия» Руслана Іщука на вірш С. Пушика, «Відлітають журавлі» О. Білаша на слова В. Гужви та ін.

вказаної моделі у фільмі «Червона рута», розглянутої крізь призму відображення архетипного мислення, виявили наступне.

У семантичній царині фільму домінує архетип Природи – Рідної землі, – крізь увесь репертуар проходить ідея резонансу між природою і людською душею. Більшість авторів і виконавців є вихідцями з Карпат (буковинцями, галичанами та ін.), відтак, сюжетна лінія розгортається на фоні гір. Як відомо, Гори є одним із варіантів відображення архетипу Землі, а в даному випадку вони набувають сенсу Рідних гір, на полонинах і біля водоспадів яких живе кохання головних героїв. «Я піду в далекі гори», «Водограй», «Червона рута», «У Карпатах ходить осінь», «Незрівнянний світ краси», «Там, де гори і ліси» – в усіх цих та переважній більшості інших творів домінує вказаний архетип, що виражається вербальними лексемами, пов'язаними із красою, коханням, квітами, натхненням та ін., а також із одухотворенням рослин та явищ природи, що має глибинні корені у народному світогляді. Архетип Рідної землі у текстах нерозривно пов'язаний з іншими архетипами, у результаті чого виникають образи і мотиви, що відображають характерні риси української ментальності. Із архетипів української культури, вирізнених С. Кримським, найбільш вагомий такий зв'язок із Серцем. Саме кордоцентрична призма «дає нам сердечність, лагідність, чуттєвість, емоційність, замріяність, ліричність, сентиментальність, музикальність, співучість, милування природою, толерантність, схильність до духовного усамітнення» [72, с. 12], що асоціюється із «безоднею святого серця...» Григорія Сковороди, «предвічним гаєм» Тараса Шевченка, із висловом «пісня – душа народу» [72, с. 13] та ін.

Через вказану призму у піснях фільму подається образність, що втілює інші архетипи – Кохання та Батьківщини. Прикметно, що у піснях про кохання не співається про кохання, воно передається саме крізь любов до природи як Рідної землі (навіть «титкульним знаком» фільму про кохання стала карпатська квітка – елемент природи Рідної землі). Таким чином, сердечні, інтимні почуття висока етика та патріотизм надають Коханню сенсу, яке сучасних дослідженнях [75] трактується як трансцендентна Любов, яка поєднує у собі Любов-Дух, -Душу та -Ерос. Втілення іншого архетипу – Софійності – сприяє тому, що у реальних речах

вбачається земне втілення найвищих смислів, що є «знаком» та асоціює «радісне художество» [171]. Приходимо до висновку, що вказаний архетип створив сенс пісні «Намалой мені ніч», коли кохання сприймається та реалізується крізь творчість – «художество».

До стрічки також увійшли дві пісні, що представляють інші культури – російська «Бежит река» Е. Колмановського на вірші Є. Євтушенка, створена 1960-го року для вистави «Чудотворна» театру «Современник», та італійська пісня Донна Баккі та Маріано Детто «Неосяжність», що в українському перекладі Р. Кудлика має назву «Сизокрилий птах». Як згадують учасники фільму [223], у московських кабінетах наполягали на трьох піснях російською мовою, проте, режисер і сценарист зуміли відстояти зменшення цієї кількості до однієї. Вказані дві пісні доповнюють загальну семантичну картину, показуючи інші образно-змістові відтінки на фоні національно-архетипного мислення. «Сизокрилий птах» «вписався» у стилістику і семантику мюзиклу та став шлягером, на десятиліття увійшовши до репертуару С. Ротару. Пісня показала новий архетип – Птаха, котрий асоціюється з образом коханого і є, водночас, провідником між світами. Натомість популярна в колишньому СРСР пісня «Бежит река» суттєво дисонує у загальній образно-семантичній картині мюзиклу промовистими маркерами російсько-радянської культури. Окрім вербального дисонансу (російська мова використана у фільмі виключно для розмовних реплік), твір вирізняється музичною лексикою (характерні для російської пісенності широкі висхідні ходи, найбільш часто у каденціях, зітхання та ін., відсутність гостро сучасних джазових ритмоінтонацій), манерою виконання та, навіть, зовнішнім строєм виконавиці (єдина пісня, в якій виконавиця Раїса Кольца одягнута не у костюм з характерними карпатськими етнічними елементами). Для нашого дослідження особливо важливо, що у пісні «Бежит река» показане сутнісно інше спілкування з природою – «бежит она, меня дразня» на противагу радісному, щирому спілкуванню з водограєм в однойменній пісні на іншими явищами природи, які розділяють почуття закоханих.

Вище розглянули відображення архетипів української культури у фільмі «Червона рута» на вербальному рівні. Важливо заакцентувати, що усі описані вище

образно-семантичні риси яскраво проявляються і на рівні музичному, де домінуючий мелодизм, як питома ознака пісенності, музикальності українців, «одягнений у шати» яскравих ритмоінтонаційних та гармонічних комплексів. Елементи джазової лексики, густо збагачені синкопованістю, що вперше прозвучали у творах І. Хоми та М. Скорика у 1960-х роках, стали стрижнем яскравого музично-мовного новаторства, втіленого і у мюзиклі. Такі ритмоінтонаційні комплекси проникли й у твори В. Івасюка, В. Громцева, Л. Дутковського та інших композиторів. Зокрема, твістові моделі відобразилися у піснях «В руки ми берем свої гітари», «На швидких поїздах» тощо. Новаторський музично-мовний ефект посилюється специфікою виконання колективами нової форми – вокально-інструментальними ансамблями (ВІА), перші з яких взяли участь у створенні мюзиклу.

Рельєфні архетипи української культури у музичному фільмі «Червона рута» показані новаторськими музично-мовними та виконавськими засобами, які на той час набували негативної оцінки як «буржуазні», за що наприкінці 1970-х один із «знакових» творців української естради В. Івасюк заплатив власним життям. При цьому сам фільм та окремі найбільш популярні пісні стали засобом формування національної ідентичності поколінь українців, а у 1981 році, через два роки після смерті В. Івасюка, вийшов фільм-концерт Р. Олексіва «Спустя десять лет. Червона рута», в якому, з відомих причин, національні фактори суттєво знівельовано та яскраво проявляється вплив диско на модель української естрадної пісні.

Незабаром після величезного успіху фільму «Червона рута», як спосіб поставити українських мистців «на своє місце», а водночас, у зв'язку із завершенням періоду «хрущовської відлиги», до багатьох явищ і персоналій у мистецтві почали застосовуватися утиски. Так, під ідеологічну «зачистку» потрапив уже фільм «Пісні над Львовом» режисера Олександра Гериновича (одного із засновників і режисера музичної редакції Львівського телебачення) з титульною піснею «Місто моє, сивий прадавній Львів» О. Гериновича на вірш М. Дмитренка, – при тому, що не містив «буржуазних» або «націоналістичних» елементів. Ряд мистців потрапили під утиски, – за твердженням Б. Шумиловича,

«після цього фільму музичну редакцію Львівського телебачення не те щоби розігнали, але багатьох звільнили. Роман Олексів змушений був переїхати в Київ, Геринович звільнився, Скочилися перевели в сільськогосподарську редакцію, а Оксану Паламарчук звільнили з формулюванням «за націоналізм». Цей фільм був створений у 1972 році. Цей якраз рік, коли арештовують Калинця і відбувається багато різних подій. І до Львівського телебачення приїжджає фронтальна перевірка...» [292], – так розпочався період стагнації.

У 1970–1980-х роках окремі фільми із галицькими та буковинськими виконавцями, все ж, з'являлися на українському (УТ) та Львівському регіональному (ЛТБ) телебаченні. Наприклад, студією Укртелефільм був знятий фільм-концерт С. Ротару *«Пісня буде поміж нас» (1976)*, в якому, серед творів А. Бабаджаняна, Н. Рота та інших композиторів, звучали пісні В. Івасюка, записані за три роки до смерті мистця, що стала трагічним символом стагнації. На Львівському регіональному телебаченні на початку 1980-х років було знято декілька музичних фільмів, пов'язаних з творчістю Ігоря Білозіра та ВІА «Ватра».

Перший із них – *«“Ватра” кличе на свято» (1981)* режисерки Тетяни Магар, знятий у Шевченківському гаю за сценарієм Максима Міщенко³ вийшов в ефір 1 січня 1982 року. Серед виконавців, що знялися у стрічці – подружжя Ігоря та Оксани Білозірів, Зиновій Левковський, Мар'ян Шуневич, Лідія Попадюк, Олексій Сердюк та ін. Тенденції, притаманні для епохи радянського тоталітаризму, вплинули і на подальшу долю творців – з одного боку, фільм мав шалений успіх, з іншого – утиски учасників фільму з боку чиновників від культури зі звинуваченнями у націоналізмі, релігійності, у результаті чого виникла ситуація не художнього, а політичного сприйняття [256] сміливих ритмоінтонацій І. Білозіра, які сприймалися як «відхід» від соціалізму.

Другий фільм – *«“Ватра” в Карпатах» (1983)*, в якому були представлені пісні, що мають витоки у народних обрядових, побутових, жартівливих, ліричних

³ До фільму увійшли пісні Ігоря Білозіра *«Ватра – вогонь негасимий»*, *«Перший сніг»*, *«Розпитаю про любов»*, *«Надивлюсь на тебе»*, *«Пшеничне перевесло»*, *«Новорічна»*, Олексія Сердюка – *«Перейди дорогу»*, *«Вінок з барвінку»*, народна пісня *«Іванку»*.

та інших жанрах. Ці фільми відіграли надзвичайно важливу роль у творенні національної ідентичності у роки стагнації, оскільки «вони, як і сама творчість «Ватри», є спробою подолати негативний радянський стереотип «все українське – народне, банальне», подати українську культуру як глибоку, самодостатню, давню професійну традицію. Враховуючи те, що фільми не раз транслювало всесоюзне телебачення та кільканадцять разів республіканське й місцеве, спроба вдалася» [399]. Цього ж року режисеркою Г. Яремою у редакції М. Скочиляса було знято фільм «*“Ватра” у Львові*» (1983), де прозвучали пісні І. Білозіра «Раз, два, три», «Розпитаю про любов» та інші, а також «Калино, калино» В. Камінського і «Барвисті сни» О. Сердюка. Нарешті, у 1987 році громадськість мала нагоду познайомитися із фільмом режисерки Тетяни Магар в редакції Мирослава Скочиляса, де взяв участь ВІА «Ватра», – «*Музика і ти*» (1987) з піснями І. Білозіра «Вірю», «Коханий», «Пшеничне перевесло» та ін.

Серед інших фільмів-концертів, що вийшли на Львівському телебаченні у наступні роки до встановлення державної незалежності України, були стрічки, пов’язані з виконавською творчістю чернівецького соліста Н. Яремчука – «*Назарій Яремчук та ВІА “Смерічка”*» (1984) і «*Зоряна ніч*» (1990), де прозвучали пісні О. Злотника, П. Дворського та ін.

У цілому, аналіз музичних фільмів Львівського регіонального телебачення дає підстави для формування чіткого наукового уявлення про семантичну модель української естрадної пісні крізь призму відображення архетипів української культури, відповідно до теорії С. Кримського, а також вирізнення питомих інкультураційних рис, що утримують життєздатність і національну ідентичність цього жанру у сучасному глобалізаційно-аккультураційному просторі.

3.3. Маркери національної ідентичності в естрадній пісні Галичини 1970–1980-х років

Попри відомі тенденції «відлиги», вже від середини 1960-х років розпочалися перші утиски української інтелігенції, що з початку 1970-х років стали масовими

та системними. Почався так званий період стагнації. Вже у 1965 році, в час прем'єри знакового для руху шістдесятництва фільму «Тіні забутих предків» відбувся перший протест проти репресій, ініційований громадськими діячами В'ячеславом Чорноволом, Іваном Дзюбою, Василем Стусом, Сергієм Параджановим. Проте, тоталітарні лещата все набирали міцності, і в подальшому не уникнули утисків і репресій тисячі українських мистців, у тому числі галичан.

Яким чином це відобразилося на естрадній пісні та музичній культурі Галичини у цілому, на діяльності музичної частини Львівського радіо і телебачення, яка у цей час була головним засобом розповсюдження музичної інформації, а відтак – і вагомим чинником для формування суспільних настроїв? За твердженням дослідниці історії Львівського телебачення Адріани Скорик, тематика і назви передач змінилися на цілком нейтральні – «Акорди», «У мажорі і мінорі» (редактор Л. Козак, режисер Г. Ярема), що не мали певного ідеологічного підґрунтя, а попри те, могли висвітлити багатогранні реалії мистецького Львова. При цьому акцент з фольклорного й естрадного напрямків, що межували з «буржуазним націоналізмом», змістився на виключно академічний, натомість естрада звучала у контексті недільних привітань [344, с. 10]. Попри утиски, а швидше навіть – щоб «обійти» гострі кути, що утворювалися, з одного боку, між носіями національної ідентичності в естрадній музиці, з другого – любителями «прозахідної» музики та з третього – радянської системи, що намагалася керувати небажаними процесами проникнення до СРСР рок-культури, а також на хвилі активного розвитку електронного інструментарію, у 1970–1980-х роках провадили діяльність чисельні ВІА – «Смерічка», «Товтри», «Карпати», «Арніка», «Ритми Карпат», «Ватра», «Кобза», «Світязь», «Жайвір» та ряд інших, що у діяльності яких просувалися «буржуазні» музичні стилі, що лягали в етнічний музичний ґрунт. Так, наприклад, створене у 1971 році у Львові ВІА «Арніка» прозвучало на весь СРСР українськими народними піснями в обробці Віктора Морозова «Чорні очка, як терен» та «Чорна рілля ізорана» тощо.

У такому соціокультурному контексті формувався і розвивався феномен вихідця із Буковини, що у 1970-х роках пов'язав своє життя зі Львовом, –

Володимира Івасюка (1949–1979), аж до трагічної загибелі мистця у тридцятирічному віці – фізичного знищення органами КДБ. Створивши вже у 1963–1964 роках ансамбль «Буковинка», який звучав в перших ефірах з піснями юного композитора, навчаючись у спочатку Чернівецькому та Львівському медичних інститутах, згодом, здобуваючи композиторський фах у Львівській консерваторії (з перервами у зв'язку із виключенням – у 1972–1978-му роках у класі композиції А. Кос-Анатольського, у 1978–1979 навчальному році, до смерті – у класі Л. Мазепи) [247, с. 118], мистець постійно творив українську пісню і став не тільки одним із найбільш популярних композиторів і виконавців 1970-х років, але й заклав шляхи розвитку української естради на наступні десятиліття. Парадоксально, але талант молодого композитора грав неоднозначну роль для його творчої долі вже на етапі становлення, оскільки не знаходив схвалення у старших колег по пісенному цеху – П. Майбороди й А. Кос-Анатольського, першого викладача композиції у консерваторії, конфлікт з яким називають дійсною причиною виключення з навчального закладу. Прикрими фактами були відмова у Державній премії імені Т. Шевченка за музику до «Прапорносців», Республіканської комсомольської премії, хоча у цей ж час була видана перша збірка у редакції «Музичної України» та вийшов перший диск на фірмі «Мелодія», «право на випуск якого в СРСР мали лише члени Спілки композиторів і володарі державних почесних звань. Розпочато роботу над фільмом «Пісня буде поміж нас», що мав цілковито складатися з пісень В. Івасюка; випущено персональну платівку в Канаді...» [313].

Життєвий шлях Володимира Івасюка реконструйований у працях чернівецьких дослідників, рідних, колег і найближчих пошановувачів композитора – Михайла Івасюка [96], Парасковії Нечаєвої [254–255], Любомира Криси [175], Івана Лепші [4], Ігоря Чумаченка [357], Тараса Унгурияна [371] та ін., проаналізована в окремих мистецтвознавчих працях – Анни Палійчук [288–289] та інших, в яких, насамперед, акцентується значення пісенного доробку композитора для розвитку української естради другої половини ХХ століття та інші, пов'язані проблеми. З огляду на те, що творча біографія мистця достатньо ретельно описана

у вказаних вище працях, зосередимо увагу на ролі пісенної спадщини В. Івасюка як засобу творення патріотичного духу і національної ідентичності українців у роки радянського тоталітаризму. Це питання, відповідь на яке є суголосною зі словами Оксани Григорець про те, що Володимир Івасюк, Василь Стус, Григорій Тютюнник, Сергій Параджанов, Іван Миколайчук творили «обличчя» української культури, яка характеризувалася високим духовним поривом, що може стати гордістю будь-якої цивілізованої нації, їхня геніальна творчість підносила національний дух українців, спростовуючи закиди щодо його меншовартісність. У часи заборони всього українського «Івасюкову “Червону руту” співали по всій “червоній імперії” – від Балтики до Камчатки» [59], що створювало неабияке відчуття співпричетності до українства.

Питання творення національної ідентичності у пісенній творчості композитора і засобами цієї творчості стало ключовим у процесі *особистого інтерв'ю з Мирославом Лазаруком, директором Чернівецького обласного меморіального музею Володимира Івасюка, проведеного у контексті представленого дослідження*. Отож, за результатами вказаного інтерв'ю, а також на основі здійснених музикознавчих наукових пошуків, приходимо до розуміння того, якою є роль пісні Володимира Івасюка для формування української ідентичності у період відсутності суверенної державності України. Аналіз біографії композитора показує, що таку роль творчість композитора почала відігравати з перших вагомих вершин, до яких стрімко винесла молодого мистця популярність пісні «Відлітали журавлі» на поетичний текст Віктора Миколайчука, написаної під псевдонімом «Весняний» у 1966 році (у період праці учнем токаря на заводі «Легмаш» після сумнозвісної історії з перевернутим бюстом лєніна, що стала приводом для першого «знайомства» юнака з «відповідними» органами), а згодом – участь молодого композитора-співка наприкінці 1960-х – у 1970-му роках у музичних програмах Українського телебачення «Камертон доброго настрою» з піснями на власні слова «Я піду в далекі гори», «Водограй» і «Червона рута», співпраця з Л. Дутковським і ВІА «Смерічка», солістами якого були В. Зінкевич і Н. Яремчук [35]. І нарешті, у 1971 році – фільм «Червона рута», проаналізований

вище, всесоюзний фестиваль «Пісня–71» та ряд інших вагомих подій у 1970-х роках. Саме художньо-ціннісний вияв національних первнів, поданих крізь яскраву образність, «рельєфні» поетичні й мелодичні лексеми та модну, «пружну» ритміку, на нашу думку, і став причиною такої популярності творів молодого мистця.

У дослідженні А. Палійчук висувається ідея про те, що стильовим топосом композитора є звучання українського слова, а головними екзистенціальними показниками художньої свідомості Володимира Івасюка стало поєднання архетипових передумов та екзистенційних реалізацій композиційного розгортання твору, які утворюють три групи поєднань. Перша – архетип мандрівника та екзистенціал свободи, друга – орфеїчний архетип – й екзистенціал музикальності, і третя група – архетипу світла – та екзистенціалу буттєвої (онтологічної) радості [289, с. 16]. На орфеїчну сутність особистості Володимира Івасюка свого часу вказав і колега-співак Н. Яремчук, назвавши мистця «Орфеєм синіх гір» [35, с. 57]. Таким чином, вказані екзистенціальні показники художньої свідомості В. Івасюка є надзвичайно суголосними до основних рис української національної ментальності, а відтак – посилюють відчуття української ідентичності у житті сучасного суспільства.

Отож, спробуємо показати головні маркери національної ідентичності в естрадній пісні В. Івасюка та окреслити їхню національно-ментальну роль у процесі національного культуротворення. Пісні мистця, яких налічують понад сотню (дослідники стверджують про 107 пісень [35]) – особливий феномен, що став одним із символів українського патріотизму у радянську добу.⁴ Найбільш значна

⁴ Серед творів – пісні на власні вірші «Я піду в далекі гори...», «Водограй», «Червона рута», «На швидких поїздах», «Мандрівний музика», «Пісня буде поміж нас», «Два перстені», «Капелюх», «Каштани», «Лісові дзвіночки», «Колискова для Оксаночки», «Кораблі, кораблі», «Там за горою, за крем'яною», «Фантазія травневих ночей» та інші, на слова Ростислава Братуня – «А ти подумай», «Батьківська балада», «Білий серпанок», «Ватра», «Вернись із спогадів», «Вогні Львова», «Юнацька балада», «Незване моє кохання», Богдана Стельмаха – «Балада про Віктора», Віктора Миколайчука – «Відлітали журавлі», Дмитра Павличка – «Далина», «Над морем», Миколи Петренка – «Калина приморожена», Володимира Вознюка – «Казка гір», Богдана Гури

частина пісень, понад тридцять, написана на вірші Р. Братуня, новатора поетичної форми, «що добре відчув, осмислив і втілює у найкращих пісенних проявах молодий і талановитий Володимир Івасюк. Незважаючи на помітну різницю у віці (понад 20 років), вони одразу відчули спорідненість душ» [227]. Р. Братунь у спогадах написав про те, що вони йшли назустріч, як поет і композитор, один одному, і надзвичайно відчували один одного, настільки, «як про це тільки можуть мріяти поет і композитор» [21]. Цікаво, що були написані й твори на поетичні тексти В. Івасюка – це пісні «Зустріч в дорозі» у варіантах з музикою П. Дворського та О. Гавриша.

Виконавцями пісень В. Івасюка стали як сам автор, так і співаки, котрі з цими піснями стали відомими в Україні та усьому СРСР – це Н. Яремчук, С. Ротару, Л. Відаш, В. Зінкевич, із колективів – ВІА «Смерічка», «Карпати», «Арніка», «Ватра», «Кобза», «Водограй», «Пісняри» та ін. Популярність пісні «Червона рута» після виходу однойменного фільму сприяла появі ВІА з такою ж назвою, яке стало основою для подальшої кар'єри С. Ротару. До сьогодні творчість В. Івасюка є джерелом і патріотичних відчуттів, і стимулом для подальшої творчості. Маємо на увазі діяльність Всеукраїнського молодіжного фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона рута», що був започаткований напередодні відновлення Незалежності України, у 1989 році, чисельні різножанрові і різностильові інтерпретації творчості композитора в естрадно-вокальній царині, у проектах «Симфонічний Івасюк» для симфонічного оркестру, хору та джаз-бенду, здійснений Романом Мельником, та ін.

Аналіз стилістичних рис пісенної творчості В. Івасюка, здійснений у попередніх дослідженнях, має наступні результати. Стиль композитора містить ознаки синтетичної музично-мовної лексики, котра, у свою чергу, стала результатом синтезу етнослухових ментальних «кодів» з інонаціональними

– «Балада про мальви», Василя Марсюка – «Балада про скрипки», Анатолія Драгомирецького – «Золотоволоска», Юрія Рибчинського – «Кленовий вогонь», Олеся Гончара – «Знамено полку», Степана Пушика – «Я ще не все тобі сказав», Романа Кудлика – «Я – твоє крило», на народні слова – «Цвіте рожанка» та ін.

елементами, для якого притаманна куплетно-варіативна форма, основана на чергуванні декламаційного заспіву з кантиленно-пісенним приспівом, характерне використання комплексу інтонацій-парадигм, притаманних для поп-музики, певна автономізація акомпанементу в дусі естрадної пісні-романсу тощо. Отож, за висновком Т. Рябухи, здійсненим у процесі дослідження джерел та питомої інтонаційності української пісенної естради, стилістика творчості композитора основана на синтезі етнічних й інонаціональних лексичних засад, що забезпечує її «відкритість» для множинних інтерпретаційних бачень [324, с. 14–15].

Аналізуючи історико-біографічні аспекти життєтворчості майстра у континуумі вітчизняної музичної культури, А. Палійчук наголошує на ідеї про національний тип стилетворення, чітке національно-архетипне осердя пісенності композитора, яке розвивається у процесі музичного розвитку під впливом художньої екзистенційності [289]. У цьому контексті зауважимо, що якщо творчу постать В. Івасюка можемо віднести до «давидіанського» архетипу, що поєднує функції і риси композитора і співака, що жанрова палітра пісень мистця, де, за нашим спостереженням, переважають жанр балади та жанрові риси романсовості, відповідає орфічному архетипу, ідею про який обґрунтовує А. Палійчук [289]. Погоджуючись з дослідницею, відмітимо у творчості композитора-співака поєднання діонісійства як вираження особливо розвитку почуття у піснях баладного жанру та аполонічної краси і гармонійності у творах з романсовими рисами, – таке поєднання, власне, і складає сутність орфічного архетипу. При цьому домінуючий ліризм бачимо як національно-ментальну ознаку, сповна реалізовану у композиторському і виконавському стилях мистця.

Особливий інтерес, з точки зору представленого дослідження, викликають спроби проаналізувати національно-ментальний потенціал пісенної творчості В. Івасюка [49]. Так, крізь призму музично-поетичної семантики пісенна творчість Івасюка подається як така, що спирається на кордоцентричну національно-ментальну рису, котра проявляється у творах композитора на власні вірші, наприклад, «Фантазія травневих ночей», «Моя пісня» та «Аве Марія», де домінують такі семантичні сфери, як «пісенність, кохання, жінка-мадонна і

природа рідного краю» [49, с. 139]. Автори стверджують і про те, що «написання української пісні в умовах антиукраїнської радянської ідеології було вчинком, здійсненим В. Івасюком... Це свідчить про втілення другої ментальної сфери, що пов'язується зі свободою, «духом боротьби» та «воле-первнем» (В. Драганчук-Кашаюк), на рівні усього життя Митця [49, с. 139].

Ґрунтуючись на головних засадах вказаних вище досліджень та власних аналітичних розвідках, визначимо маркери національної ідентичності в естрадній пісні В. Івасюка, що стали потужним імпульсом до творення патріотичного стрижня у покоління 1970-х та наступних десятиліть, і лишаються актуальними до сьогодні, показавши їх на прикладі найбільш яскравих, на нашу думку, пісень у цьому сенсі.

Звернемося до однієї з перших популярних пісень тоді сімнадцятирічного композитора, яка тривалий час не була серед естрадних хітів, хоча, наприклад, стала одним із символів Батьківщини у культурі діаспори, зокрема, титульною піснею для Українського народного ансамблю імені Володимира Івасюка в Австралії – великої мішаної хорової капели у супроводі ансамблю бандур. У наш час цей твір відомий в інтерпретації вокальної формації «Пікардійська терція». Це *«Відлітали журавлі» (1966)* на поетичний текст молодого поета з Донеччини Віктора Миколайчука, написана В. Івасюком у Чернівцях під псевдонімом «Весняний». У поетичному тексті пісні марковано один із головних символів Батьківщини-України, а водночас символ щастя і працелюбства – журавлів-лелеків. У даному творі журавель виконує функцію, якої з прадавніх часів наділяли українці птахів – посередника між світами, у даному випадку – між матір'ю і загиблим сином, дівчиною і коханим, який не повернувся з важких боїв на чужині. Квазіфольклорного звучання словам надає використання вигуку «ой» та народних варіантів окремих лексем – «скажіте» у словах матері, «понесіте» – у тексті, озвученому дівчиною. Таким чином, використання вказаного символу, а тим більше – у ласкавому зверненні «журавлики ви срібнокрилі», характерному для національної традиції, а також вказаних квазіфольклорних лексем, створює яскраві риси української ідентичності у поетичному тексті пісні.

У музичному тексті твору композитор ставить яскраві стилістико-семантичні акценти. По-перше, автор використовує відому у народній традиції секундово-квартову інтерваліку, що звучить вже в інструментальному вступі у тріольному викладі – «с¹–b–f» із секундовим завершенням-заокруглення «e¹–d¹–d¹» на фоні протилежних, висхідних ходів «d–g–a» у другому голосі фактури та витриманої тоніки у баса. У подальшому квартова лейтінтерваліка звучатиме в особливий момент у мелодичній фразі – перед її синкопованим завершенням, а в наступних фразах трансформується у терцієві і квінтові ходи. При цьому автор використовує двоскладове завершення фрази на першу долю у контексті синкопи – ритмоформулу, що є характерною для джазової лексики. Дослідник А. Фурдичко, звертаючи увагу на цей прийом синтезу мелодії з поетичним тестом, вказує, що композитор таким чином «віднайшов музичний еквівалент інтонації української мови, який надзвичайно органічно поєднується з естрадними ритмоформулами, що прийшли з джазу» [383] і називає твори, окрім аналізованої пісні, які містять вказану ритмоформулу: «Ласкаво просимо» і «Водограй» на власні слова. До слова, синкоповані ритми використовуються подекуди і в інструментальному супроводі, що надає звучанню характерного для української естради 1960–1980-х років легкого джазового «присмаку». Для створення кульмінації твору, що припадає на завершення першої десятирядкової куплетної структури, використовується співставлення затактованої мелодичної фрази на початку речення (такт 15-й), де виголошується текст «Ой журавлики...», та спів цієї ж лексеми на сильну долю (такт 20-й), при цьому на динаміці *forte* і у високому регістрі, на спадаючому з мелодичної вершини русі вокальної лінії, яка (що прикметно) завершується згаданою вище квазінародною послідовністю кварта і секунди. Таким способом композитор підкреслює головний образ-символ журавлів-журавликів, які яскраво відображають українську ідентичність.

Особливою у доробку композитора є пісня на народні слова, написана у ранній період творчості – «Ой зацвіла рожка» (1967) або «Цвіте рожка», поетичний текст якої композитор перепрацьовує на звертання від чоловічого імені. Вербальний сенс твору яскраво втілює риси національної ідентичності – аналогії

до світу природи – рожі, гаю, темнесенької нічки, калини, дуба, опис народного звичаю «натикувати» калини у ворота коханої, надання рослинам властивостей живого світу – розмова з калиною та ін. Цікавим є позначення самого почуття кохання у народному стилі – «до серця так пристала, / як кора до дуба». В. Івасюк, будучи ще вісімнадцятирічним юнаком, дуже вміло підкреслює специфіку народного духу, переданого поетичним текстом, імітуючи «переливів» бандури акордовим арпеджіато інструментального супроводу та створюючи квазінародну мелодію для вокальної теми. Ця мелодія виростає з секундового діапазону до терцієвого, квартового, квінтового. Її ладова організація спирається на два опорні тони – композитор використовує домінантовий лад на основі d-moll. Сучасне «обличчя» пісні створюють такі засоби, як гармонія та ритміка. У багатьох співзвуччях, традиційних терцієвих, використано «терпкі» секунди завдяки доданим тонам – секундовому і квартовому. Особливого колориту загальному звучанню надають окремі синкоповані мелодичні звороти наприкінці речень та синкопована фігура у басовій лінії супроводу протягом усієї пісні.

Національний символ, що є ознакою української ідентичності, на високохудожньому рівні втілено і в титульній творчості для композитора пісні «Червона рута» (1970) на власні слова, яку двадцятирічний автор писав під враженням від кохання до студентки Чернівецького медичного інституту Марії Соколовської. Відомо, що перед написанням пісні Володимир Івасюк цікавився фольклорною сферою, у тому числі вивчаючи коломийки зі збірки у батьківській бібліотеці, відвідуючи Етнографічно-меморіальний музей Володимира Гнатюка, розташований у селі Велеснів, записуючи легенди та коломийки про чар-зілля у своєрідних особистих фольклорних експедиціях Карпатами [254, с. 10].

Згаданий вище «давидіанський» архетип відіграв у творчості В. Івасюка особливу роль, оскільки композитор був не лише виконавцем власних пісень, але й автором низки поетичних текстів – «Орфеем синіх гір», за словами Н. Яремчука [35, с. 57], а відтак – мав усі можливості досягати найбільш глибинного синтезу слова і музики, що дало життя багатьом шедеврам національної естради. У музично-поетичному цілому «Червоної руті», створеної саме мистцем

«давидіанського» типу, особливим є «філософське ставлення до буття. Тонке відображення високих нюансів любові, інтимних переживань пронизувало твір невидимими променями справжнього» [35, с. 57]. У такому контексті мистець змальовує найбільш світле і сильне почуття – кохання, яке у пісні має відтінок легкої печалі – «Я без тебе всі дні / у полоні печалі», а водночас – думок і снів про щастя з коханою, яка «давно ... / увійшла в мої мрії». Подібні тонкі поетичні тексти, сповнені надзвичайно делікатного і шанобливого ставлення до краси Рідної землі, є у більшості піснях на власні слова, як, наприклад, «Два перстені»: «Як ішов я опівночі / Понад тихою водою, / Зачерпнув в долоні срібло, / Те, що місяць там залишив, / І зробив я з нього перстень...». У музичному тексті це відображається яскравими мелодичними та ладогармонічними засобами у тональності, колорит якої має відтінок суму – g-moll. Інструментальний вступ, що містить імітаційні перегуки секундово-терцієвих мелодичних фраз на фоні витриманих співзвуч колоритного медіантового міноро-мажорного співставлення t – tdIII та інших функцій тональності, настроює на відповідну атмосферу мрійливості, а синкопа, що з'являється у 7-му такті в басовій лінії, є знаком-передвісником естрадного звучання пісні. Цікаво, що мелодична поспівка, яка розвивається у вступі і згодом в інструментальній партії протягом усієї пісні, не є вичленованим мотивом із її теми, а радше трансформованим варіантом основної фрази приспіву. Отож, вступ набуває самостійного функціонального значення.

Яскрава образність, змальована у поетичному тексті, передається у тексті музичному, насамперед, активним інтонаційним і секвентним розвитком виразного мелодичного матеріалу та постійною грою світло-тіні у барвах паралельних g-moll і B-dur, співставленням яких розпочинався інструментальний вступ. Вокальна тема містить виразний романсовий зворот – висхідний хід на малу сексту від п'ятого до третього ступеня із заокругленням до тоніки. Нагадаємо, що це один із найбільш розповсюджених романсових зворотів, а водночас, він звучить надзвичайно свіжо і нестандартно, чому сприяють елементи синкопованості, що м'яко проникають у звучання вокально-інструментального цілого. Мелодична лінія розвивається до септимоного ходу, переходить у паралельний мажор, де проводиться друге речення

у періоді повторної будови. . При цьому в інструментальній партії постійно звучить поспівка зі вступу, що також активно розвивається. Ефект від її звучання можна образно порівняти або з чарівною рутою, яку неможливо віднайти, але цвіте на карпатських полонинах, і навіть з образом самої коханої, яка постійно приходить у снах. Таким чином, лейтмотив рути є, водночас, і лейтмотивом коханої.

У приспіві, спадаючи донизу від кульмінаційної вершини, звучить тема, інтонаційно споріднена із поспівкою зі вступу, проте, вона викладається повнозвучно, двоголосно, починається з витриманої сильної долі, а кожна фраза, що звучить у низхідній секвенції, завершується досить гострою синкопою. У каденції першого речення укрупнюється виклад вокальної партії до половинних, якими виголошується фраза «[тільки] ти, повір» на фоні гостро-синкопованого супроводу, що надає звучанню ще більшої значимості. Особливий мелодико-гармонічний акцент кладеться на звучання тризвуку II пониженого ступеня, який маркує лексеми «ти у мене єдина» у першому реченні та «бистрая вода» у реченні другому. Відтак, у приспіві виражаються глибокі, сильні почуття, а тематизм, подібний до вступного, вже асоціюється не з образами архетипу Природи – Рідної землі, а з почуттям щирого кохання, яке відображає архетип Серця, – хоча дана лексема і не зустрічається у поетичному тексті, сердечність сповна відображається у музиці, і ключовий тематизм приспіву постає як лейтмотив палкого кохання.

Відтак, мистець зумів створити високохудожній приклад любовної лірики, поданої крізь призму національних вірувань про силу «квітки кохання», «чар-зілля», який у роки радянської влади став сміливим втіленням українського світобачення.

Подібним чином із карпатськими образами, які виражають національно-ідентичні архетипи, пов'язані більшість пісень В. Івасюка, зокрема ті, що набули особливої популярності – «Мила моя» («Я піду в далекі гори...»), «Водограй», «Казка гір» та ін. Одним із ключових у семантичному колі пісень В. Івасюка є образ цвіту-квіту, що продемонстровано як вище проаналізованими творами, так і низкою інших. Серед головних образів є також вода як символ життя, руху, енергії – у піснях «Водограй» на власні слова, «Нестримна течія» на слова Богдана

Стельмаха та у чисельних творах, де згадується як додатковий образ, – наприклад, у піснях «Червонна рута», «Два перстені» та ін. Таким метафоричним чином мистець передає розмаїті грані почуття кохання.

Цікавим прикладом поєднання такої образності є пісня «Тільки раз цвіте любов» (1973) на слова Б. Стельмаха. З точки зору музично-поетичної семантики твір цікавий, насамперед, тим, що у поетичному тексті марковано лексему «любов» – на відміну від більшості інших текстів, передусім самого поета-композитора, в яких ніби сором'язливо уникається вживання вказаної лексеми, хоча кохання звучить у кожному звуці пісень композитора. Особливою є й тональна семантика пісні, адже більшість творів В. Івасюка написані в мінорі, натомість музичний текст «Тільки раз цвіте любов» після яскравого, із використанням тонічного органного пункту, показу мажору, що має глибоке і благородне звучання, – Es-dur, у вступі та першому такті заспіву, відразу надається до модуляційного розвитку, що, у результаті, приводить до тональності з іншою, драматичною семантикою – c-moll. В гармонічному розвитку здійснюються такі особливо колоритні кроки: переінтонування першого ступеня Es-dur на ввідний до субдомінанти (f) у паралельному мінорі (c-moll) випуклим хроматичним ходом «es–e» басовій лінії, еліптичний перехід $D_7 / III - \text{зм. VII}_2 / IV - D_9^{6-5} / IV - \text{зм. VII}_3^{4-3} - \text{зм. VII}_2 - D_7 - D_9$ при підході до кульмінації у другому реченні приспіву та ін.

У художній виразовості твору вирізняються такі засоби, як гармонія з доданими тонами, у тому числі затриманнями в мелодії (секундовими, квартовими, секстовими), широке використання септакордів, нонакордів (D_9 при відхиленні в f-moll у 11–12 тактах та при переході до приспіву в c-moll у 12-му такті), мереживно-арабескова фактура інструментальної партії, із розлогими басовими ходами, у вступі і заспіві, яка створює м'яку синкопованість у різних голосах, та насичена «соковитою» акордиком при підході до приспіву та в цьому розділі форми та ін. Найсильнішим виразовим засобом є особливо рельєфна мелодика, що надається до активного інтонаційного та секвентного розвитку. Її особливість – у виразній структурі, де вирізняються ефектні затримання, контраст поступених низхідних ходів із повтореннями звуку та висхідних стрибків, в яких мелодична лінія здобуває

нові кульмінаційні вершини, – квартових, секстових, що в особливо патетичному приспіві мають різновекторне спрямування. Мелодика багата і завдяки цікавому ритмічному осмисленню, наповненому виразовістю синкоп, пунктирів, чергуванням дрібних і витриманих тривалостей як ефекту посилення емоцій і підкреслення певних лексем тощо. Таким є музичне вираження, наприклад, однією із ключових фраз «хай серце не бере гірська печаль...» у приспіві, що завершується рельєфним висхідним ходом на велику сексту в гармонічному оформленні Es-dur, та ін.

Подібна патетика почуттів виражена й у пісні «У долі своя весна» (1977) на слова Юрія Рибчинського, написаної у світлій, елегійній за семантикою тональності c-moll. Вказана патетика передається подібними до попередньої пісні фактурним засобами в інструментальній партії – чергуванням переважаючої багатошарової насиченої акордики лістівського розмаху та арабескової імітаційності, характерної для галицької фортепіанної музики В. Барвінського, М. Колесси та інших мистців, а також колоритним гармонічним розвитком з відхиленням у паралельний E-dur у приспіві. Знову ж, найбільш рельєфним виразовим засобом, осердям живого почуття є мелодика. Початкова тематична фраза, що розспівує квартову основу, надається до інтонаційного та секвенційного розвитку, а у приспіві лейтінтервальна квартовість, одягнена в шари складної синкоповано-пунктирно-тріольної ритміки, із альтерованим ввідним звуком і заокругленим завершенням, тричі звучить у низхідній секвенції в першому реченні та тричі, в дещо видозміненому варіанті – у другому. Майстерне використання секвенційності надає звучанню особливого емоційного напруження і патетики, що супроводжують семантично головні рядки музично-поетичного цілого у другому реченні приспіву: «...у долі своя весна. / Хай буде завжди вона / в полоні у пісень». У семантиці цього тексту вбачаємо відображення питомої української національно-ідентичної риси – пісенності, та зв'язок уявлень про весну і щастя з піснями як з вираженням архетипу Слова.

Таким чином, до вербально-мовних маркерів віднесемо такі часто вживані концепти, як «рідний край», «рідна земля», «отчий дім», «Україна»,

«Батьківщина», такі, що вказують саме на карпатську ідентичність – «гори», «ватра», пов'язані із рослинною символікою – «калина», «червона рута», «рожа» та інші квіти, «цвіт» тощо. Особливим є концепт «пісня» як національний ідентифікатор, що апелює до характерної пісенної ментальності українців. Музично-мовними маркерами є типові інтонаційні лексеми, притаманні для української пісенності, насамперед романсового зразка, які вплетені у контекст синкопованої естрадної ритміки та інші ознаки сучасного позанаціонального мислення. Головним маркером вважаємо екзистенційний, який виражається у властивому для українців мрійливому, душевному, інтровертованому світовідчутті, сповненому єднанням з рідною природою, землею, що у сукупності бачимо як символ національної ідентичності. На думку А. Свідзинського, українська національна ідея полягає в укоріненні [335]. На нашу думку, естрадна пісня В. Івасюка є засобом ментального поглиблення відчуття такого укорінення, а відтак – потребує як сучасного наукового осмислення, так і новітніх інтерпретацій, в яких вбачаємо і зерна для подальших досліджень творчості композитора. У цілому, аналіз пісенної спадщини Володимира Івасюка показав, що творчість композитора має глибинні витoki в українській національній ментальності, котра проєктується у піснях мистця через виражені архетипні сенси та відображається у вербальному та музичному мовленні.

Композитором і виконавцем естрадної пісні Галичини періоду стагнації та першого десятиліття Незалежності, сповненого національного романтизму, мистець «давидіанського» архетипу, чия музика стала вагомим засобом творення національної ідентичності, став *Ігор Білозір (1955–2000)*. Уродженець Радехова, випускник Львівського музично-педагогічного училища та диригентського факультету Львівської консерваторії (1980), навчався і на композиторському відділенні у класі В. Камінського [247, с. 34–35]. Актор Юрій Брилинський у 1980 році познайомив молодого маестро з його улюбленим поетом Б. Стельмахом. «Так до Білозіра волею долі потрапили тексти, які призначалися для трагічно загиблого Володимира Івасюка» [256]. Дипломною роботою була рок-опера «Стіна», а на той час творчість Б. Стельмаха вже була забороненою. «Захист диплому декілька років

переносили та пропонували варіанти: переписати твір чи взяти іншого автора. Так Білозір вперше зіткнувся з компромісами, але у творчості не був готовий на них піти – проявив міцність характеру» [256]. У подальшому ця висока національна позиція проявилася у всіх сферах музичної діяльності мистця – і як композитора, який рішуче відходив від штамтів соцреалізму, упроваджуючи «буржуазно-націоналістичну» музичну семантику, і як керівника ВІА «Ватра», за що був двічі звільненим з посади керівника колективу та двічі поновленим.

Починаючи від перших пісень, написаних у юнацькому віці, а згодом – під час керівництва ВІА «Ритми Карпат» (1977) та утвореного на його основі через місяць після похорону В. Івасюка «третього» ВІА «Ватра» (1979–2000) у Львівській обласній філармонії (де з 1971 року діяла «перша “Ватра”», створена *Михайлом Мануляком й очолена Богданом Кудлою*, у 1977–1979 – «друга “Ватра”» *під орудою Івана Поповича і Віктора Морозова*), мистець створив понад шістдесят естрадних творів національної тематики, паралельно створюючи музику для Львівського драматичного театру імені М. Заньковецької, працюючи з талановитими дітьми та займаючись музично-громадською діяльністю. Серед проєктів мистця – музично-мистецький центр «Ватра» (1989), пропагування української музики у діаспорі та ряд інших, реалізація яких трагічно обірвалася через смерть композитора від рук любителів російського шансону. Після виходу у 1982-му році в ефір першого музичного фільму з участю ВІА «“Ватра” кличе на свято» до музикантів прийшов величезний успіх, що сприяв гастролям колективу по всьому колишньому СРСР та країнах соцтабору (Польща, Чехословаччина, НДР), а також до США та Канади. Окремою сторінкою гастрольної діяльності стали виступи в Афганістані, де вимушено перебували українці, мобілізовані до лав окупаційної радянської армії [25].

У доробку композитора – естрадні пісні на слова Богдана Стельмаха, Ростислава Братуня, Петра Запотічного, Романа Кудлика, Вадима Крищенка ,

Миколи Петренка, на власні слова⁵, які виконували Оксана Білозір, Василь Зінкевич, Лілія Сандулеса, Мар'ян Шуневич, Ігор Богдан, Оксана Муха, Остап Стахів, Олег Кульчицький, Орест Хома, та інші співаки [399], у т. ч. з діаспори, зокрема, Квітка Цісик вершинно інтерпретувала пісню «Коханий» на слова П. Запотічного, що прозвучала у фільмі «Вбий мене ніжно» (1989).

Для семантично-стилістичної моделі естрадної пісні І. Білозіра притаманні тонкі романтичні риси, ліризм, висока етика і ширість – адже самого автора характеризували як людину надзвичайно відверту, з по-дитячому щирим сприйняттям життя [352], а водночас – життєрадісний запал квазінародних пісень. Оперті на етнічні мелодичні звороти, пісні композитора звучали дуже сучасно завдяки ніби непомітному проникненню гострих ритмів «буржуазної» поп-музики та інтоном «західного» року, вмілому аранжуванню для нових на той час електроінструментів.

Звернемося до однієї з найпопулярніших пісень І. Білозіра – *«Пшеничне перевесло»* на слова Б. Стельмаха, що увійшла до фільму *«Музика і ти»* (1987). У поетичному тексті використано широкий спектр образів, що є ознакою української національної ідентичності. Твір розпочинається згадкою про «три вишні» – «вишневий садок», який відображає концепцію «українського раю», де зібрано усі покоління [74] – «на порозі батька й неньки...», «вся моя рідня», «розділю з братами чесно...», а також маркує такі національні концепти, як калина, солов'ї, кінь та ін. Пісня написана в d-moll, проте, розпочинається інструментальним вступом у паралельному F-dur, який задає світлий, оптимістичний настрій усьому твору. Тема вокальної партії у заспіві розвивається, у дусі народної пісенності, розспівними поступеними фразами від першого до п'ятого ступеня і квартовим стрибком до першого, а у приспіві – чергуванням поспівок у мінові і паралельному

⁵ На слова Б. Стельмаха – *«Пшеничне перевесло»*, *«Щороку – і весна, і осінь»*, *«Біла пава»*, *«Мамина світлиця»*, *«Весільний марш»*, *«Збирались хлопці»*, *«Розпитаю про любов»*, Р. Братуня – *«А я знаю»*, Анни Канич – *«Голубий сніг»*, *«Лицарі»*, П. Запотічного – *«Коханий»*, *«Ватра – вогонь негасимий»*, *«Ніби вчора»*, Р. Кудлика – *«Батьківське жито»*, В. Крищенко – *«Вірю»*, М. Петренка – *«Кажуть люди»*, на власні слова – *«Гірський танок»* та ін.

мажорі, що створює ефект емоційної світло-тіні. Гармонія цілком підпорядковується мелодичному розвитку і зосереджується на показі двох вказаних тональностей, одним із ефектних, колоритних моментів є співставлення домінант з хроматичним ходом «с–сіс» перед початком приспіву. Таким чином, твір декларує традиційні національні цінності, спирається на етнічну музичну основу, а водночас звучить дуже сучасно завдяки метро-ритмічним особливостям, які виражаються на двох рівнях. Перший рівень – синкопи на рівні метрики вищого порядку (співвідношення сильних долей тактів), другий – синкопи у ритмічній структурі мелодики, що поєднуються з міжтактовими передніманнями, котрі у парі з внутрішньотактовими синкопами створюють ефектні зміщення акцентів та завзятий настрій пісні.

Інша сфера національного світовідчуття – тонкий ліризм, що є втіленням кордоцентричного способу мислення, став основою ряду пісень, зокрема, *«Перший сніг»* на слова Б. Стельмаха, де у віршованому тексті здійснено поетичне порівняння першого снігу, що «розквіт», з білим лебедем, а музична мова, основана на секвенційності, творить відповідний елегійний настрій. Іншою вершиною втілення ліричного є пісня *«Ніби вчора»* на вірш П. Запотічного, в якому змальовано картину «золотистих ранків», коли світанок виграє дивограєм, верби розпускають коси, солов'ї зустрічають новий день, пастухи виграють на сопілках, і рідна мама будить для нового дня, що стає джерелом неспіваних пісень. Музична мова, витримана у стилі поп-музики, базується на постійному «розкручуванні» початкової мелодичної фрази-зерна, яка надається до інтонаційних трансформацій у процесі тематичного розвитку, під час якого «здобуває» нові мелодичні вершини та то підіймається, то спадає у секвентних послідовностях. Особливий ефект, як і в більшості пісень композитора, створює використання паралельного мажору у мінорній тональності.

Традиційне для національного світовідчуття ліричне трактування у «шатах» поп-музики отримали і ряд інших пісень, в яких марковано характерні для етнічного мислення образи. Так, «червона ружа» – аналог «червоної рути» або «черленої рути» – відображена у творі з квазінародним поетичним текстом *«Не сун,*

мила, скла...» на слова Б. Стельмаха. У вірші любовна тематика подається крізь призму народних вірувань та алегоричною мовою, у дусі високоетичної народної традиції. У музиці співставляється мовлення заспіву і приспіву, поданих у мажорі і паралельному мінорі, у заспіві секвентно повторюється мелодичний зворот, що виростає з низхідного терцієвого ходу від сильної долі, а приспів будується на мелодії широкого дихання, із квартовими та октавними стрибками і їх поступенням розспівуванням, оформленим у синкоповану ритміку, у тому числі зі зміщенням акцентів у початках фраз.

Подібний принцип у співставленні заспіву і приспіву використано у пісні *«Коханий»* на слова П. Запотічного, вирішеної у стилі диско. У поетичному тексті твору, відповідно до традиційного українського світовідчуття, почуття кохання пов'язується з природою осені й весни, небом і зорепадом, а ключовою фразою стала *«кохання моє розквітало...»*. У музичному тексті пісні використано типові для поп-музики прийоми багаторазових повторень фраз невеликого діапазону, а водночас розспівні мелодичні побудови кварто-октавної структури, які мистець накладає на активну метро-ритмічну канву.

У період відновлення державної Незалежності мистець, з одного боку, сфокусував свій вибір на поетичних текстах, які відкрито декларують патріотичний зміст, як, наприклад, вірш П. Запотічного *«Встань з колін, народе мій»*, що вимагало відповідних засобів музичної виразовості (патетики, маршовості та ін.), з іншого – звернувся до лірико-філософських текстів, що, у цілому, виявило й інші грані творення національної ідентичності.

У контексті вказаної доби варто звернути увагу й на творчість композитора, чий пісні 1980-х років стали перлиною української естрадної музики, – *Віктора Камінського* (нар. у 1953 р.), випускника класу композиції В. Флиса у Львівській консерваторії (1977) та Т. Хреннікова в аспірантурі (1986) [247], на даний час – проректора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, лауреата Шевченківської премії, голови правління Львівської організації НСКУ. Шлягерами української естради стали такі пісні, як *«Калино, калино»* на слова Б. Стельмаха у виконанні ВІА «Ватра» та Оксани Білозір, що увійшла до фільму

«“Ватра” у Львові» (1983), а також «Скажи мені» на вірш В. Крищенко, «Танго нежданної любові» на слова Р. Братуня та інші твори, які свого часу також виконували ВІА «Кобза» і «Жайвір», солісти Іван Попович, Віктор Морозов, Ігор Кушплер та ін. Яскраве національне спрямування мають написані у 1980-х роках твори на вірші Б. Стельмаха – «Задивилась моя Україна», «Рідна мова», «Плач Ярославни», М. Петренка «Не питай про любов», «Вишня», тонкий психологічний зміст і вишуканий ліризм притаманні творам «Пелюстки старовинного романсу» на вірш Ліни Костенко, «Забута мелодія» на слова Р. Братуня та ін.

Таким чином, стилістико-семантична модель української естрадної пісні у фільмі «Червона рута» характеризується яскравим втіленням головних архетипів національної культури із домінуванням дуальної пари Рідної землі та Серця, які надають цій моделі особливих ліризму, душевності, мрійливості, милозвучності, та доповнюються окремими рисами Софійності та Слова. У результаті Кохання як ключова ідея фільму постає крізь призму мислення архетипними категоріями, характерними для української культури – одухотворення природи, замилювання її красою як втіленням архетипу Любові.

В. Камінський привносить у стилістико-семантичну модель особливо тонкий, домінуючий ліризм. Наприклад, у «Танго нежданної любові» на слова Р. Братуня, яке повертає до життя танцювальний жанр, що стояв у витоках естрадної пісні Галичини з 1930-х років, втілюються символи, пов'язані з національним архетипним мисленням, – із коханням як «полум'яною квіткою» та тонкою психологізацією – «хай твій усміх згасне в сутінках печалі...» та ін. У музичному тексті композитор використовує яскраві лексеми, характерні для української естради. Ключова фраза, що складається з повторюваного малосекундового мотиву в g-moll, котрий «відштовхується» від пунктирного початку, і низхідного поступеневого ходу, надається до активного секвенційного розвитку та інтонаційного переосмислення, у тому числі уведення низхідного секстового стрибка, у м'яко-синкопованому ритмі. У приспіві створюється особливо емоційне, чуттєве звучання шляхом мелодичного переінтонування – використання висхідних малосекстових ходів, характерних для жанру танго, а

також поєднання вказаної синкопованості із тріольністю у супроводі.

Активний мотивний розвиток секундового зерна також притаманний для шлягеру *«Калино, калино»* на слова Б. Стельмаха. У творі використовуються яскраві пісенні лексеми – у заспіві в g-moll це квартові і секундові ходи у малосекстовому обрамленні між V і III ступенями, наголошені синкопами низхідні квінтові інтонації, у приспіві, що контрастно-просвітлено звучить в однойменному мажорі, – висхідна секста, котра переінтоновується в октаву, та трансформація вказаних ходів. Усі ці засоби спрямовані на втілення образності, пов'язаною із національною картиною світу, – білим цвітом калини, зеленим розмаєм, червоним намистом та іншими, які є головними пісенними образами у творенні національної ідентичності.

Сьогодні творчість В. Камінського представлена низкою жанрів академічної музики, вершинами якої стали симфонія-кантата *«Україна. Хресна дорога»*, ораторія *«Іду. Накликую. Взиваю»*, Концерт №2 *«Різдвяний»*, кантата *«Чигрине, Чигрине»* та ін., що проаналізовано у працях Л. Кияновської та інших дослідників [120; 142; 211]. Від пісенного жанру композитор відійшов, що у деяких інтерв'ю пояснював комерціалізацією, яка заповонила сферу естради [29]. У подібному ракурсі мистець висловлювався і стосовно перспектив творчості В. Івасюка, який міг би стати автором масштабних симфонічних полотен. Але навряд чи він міг би працювати в сучасному поп-середовищі...» [104], яке, за словами В. Камінського, деградувало і в композиційному, і у виконавському аспектах, натомість пісні В. Івасюка, що відрізняються високим творчим рівнем, є досить складними для виконання, «...думаю, Володимир не сприйняв би цього сучасного «безповітряного простору»...» [104].

В інтерв'ю, спеціально проведеному у контексті представленого дослідження, Віктор Камінський підтвердив ідею про естрадну пісню доби відсутності суверенної української державності як засіб творення національної ідентичності, та вказав на важливості повернення до слухача цього мистецтва.

Таким чином, у 1970–1980-х роках українська національна ідентичність яскраво проявилася у композиторській творчості Володимира Івасюка, Ігоря

Білозіра, Віктора Камінського та інших мистців, що розвинули стилістико-семантичну модель української естрадній пісні Галичини у складних умовах брежнєвської стагнації.

Висновки до третього розділу

У період шістдесятництва надзвичайно важливу роль, аналогічну до ролі Є. Козака і «Ревелерсів...», А. Кос-Анатольського та «Золотого усміху», Б. Весоловського і «Ябцьо-джазу» та подібних колективів у Галичині польського і воєнного періодів, відіграв І. Хома та джаз-бенд «Ритм» – «Медікус», М. Скорик і «Веселі скрипки», Б. Янівський та оркестр Львівського радіо і телебачення. Ці високопатріотичні мистці творили українську естраду, подаючи національні змісти у загальноєвропейському і світовому музичному контексті, що стало важливим чинником підняття патріотичної свідомості та творення національної ідентичності в умовах відсутності суверенної української державності. Тому символічно, що шістдесятиліття створення джаз-оркестру І. Хоми у 2020 році було відзначене саме присвятою цій події Міжнародного фестивалю української ретро-музики імені Богдана Весоловського.

У 1960–1980-ті роки стилістико-семантична модель української естрадній пісні Галичини набула нових виразних виявів – естрадно-джазового у творчості І. Хоми і М. Скорика, естрадно-академічного напрямку – у Б. Янівського. Якщо композиторські пошуки керівників «Медікусу» та «Веселих скрипок» використанням ритмічних моделей твістів, джазових імпровізацій тощо здійснили «вибух» в українській естраді після років сталінських утисків, то стиль Б. Янівського, сповнений особливої душевності та опертий, у багатьох випадках, на мелодику старогалицької елегії у поєднанні з ритмо-інтонаційними формулами танцювальних шлягерів, розвиває ліричну грань національної ментальності.

Визначені у процесі дослідження вербально-мовні та музично-мовні маркери національної ідентичності, виражені у період стагнації у піснях В. Івасюка, відіграли знакову роль для усього розвитку української (й інших народів

колишнього СРСР) естради у сенсі формування патріотизму, що стало потужним, пасіонарним Вчинком та, водночас, зумовило трагізм долі мистця. Вказані маркери стали і змістовим імпульсом для нового творення у наступні десятиліття, передусім у творчості І. Білозіра, В. Камінського, в естрадних пошуках Г. Гаврилець та інших мистців. У множинності такого впливу вбачаємо особливу національно-ментальну роль творчості В. Івасюка.

У популяризації національної естрадної пісні вагому роль відіграли музичні фільми Львівського регіонального телебачення – «Залицяльники», «Сійся, родися», «Червона рута», ряд фільмів з участю ВІА «Варта».

У цілому, аналіз композицій І. Білозіра показав, що мистець привносить у стилістико-семантичну модель естрадної пісні Галичини поп-стрижень, віяння диско, а також рок-музики, передусім зумовлені впливом творчості культових британських рок-гуртів «The Beatles» і «Pink Floyd», а згодом – співпрацею з американськими колегами, зокрема, з Квіткою Цісик та ін. Індивідуальні риси творчості В. Камінського, з огляду на еволюцію стилістико-семантичної моделі естрадної пісні, полягають у домінуванні особливого ліризму, яким проникнуті усі пісні мистця, і який яскраво втілює питомі риси національної ментальності.

Тенденції «шістдесятництва», що яскраво втілилися в усіх центрах Галичини, проявилися у наступні десятиліття у творчості й ряду інших композиторів, чиї пісні стали окрасою музичного життя що на регіональному рівні у 1960–1980-х роках. Це *Богдан Юрків в Івано-Франківську*, музичний керівник народно-аматорського чоловічого вокального ансамблю «Черемош» і художній керівник Івано-Франківського центрального народного дому, автор понад 80-ти пісень на тексти Степана Пушика, Романа Юзви та ін., титульними піснями якого стали «А Черемош плине» та «Вечірній Івано-Франківськ» на поетичний текст Любомира Плав'юка. Яскравою сторінкою музичного життя Прикарпаття стала творчість *Дмитра Циганкова*, уродженця Луганщини, що працював у *Коломиї* – це пісні «Понад Прутом моя Коломия», «Завітайте до нас в Коломию» та ін. У *Дрогобичі* естрадні твори, що увійшли до збірки «Моя пісня», створив *Любомир Яким*, у доробку якого – хіт української естради «Смерека» та ін. У творах названих мистців та їхніх

сучасників, що не тільки на професійному, але й на аматорському рівні творили українську пісенну естраду, яскраво акцентовано українські ментальні архетипи, і найчастіше – архетип Природи – Рідної землі, що постав в образах Карпат, полонин, смерек, річок Черемоша і Прута та інших, які показують усю любов авторів до рідного краю, крізь які передається почуття кохання, та які втілюють виразну українську ідентичність.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років як засобу творення національної ідентичності дає підстави для наступних висновків.

1. Осмислення феномену національної ідентичності, а також ментальності, її архетипів і концептів, як засобів для відображення національних первнів у музиці, дозволило сформувати понятійно-категоріальний апарат дослідження, основується на аналізі історіографії проблематики національної ідентичності та пов'язаних понять. Обґрунтування ключових понять дослідження створило теоретичні засади для їх експлікації у царину естрадознавства, а саме – у формування концепції розвитку стилістико-семантичної моделі української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років як засобу творення національної ідентичності.

У результаті, прийшли до трактування феномену національної ідентичності з увиразненням патріотичного аспекту та крізь призму актуального сьогодні аксіологічного підходу.

Відтак, пропонуємо наступну дефініцію: національна ідентичність – це синкретичний феномен, що визначається специфічною сукупністю рис національного характеру (психоментальних ознак і поведінкових реакцій) у процесі національної самоідентифікації крізь призму любові до свого народу і його цінностей та є головним чинником для «запуску» механізмів національного самозбереження. Наведене розуміння національної ідентичності зумовило подальші наукові пошуки у царині музикознавства – в осмисленні інших ключових понять дослідження. Таким чином, приходимо до розуміння, що сутністю музичної ментальності є спосіб музичного мислення, через який транслуються характерна для певної історичної доби національна самосвідомість та пов'язані із нею характерні риси культури. Музична ментальність є мистецьким виразом національної психіки, її логічних, емоційних та інших особливостей, переданих за посередництвом «колективно-несвідомих змістів», виражених у «споконвічних»

загальних образах (К. Г. Юнг) – архетипів. Феномен національної музичної ментальності відображає спосіб мислення спільноти, проявляючись в окремих інтонаціях-лексемах, і утворених на їхній основі комплексних утвореннях – патернах, тембрових, жанрових та інших характеристиках, які відображають архетипи колективного безсвідомого як універсалії національної культури. Натомість, національну музичну ідентичність трактуємо як результат ідентифікації етнічного елемента в музиці, ототожнення себе із власною нацією, вираженим у звучанні музичного цілого, що передається сукупністю певних концептуальних і лексичних елементів, які вказують на належність саме до того чи іншого народу та його культури та є впізнаваними й ментально близькими, «своїми» для представників цього соціуму. Відтак, приходимо до висновку, що національна музична ідентичність є похідною і залежною від музичної ментальності, адже саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного музично-семіотичного тезаурусу та відображенням психічного устрою нації у музичному цілому.

Одиницями вказаного музично-семіотичного тезаурусу є концепти – «ємні» лексеми, що мають інваріантне ядро (А. Свідзинський) та набули певного стійкого змісту й емоційного забарвлення (наприклад, широко відома семантика інтервалів, усталені ходи, що набули значення риторичних фігур, та ін.). Оскільки семантичне наповнення концептів, як культурно-ментальних маркерів та «згустків культури», характеризує їхню національно-ідентичну сутність, то використання цих концептів у пісенних творах, у свою чергу, визначає характер впливу естрадного мистецтва на соціум. На основі проведеного дослідження прийшли до висновку, що низка таких концептів стали наріжними каменями поетичних текстів української естрадної пісні – «любов», «кохання», «рідна земля», «квітка», «гори», «кохана», «коханий», «Карпати» та ін., які в умовах відсутності суверенної української державності і тоталітарного тиску стали маркерами національної ідентичності та головними рушіями її творення. Більше того – названі тими чи іншими концептами усталені прадавні образи, що набули у національній свідомості широкого змісту та «обросли» множинними образними асоціаціями, набули значення і ролі архетипів

колективного мислення. Наприклад, А. Свідзинський називає концепт «калина», що мислиться значно ширше від його первинного ботанічного сенсу, – асоціюється із Україною, мовою, національною символікою, символом кохання на могилі та ін., аналогічно, наприклад, лексема «кохання», що входить до числа «знакових» концептів української пісенної естради, пов'язується з яскравим образним рядом – «квітка», «рута», «мила/ий», «ніч», «гори», «природа», «рідна земля», – у результаті чого набуває сенсу і значення архетипу.

Отож, процес самоідентифікування себе з національною спільнотою, усвідомлення себе «серед своїх», а водночас – вираження національної ідентичності в музиці – здійснюється за допомогою характерних семантичних і стилістичних форм, серед яких найбільш узагальнену сутність виявляє феномен архетипу. Це одиниця колективного мислення, яка є носієм питомих ознак того чи іншого явища як його інваріант – «першомодель», в якій сконцентровано риси «першообразу» – платонівського «ейдосу», котра відображає сталу сутність речей, береже їхні питомі ознаки та існує цілу вічність (Платон) та окреслює «споконвічні загальні образи» (К. Г. Юнг), або «парципації» (Л. Леві-Брюль), «прафеномени» (О. Шпенглер) та ін. Такі образи «працюють» аналогічно до патернів поведінки у сфері біології та являють собою яскраві змісти колективного несвідомого. Таким чином, формуючи специфіку національної ментальності та будучи структурною одиницею колективного мислення, архетипи визначають його характер та особливості і впливають на національне само-сприйняття й усвідомлення, а відтак – і творення, через самоідентифікацію, національної ідентичності.

Створюючи теоретико-методологічні засади дослідження української естрадної пісні як засобу творення національної ідентичності, у дисертації було здійснено експлікацію концепції національних архетипів С. Кримського у сферу музичного естрадознавства. У результаті, було виявлено, що головні, вирізнені вченим, архетипи національної ментальності – Природи – Рідної землі, Серця, Слова та Софії – активно «працюють» в українській естрадній пісні у добу відсутності суверенної державності України. Використання ідей М. Севериної щодо втілення архетипів національної культури в академічній музиці та

В. Драганчук-Кашаюк про трактування архетипів, що, маючи стійке й яскраве семантичне навантаження та набули статусу психічного прототипу-символу, відкрило перспективи сфокусованого у вказаному аспекті погляду на характерні риси української естрадної пісні Галичини як засобу творення національної ідентичності.

2. Дослідження соціокультурних витоків та формування семантичного інваріанту української естрадної пісні Галичини у 1930–1960-х роках крізь призму творення національної ідентичності дало підстави для наступного розуміння вказаних процесів.

Українська естрадна пісня Галичини виникла у зв'язку із суспільною потребою творення у багатонаціональному галицькому міському пан-польському соціокультурному середовищі українського національно-ідентичного розважального осередку. Творцями семантичного інваріанту – «вихідної» моделі на зламі 1920–1930-х років стали представники молодого покоління із інтелігентних, національно свідомих українських родин, учасники «Пласту», національно-визвольних змагань, високоосвічені музиканти Анатоль Кос-Анатольський, Євген Козак, Роман Шухевич, Леонід Яблонський, Іван-Богдан Весоловський, Степан Гумінілович, Ярослав Барнич, Володимир Стон-Балтарович, Василь Безкоровайний, Василь Адаманів, Володимир Тритяк, Осип Курочко, Нестор Нижанківський та ін. Вказані мистці здійснили визначальний вплив на подальший розвиток естради Галичини та суттєвий вплив на українську музичну естраду в цілому, здійснюючи творчу діяльність в умовах еміграції, а також підпілля та більшовицько-сталінських заборон.

На етапі формування естрадна пісня Галичини увібрала передові жанрові і стилістичні віяння західноєвропейської та латиноамериканської розважальної музики й елементи львівської батярської пісні, лексеми-концепти старогалицької елегії, стрілецької пісні, лемківського та карпатського фольклору, у «вихідному» інваріанті поєднала танцювальну (танго, фокстрот, вальс та ін.) основу, елементи джазової (блюзової) гармонії і українську розспівність, що свідчить про європейське походження моделі. Множинні шлягери стали музично-поетичним

відображенням національної ідентичності через втілення архетипу Серця, що пов'язується з коханням та іншими почуттями, а також Природи – Рідної землі, образи якої стають символами кохання і «маркерами» Батьківщини.

Вказані риси стилістико-семантичної моделі продовжилися континуально у творчості Є. Козака та А. Кос-Анатольського, що стояли біля витоків української естрадної пісні Галичини на зламі 1920–1930-х років і розвивали вказану модель протягом більш як трьох десятиліть, до 1960-х років.

3. Аналіз динаміки творення української національної ідентичності в естрадній музиці Галичини у 1960–1980-х роках показав, що у повоєнні і наступні десятиліття підрадянської доби, до 1980-х років включно, пісенна стилістико-семантична модель набула нових розмаїтих рис у творчості Ігоря Хоми, Мирослава Скорика, Богдана-Юрія Янівського, Володимира Івасюка, Ігоря Білозіра, Віктора Камінського, Богдана Юрківа, Дмитра Циганкова, Любомира Якіма, Ганни Гаврилець та інших композиторів. У процесі розвитку моделі зростало увиразнення зумовлених національним кордоцентризмом чуттєвості і ліризму, тонкої софійності та посилювалося апелювання до архетипів Природи – Рідної землі, Серця, рідше – Слова (за концепцією С. Кримського) як маркерів національного мислення і цінностей. У 1960–1980-ті роки вказані риси стали більш акцентованими, у порівнянні з домінуючою латино-американською танцювальністю 1930-х років, що сприяло особливо виразному відчуттю «українськості» цього мистецтва у слухачів та відіграло вагомий роль у творенні національної ідентичності у підрадянську добу.

Стилістико-семантична модель української естрадної пісні Галичини є вагомим мистецьким явищем, а відтак – увійшла у культуру сучасності у вигляді як оригінальних ретро-композицій «забутих» і заборонених мистців, так і модерних кавер-версій хітів минулого століття у виконанні гуртів «Wszystko», «Львівське ретро», «Бонді», Олега Скрипки, Оксани Мухи, Софії Федіни, «Піккардійської терції» та ін. Проаналізовані пісенні взірці, які стали надзвичайно популярними свого часу і сьогодні відроджуються у кавер-версіях багатьох малих оркестрів та окремих виконавців, а також в окремих академічних аранжуваннях, свідчать про континуальність української естрадної пісні Галичини.

4. У процесі дослідження охарактеризували архетип творця-виконавця української естрадної пісні як носія національної ідентичності у різні періоди її розвитку. У цьому аспекті вирізняємо два ракурси бачення.

Перший ракурс бачимо як специфіку творчої особистості, яку пов'язуємо з «давидіанським архетипом» творця – у даному випадку композитора (а часто – і поета) та виконавця, яскравими прикладами чого є творча діяльність більшості учасників Джаз-капели Яблонського, які і створювали, і виконували пісенний контент, сповнений національно-характерних поетичних і музичних лексем-концептів, а також представлений слухачеві у притаманному для національно-ментального вираження музичному стилетворенні.

Вершинні приклади «давидіанства» втілили Володимир Івасюк та Ігор Білозір, що стали, водночас, символами трагедійної долі носіїв української культури як у більшовицьку добу, так і в роки державної Незалежності, сповнені залишків російського способу мислення та пов'язаного з ним примітивного шансону – маємо на увазі вбивства вказаних мистців саме зі світоглядних антиукраїнських міркувань у 1979 та 2000-му роках відповідно.

Другий ракурс – стосовно архетипу виконавського стилетворення. Дослідження показало, що естрадна пісня Галичини у композиційній стилістико-семантичній моделі виявила тенденцією до діонісійства, для якого характерне домінування емоційного первня, що зумовлює і відповідні яскраві виконавські рішення, що проявилось у «вихідному» інваріанті у 1930-х роках та вершинними виявами якого стала композиторсько-виконавська творчість М. Скорика і Б.-Ю. Янівського, представивши, відповідно, естрадно-джазовий та естрадно-академічний варіанти моделі. Водночас, висока етика, що є відображенням питомо-національної софійності і наявна навіть у такому, здавалось би, безпосередньо не пов'язаному з духовністю жанрі, як естрада, «згладжувала» діонісійські сплески і надала виконавському стилетворенню орфічної гармонійності та витонченої пропорційності емоційного та раціонального, у чому вбачаємо й аналогію до описаного дослідниками співвідносного вираження «кордо-» та «воле-» первнів як «ідеалу» національної ментальності (В. Драганчук-Кашаюк). Вказаний орфічний

архетип яскраво відобразився у творчості «Орфея синіх гір...» В. Івасюка, до постаті якого такий поетичний вислів застосував Н. Яремчук, та орфеїзм творчої особистості якого обґрунтований у музикознавчих дослідженнях. Вважаємо, що вказаний архетип як основа стилетворення яскраво відобразилася і в безпосередніх колегах і послідовників мистця – І. Білозіра і В. Камінського, чії твори стали перлинами української національної естради у 1980-х і наступні десятиліття.

5. Спроба обґрунтувати періодизацію та концептуалізувати стилістико-семантичну модель української естрадної пісні Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності дала такі результати.

Проведене дослідження дало підстави до виділення таких періодів розвитку української естрадної пісні Галичини у 1930–1980-ті роки, тобто, від започаткування та протягом усієї подальшої історії відсутності суверенної української державності: міжвоєнний («панпольський», кінець 1920-х–1930-ті роки), воєнний (нацистський і більшовицький, 1939–1944), повоєнний сталінський і постсталінський (1945–1950-ті роки), шістдесятницький (хрущовський, 1960-ті – початок 1970-х років) та брежнєвсько-стагнаційний (1970-ті – 1980-ті роки).

Дослідження показало, що творення національної ідентичності в естрадній музиці Галичини доби відсутності суверенної української державності є безперервним процесом, який розпочався від появи українських естрадних музичних театрів-ревю «Львівські ревелерси», «Золотий усміх» та інших на зламі 1920–1930-х років, джаз-капели Яблонського та інших колективів – у 1930-х роках. Цей процес творився молодими мистцями з родин української інтелігенції, які свідомо розвивали модну українську пісню, котра могла «пробитися» до слухача у домінуючому польському середовищі. Друга світова війна та радянська окупація змусила емігрувати більшість галицьких мистців, пов'язаних з естрадним мистецтвом. Проте, залишилися у Львові та продовжували творити у воєнні роки та повоєнні десятиліття А. Кос-Анатольський та Є. Козак, а твори композиторів-емігрантів звучали у рідному місті без озвучення імені автора.

Діяльність «знакових» композиторів-шістдесятників – засновника української джазової школи І. Хоми з колективами «Ритм» і «Медікус»,

М. Скорика з ансамблем «Веселі скрипки», Б.-Ю. Янівського з оркестром Львівського радіо та телебачення – була наступним етапом у творенні національно-патріотичної ідентичності засобами естрадної музики. До цього процесу приєдналися і продовжили його В. Івасюк, І. Білозір, В. Камінський, Г. Гаврилець та інші мистці, у доробку яких представлено різноманітні грані стилістико-семантичні моделі естрадної пісні 1970-х та 1980-х років.

Таким чином, процес творення національної ідентичності у Галичині засобами української естрадної пісні в періоди відсутності суверенної державності України має континуальний характер, є цілісним феноменом тривалістю від 1930-х років до відновлення Незалежності у 1991 році.

Вказана континуальність зумовила і подальше життя української естрадної пісні ХХ століття вже у наші дні. Процеси державотворення, що тривають в Україні протягом останнього тридцятиріччя, проявилися у низці культурних тенденцій, пов'язаних як з тимчасовим відходом від національної за змістом естради, що було зумовлено як комерціалізацією цього мистецтва, так і активним розвитком у перші роки Незалежності рок-музики, різноманітних субкультурних напрямків тощо, так із поверненням до цієї тематики у вигляді ребрендингу. Отож, сьогодні спостерігаються тенденції маркування та розвитку національних брендів, розглянутих із сучасних позицій.

Історія розвитку естрадної музики промовисто свідчить, що більшість явищ, які функціонували в умовах відсутності суверенної державності України, були спрямовані на реалізацію національно-ментальних рис та розвиток національної ідентичності. Недарма носії національної естрадної пісні переслідувалися органами безпеки радянсько-більшовицької імперії, про що свідчать еміграція І.-Б. Весоловського, Я. Барнича, С. Гумініловича та інших мистців, смерть В. Івасюка та І. Білозіра й ряд інших прикладів. Відтак, є надзвичайно важливим, що сьогодні пісні цих мистців активно ребрендингуються у діяльності З. Карача і гурту «Wszystko», пісні 1930–1980-х років звучать у виконанні Л. Боровець і гурту «Львівське ретро», В. Морозова та ВІА «Арніка» й бонді-бенду «Галичина» та ін. У ХХІ ст. ряд естрадних пісень набули значення музичної класики, й однією з форм

їх популяризації є виконання не тільки у джазових чи рок- фестивалів української сучасної пісні та популярної музики «Червона рута», Міжнародний фестиваль української ретро-музики імені Богдана Весоловського та ін. Таким чином, ребрендинг мистецтва, яке стало однією з наріжних основ українськості у бездержавні, з точки зору суверенності України, 1930–1980-ті роки, має важливу мету маркування національної ідентичності у сучасного покоління і підтримки конкурентоспроможності національного продукту на світовому ринку культурних індустрій, що безпосередньо впливає на цілісність культурного простору України та є одним із чинників інформаційної національної безпеки.

Перспективи життя «традиційної» (О. Зосім) естрадної пісні, окреслені вище, зумовлюють і напрямки майбутніх досліджень. Вивчення національної культури як джерела сучасної музичної семантики та лексики, аналіз як загальних тенденцій розвитку, так і окремих пісенних взірців має широкі перспективи, й потенційним напрямком майбутніх естрадознавчих студій бачимо компаративний аналіз українського творчого продукту в європейському і світовому контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики: монографія. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Антонович М. Богдан Весоловський. *Новий шлях*. 1981. 21 листопада.
3. Антонюк Н. Українське культурне життя в «Генеральній губернії», 1939–1944 рр: за матеріалами періодичної преси. / НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника. Львів : [б.в.], 1998, 230 с.
4. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
5. Баган О. Творець украденої музики [інтерв'ю з Л. Філоненком]. *Поступ*. 22 серпня 2000. URL : https://postup.info/000822/140_9_2.html (дата звернення: 12.11.2022).
6. Безбородько О. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.
7. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібн. Київ : Український Світ, 2002. 440 с.
8. Бережной О. За семью нотами... Портреты молодых (Богдан Янивский). *Львовская правда*. 1969. 11 октября. С. 3.
9. Бернацька-Гловаля Е. Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX – перша третина XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2018. 210 с. URL : <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/11/dysertacija-bernacka-hlovalja.pdf> (дата звернення: 15.05.2022).
10. Бичко А. Українська ментальність. Джерела становлення : монографія. Київ : Освіта України, 2014. 195 с.
11. Бичко І. Ментальна співзвучність української та європейської філософських традицій: «кордоцентричні мотиви». *Київські обрії: історико-філософські нариси*. Київ, 1997. С. 316–338. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/6040> (дата звернення: 23.03.2021).

12. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2018. 23 с.
13. Богдан Весоловський та його пісні (I). Автор і ведучий Олександр Зелінський ; реж. А. Якимишин ; ред. Л. Козак; Львівське ТБ, 2012. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pIBSQhb4OjQ> (дата звернення: 15.11.2022).
14. Богдан Весоловський та його пісні (II). Автор і ведучий Олександр Зелінський; реж. А. Якимишин ; ред. Л. Козак; Львівське ТБ, 2012. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=36qgAolToKY> (дата звернення: 15.11.2022).
15. Боднарук І. Стрийський парнас. *Стрийщина*. Т.2. С.70.
16. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
17. Болозовська М. Віктор Камінський: «У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного» : [інтерв'ю з укр. композитором]. *Музика*. 2013. № 2. С. 20.
18. Болтівець С. Мова як вираження національної психіки, душі й свідомості народу. *Дивослово*. 1994. № 7. С. 134–138.
19. Бонді або повернення Богдана Весоловського. 30 травня 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Jc3Tlk_njCw (дата звернення: 17.11.2022).
20. Братунь Р. Високе небо пісень. *Україна*. 1977. № 26. С. 15.
21. Братунь Р. Спогади. *Сторінки пам'яті Володимира Івасюка*. URL : http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=rostyslav_bratun (дата звернення: 12.10.2023).
22. Буяшенко В. Ментальність як парадигма співбуття : дис... канд. філос. наук : 09.00.04. Київ, 1997. 170 с.
23. Буяшенко В. Національна самосвідомість українців: проблема самоідентифікації. *Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства*. Київ, 2005. С. 144–151.
24. Васильєва Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2004. 19 с.

25. Василюк А. «Ватра» – вокально-інструментальний ансамбль. *Новини України : міжнародний журнал*. 2019. 7 січня. URL : <https://www.muz-ua.info/?p=177> (дата звернення: 21.04.2023).
26. Вдовиченко Г. Шлягер 30-х років «Прийде ще час» повернувся додому. *Високий Замок*. 2001. 26 вересня.
27. Веселка С. Буде музика! [Про творчість молодого львівського композитора Б. Янівського]. *Український театр*. №3. 1977. С. 19–20.
28. Видатний український поет-пісняр Богдан Стельмах святкує сьогодні 77-річчя. *West News*. 2020. 2 жовтня. URL : <https://westnews.info/> (дата звернення: 17.11.2022).
29. Віктор Камінський: Я пішов з естради, коли вона почала комерціалізуватися. *ZIK*. 2005. 9 березня. URL : <http://zik.com.ua/ua/analytics/2005/03/09/1451> (дата звернення: 20.03.2023).
30. Вілсон Е. Українці: несподівана нація. Київ : К.І.С., 2004. 552 с.
31. Власова А. Культурологічний аспект сучасної української пісні та її мова. *Вісник НАКККіМ*. 2016, № 1. С. 33–36.
32. Возняк Т. Феномен міста. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2009. URL : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/misto-zmist.htm> (дата звернення: 14.04.2023).
33. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський : нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 76 с.
34. Волинський Й. Хорова творчість Євгена Козака. Київ : Мистецтво, 1964. 31 с.
35. Володимир Івасюк. Життя – як пісня : Спогади та ессе / П. Нечаєва (упор.). Чернівці : Букрек, 2003. 215 с.
36. Габермас Ю. Громадянство і національна ідентичність. *Умови громадянства /* під ред. Варта ван Стінбергена ; пер. з англ., передмова та примітки О. Іваненко. Київ : Український Центр духовної культури, 2005. С. 49–70.
37. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / пер. з нім. В. Купліна. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.
38. Гавалюк Р. Велика театральна історія однієї невеликої сцени. Частина шоста:

- бенефіси і вар'єте. *Фотографії старого Львова*. 08.06.2020. URL : <https://photo-lviv.in.ua/velyka-teatral-na-istoriia-odniiei-nevelykoi-stseny-chastyna-shosta-benefisy-i-var-iete/> (дата звернення: 04.09.2022).
39. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували українську естрадну музику. *032.ua*. 21 листопада 2019 / ред. Є. Пласконь. URL : <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video> (дата звернення: 15.11.2022).
40. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Пер. з німецької В. Кам'янця. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
41. Галайчак Т. Кос-Анатольський Анатолій Йосипович. *Енциклопедія історії України : у 10 т.* / редкол. : В. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 5 : Кон – Кю. С. 204. 560 с.
42. Галушко К. Ідентичність. *Соціологічна енциклопедія* / уклад. В. Городяненко. Київ : Академвидав, 2008. С. 147–148.
43. Ген Цзінхен. Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу : дис. кан. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2015. 204 с.
44. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.
45. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII століття. *Українське барокко та європейський контекст* / редкол. О. К. Федорук (відп. ред.) [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1991. С. 211–215. URL : <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=6176> (дата звернення: 18.05.2021).
46. Герасимчук Д. Його музика є дійовою особою [Про Б.-Ю. Янівського]. *Високий замок*. 1996. 27 лютого. С. 4.
47. Гібернау М. Ідентичність нації / пер. з англ. П. Тарашука. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
48. Гнатовський Б. «Вирує пам'яті ріка...»: Б.-Ю. Янівський, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка. *Молода Галичина*. 1996.

- 30 березня. С. 2.
49. Голощук О., Кириченко І. Національно-ментальний потенціал пісенної творчості Володимира Івасюка: проблема музично-поетичної семантики. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2019. Вип. № 32. С. 139–143.
 50. Гординський С. Декорація в новому театрі. *Альманах лівого мистецтва*. Львів, 1931. С. 16–18.
 51. Горенко Л. Професійне естрадне мистецтво та його роль у формуванні культурної ідентичності нації. *Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти* : мат. І Всеукр. наук.-творчої конф., 21 лют. 2013 р. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 11–16.
 52. Горинь Б. Не тільки про себе. Книга перша (1955–1965). Київ : Пульсари, 2006. 348 с.
 53. Горюхина Н. Методика аналізу національного стилю. *Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–99.
 54. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Київ : Музична Україна, 1989. С. 52–65.
 55. Гнатишин О. Джерелознавчий аспект дослідження творчої лабораторії Анатолія Кос-Анатольського (на матеріалах архіву композитора) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2001. 16 с.
 56. Гнатюк Я. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. 184 с.
 57. Грабовська І., Грабовський С. Ментальність. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія [онлайн]* / гол. редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=66534 (дата звернення: 02.05.2022).
 58. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.

59. Григорець О. «Червона рута» – символ української естради. *Володимир Івасюк. Життя – як пісня: Спогади та ессе* / Парасковія Нечаєва (упоряд.). Чернівці : Букрек, 2003. URL : http://www.ivasyuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=chervona_ruta_symvol_ukray_inskoyi_estrady (дата звернення: 11.04.2023).
60. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. *Грушевський М. Твори : у 50 т. / редкол.: П. Сохань (голов. ред.), Я. Дашкевич, І. Гирич та ін.* Львів : Світ. 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 152–164.
61. Декомб В. Клопоти про ідентичність. Київ : Стилос, 2015. 281 с.
62. Денисюк Ж. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації (видання 2-е). Київ : НАКККіМ, 2017. 224 с.
63. Денисюк Ж. Масова культура як чинник трансформування національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2010. 16 с.
64. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.
65. Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності : статті, виступи, інтерв'ю, памфлети. Київ : Україна, 2006. 848 с.
66. Додонов Р. К проблеме определения понятия ментальность. *Придніпровський науковий вісник*. 1997. № 14 (25) С. 11–14.
67. Додонов Р. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов. Запорожье : р/а «Тандем-У», 1999. 264 с. URL : <http://ea.donntu.org:8080/jspui/bitstream/123456789/1628/1/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8.pdf> (дата звернення: 10.02.2021).
68. Доній Н. Ціннісна динаміка масової культури : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2007. 16 с.
69. Драган О. Постать Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства :

- 17.00.03. Львів, 2010. 230 с.
70. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 65–74. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apmpmn_2015_7_11 (дата звернення: 18.12.2020).
71. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хорівій музиці на основі трансформованої української пісенності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 49–53.
72. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236> (дата звернення: 13.02.2021).
73. Драганчук В. Національний Его-концепт у музичному дискурсі: теоретичні засади і приклад втілення (за філософією Г. Сковороди). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41 : Музикознавчий універсум. С. 6–18.
74. Драганчук В. Шевченкова концепція «українського раю» у «Страстях за Тарасом» Євгена Станковича. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика : збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич –Кельце – Каунас – Алмати, 2016. С. 4–9. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/11894> (дата звернення: 15.03.2023).
75. Драганчук-Кашаюк В. Архетип Любви в духовной визиі Леси Украинки и его музыкальный дискурс. *Ars inter culturas. Estetyka – Edukacja – Wielokulturowość: Czasopismo Akademii Pomorskiej w Słupsku*. Том 7. Słupsk, 2018. S. 111–122. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/16608> (дата

- звернення: 20.10.2021).
76. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
 77. Дутчак В. Богдан-Юрій Янівський: «Не забудь». *Музика: український інтернет-журнал*. 2021. 10 липня. URL : <https://mus.art.co.ua/bohdan-yuriy-yanivskyy-ne-zabud/> (дата звернення: 23.08.2023).
 78. Дутчак В. Пісенно-романсова творчість Б.-Ю. Янівського. *Янівський Б.-Ю. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» : Пісні та романси*. Львів : Каменяр, 2009. С. 13–16.
 79. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. Київ : Юніверс, 2002. 423 с.
 80. Етнопсихологія. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А – Л. С. 357.
 81. Євтух В. Етносуспільні процеси в Україні: можливості наукових інтерпретацій. Київ : Стилос, 2004. 242 с.
 82. Євтух В. Проблеми етнонаціонального розвитку: український і світовий контексти. Київ : Стилос, 2001. 205 с.
 83. Євтушенко О. «Біла ворона» львівського джазу. Гортаючи сторінки аудіоспадщини. *День*. 2008. №198. URL : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/bila-vorona-lvivskoho-dzhazu> (дата звернення: 28.01.2023).
 84. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: *франківський період*. Київ : Основи, 1993. 123 с.
 85. Завісько Н. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.
 86. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2000. Вип. 10 : Мирослав Скорик. С. 30–35.
 87. Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Наукові записки НТШ*. Львів, 2009. Т. ССLVIII. Праці музикознавчої сесії. С. 369–387.

88. Зелінський О. Володимир Тритяк: лишив людям пісню. *Золотий фонд української естради*. URL : <http://www.uaestrada.org/volodymyr-trytyak-lyshyv-lyudyam-pisnyu/> (дата звернення: 15.10.2022).
89. Зелінський О. Загублене крило Ренати Богданської. *Дзвін*. 2012. №1. С. 103–113.
90. Зелінський О. Передмова. *Весоловський Б. Усе моє життя... (Пісні і танцювальні мелодії)* / Упор. і ред. О. Зелінський. Львів : Головна ви-давнича спілка, 2006. С. 3–4.
91. Зінків І. «Олеська балада» Б. Янівського. *Музика*. № 4. 1986. С. 8–9.
92. Золотий фонд української естради / І. Калениченко. URL : <http://www.uaestrada.org> (дата звернення: 15.11.2023).
93. Зорич В. Пісні Б. Весоловського повертаються на Батьківщину. *Патріот України*. 1998. 4–17 травня.
94. Зосім О. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 153–158.
95. Зубеляк М. Євген Козак. *Митці Львівщини* / Упоряд.: Н. Письменна, О. Букавіна. Львів : Ліга-Прес, 2006. С. 41–44.
96. Івасюк М. Монолог перед обличчям сина. Чернівці : Золоті литаври, 2000. 189 с.
97. Ігор Хома. URL : <https://web.archive.org/web/20170112074659/http://umka.com/ukr/singer/igor-khoma.html> (дата звернення: 23.04.2023).
98. Історія європейської ментальності / За ред. П. Дінцельбахера. Пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2004. 720 с.
99. Каганов Ю. Музика як ідеологічний феномен: радянський контекст і українська версія (друга половина ХХ ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2012. Вип. XXXIII. С. 159–164.
100. Казимирів Х. Міфологема землі в українській професійній музиці: історико-

- культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 19 с.
101. Калениченко А. Авторська пісня. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 27–28. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_1/ (дата звернення: 20.01.2023).
102. Калениченко А. «Медікус». *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 351. URL : <https://musicinukrainian.files.wordpress.com/2020/11/d0a3d09cd0953.pdf> (дата звернення: 20.01.2023).
103. Калинич Л. Пам'яті талановитого композитора [про Івана-Богдана Весоловського]. *Гомін України*. 1973. 21 квітня.
104. Камінський В. Спогади. *Сторінки пам'яті Володимира Івасюка*. URL : http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=viktor_kaminskyj (дата звернення: 30.03.2023).
105. Карась Г. Диригент і композитор Степан Гумінілович: в 100-ту річницю від дня народження. *Українська музика*. 2017. Число 2. С. 134–139. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_2_22 (дата звернення: 10.12.2022).
106. Карась Г. Євген Орест Садовський у контексті української музичної культури західної діаспори. *Євген Орест Садовський: диригент хорів. 1931–2005*. Клівленд : Накладом автора, 2005. С. 216–218.
107. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
108. Каріх І. Культурні індустрії та політика національної безпеки в Україні. *Культурні і креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. 24 квітня 2017 р.

- Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. С. 52–54.
109. Картавий П. Сучасна українська авторська пісня : статті про витoki жанру, авторів-ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю Володимира Івасюка. Суми : МакДен, 2009. 76 с.
110. Катрич О. Національна специфіка української музики. *Український світ*. 1996. № 4. С. 32.
111. Кашаюк В. Архетипи творчості Фридерика Шопена у художньому мисленні Лесі Українки. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2023. № 2. С. 22–30. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4> (дата звернення: 21.10.2023).
112. Кашаюк В. Трагізм чи героїзм? Психоінтерпретаційна модель лицаря-козака в українській музиці як національний метаконцепт. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2022. № 4. С. 39–44. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-5> (дата звернення: 30.03.2023).
113. Кашаюк В. Український Его-концепт як ідеал і національна проблема (підгрунття для мистецтвознавчого осмислення). *Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти*. 24 грудня 2019 року: збірник матеріалів наукових читань. Луцьк, 2019. С. 27–28. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20974> (дата звернення: 12.11.2022).
114. Кашаюк В. Феномен ментальності в експлікаціях сучасного українського музикознавства. *Fine Art and Culture Studies*. 2021. №1. С. 50–58. Doi : <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-8> (дата звернення: 21.03.2022).
115. Квітневий В. Лицарі національного відродження. *Квітневий В. У вирі шістдесятницького руху: Погляд з відстані часу*. Львів : Каменяр, 2003. С. 56–71.
116. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / Пер. О. Мокровольський. *Terra incognita*, 2020. 416 с.
117. Кибич Я. Назарій Яремчук. Я піснею вернуся до життя. Вижниця : Черемош, 2011. 328 с.

118. Кириловська Т. Романсова основа його пісень. *Володимир Івасюк. Життя – як пісня : спогади та есе* / упоряд. П. Нечаєва. Чернівці : Букрек, 2003. С. 80–123.
119. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. 424 с.
120. Кияновська Л. Духовний вимір творчості. До 55-річчя від дня народження Віктора Камінського. *Митці Львівщини* [Упорядник Н. Письменна]. Львів : ЛОУНБ, 2008. С. 2–4.
121. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : видавництво журналу “Ї” 2008. 592 с. URL : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (дата звернення: 22.10.2021).
122. Кияновська Л. (Не)відомі ритми ретро-Львова. Як запаливав танцполи «Ябцьо джаз» / інтерв'ю Віри Лабич. *NTA*. Львів, 24.08.2021. URL : <https://www.nta.ua/nevidomi-rytmy-retro-lvova-yak-zapalyuvav-tanczpoly-yabczo-dzhaz/> (дата звернення: 15.11.2022).
123. Кияновська Л. Репрезентант української музичної культури у Відні – Андрій Гнатишин. *Діаспора як чинник утвердження держави України у міжнародній спільноті*. Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2006. С. 108–110.
124. Кияновська Л. Рецензія на монографію Ганни Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття». *Ганна Василівна Карась : біобібліографічний покажчик (до 60-річчя від дня народження)* / [упоряд. : І. Арабчук, Р. Ріжко. Івано-Франківськ : Видавництво Наукової бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2015. С. 48–49. URL : <http://lib.pnu.edu.ua/files/pokajchiki/karas.pdf> (дата звернення: 15.07.2023).
125. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібн. Львів : Тріада плюс, 2009. 355 с.
126. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті. *IV Міжнародний конгрес українців : Доповіді та повідомлення*.

- Мистецтвознавство*. Одеса – Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. С. 11–12.
127. Климовський Я. Наші трубадури і трувери в Америці. *Свобода. Український щоденник*. 22.11.1955. № 225. С. 4.
128. Ковтун Н. Архетип культурного героя в українській духовній традиції : історико-філософський контекст : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05. Київ, 2008. 20 с.
129. Когут З. Коріння ідентичності: студії з ранньомодерної та модерної історії України. Київ : Критика, 2004. 351 с.
130. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Питання стилю і форми в музиці*. Львів, 2001. Вип. 4. С.123–130.
131. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів : б/в, 2000. 284 с. (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).
132. Козирева Т. Співець Карпатського краю. *День*. 2011. № 121. URL : <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/spivets-karpatskoho-krayu> (дата звернення: 23.12.2022).
133. Козлін В., Грищенко В. Band-in-a-Vox-програма для створення композицій у жанрах популярної музики (Частина 2). *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 159–165. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262970> (дата звернення: 12.09.2022).
134. Козлов В. Звучат песни Б. Янивского [Творческий вечер – средства чернобыльцам]. *Львовская правда*. 1986. 2 августа. С. 4.
135. Козлов В. Крокувати в ногу з життям. *Українські композитори – лауреати комсомольських премій*. Київ : Музична Україна, 1982. С. 150–154.
136. Козловець М. Ідентичність: поняття, структура і типи. *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка*. 2011. Вип. 57. С. 3–9. URL : http://eprints.zu.edu.ua/5227/1/vip_57_1.pdf (дата звернення: 15.05.2022).
137. Козловець М. Національна ідентичність у контексті глобалізації: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософ. наук : 09.00.03. Київ, 2010.

36 с.

138. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
139. Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії / Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1996. 615 с.
140. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2014. 20 с.
141. Колубаєв О. Джерела пісенної творчості Богдана-Юрія Янівського. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2012. Число 3 (39). С. 46–52. URL : <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2012/3/46.pdf> (дата звернення: 05.03.2021).
142. Колубаєв О. Естрадні пісні Віктора Камінського в руслі культурно-політичних змін 1980–1990-х років. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 171–175.
143. Колубаєв О. Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Серія : Виконавське мистецтво*. Львів, 2013. Вип. 27: *Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі*. С. 208–218.
144. Колубаєв О. Популярна пісенна творчість українських і польських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 88–98.
145. Колубаєв О. Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. № 2. С. 88–94.
146. Коменда О. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напреднали наука – 2013: матеріали за ІХ міжнародна научна практична*

- конференція, 2013, Софія. Том 42. Фізическа культура и спорт. Музыка и живот. С. 67–72.
147. Конвалюк У. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 320 с.
148. Конвалюк У. Социокультурная среда Буковины как фактор развития украинской песенной эстрады 60-90-х годов ХХ века. *European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna*. 2, 2018. P. 26–34.
149. Конончук В. Богдан Весоловський та його світ танкової музики. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Музикознавчі студії*. Львів, 2004. Вип. 9. С. 20–30.
150. Конончук В. Композитор Степан Гумінілович. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Musica Humana*. Львів, 2003. Вип. 8. Т. I. С. 263–268.
151. Конончук В. Невідомий А. Кос-Анатольський: забуті сторінки розважальної музики композитора. *Мистецькі обрії-2003 : Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ, 2004. С. 114–125.
152. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
153. Конончук В. Танго-солоспіви в творчості Анатолія Кос-Анатольського. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Musika Galiciana*. Львів, 2001. Вип. 5. Т. VI. С. 227–232.
154. Конончук В. Танцювальні жанри в творчості А. Кос-Анатольського (фокстрот, румба, твіст, чарльстон). *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Молоде музикознавство*. Львів, 2002. Вип. 7. С. 52–56.
155. Корній Л. Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2019. Вип. 19. С. 6–16. URL : <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/6.pdf> (дата звернення: 10.11.2021).
156. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури

- (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. №1 С. 97–103.
157. Корольчук О., Чепелюк В. Естрадно-джазове вокальне виконавство як предмет сучасних музикознавчих досліджень в Україні. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць РДГУ*. Рівне, 2017. Вип. 24. С. 222–226.
158. Кос-Анатольський. Вступне слово. *Братунь Р. Білі троянди [Вокальні твори на слова українських поетів]*. Київ : Музична Україна, 1982. С. 3.
159. Кос-Анатольський А. Серце великої артистки. *Славетна співачка*. Львів, 1956. С. 77–81.
160. Кос-Анатольський А. С. Людкевич. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1951. 45 с.
161. Космолінська Н., Охріменко Ю. Homo leopolensis esse. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2004. Число 36. Галичина – країна людей. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/kosmolinska.htm> (дата звернення: 19.11.2022).
162. Костюк І. Леонід Яблонський «Ябцьо». Некролог. *Свобода*. 28 січня 1966 р.
163. Костюк І. Напередодні балю преси. *Гомін України*, 22 січня 1966.
164. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1998. 267 с.
165. Котенко Я., Ткачук А. Локальна ідентичність і об'єднані територіальні громади. Київ : ТОВ «Видавництво «ЮСТОН», 2018. 56 с.
166. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Музична Україна, 1971. 156 с.
167. Кравченко А. Арт-блокчейн в культурно-мистецьких практиках ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 2. С. 37–43. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-6> (дата звернення: 23.11.2023).

168. Кравченко А. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209714> (дата звернення: 23.08.2022).
169. Кравченко А. Музичне мистецтво у дигітальних процесах культуротворення. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Том 2. С. 65–74. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-2-9> (дата звернення: 12.09.2023).
170. Кресіна І. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси : Етнополітологічний аналіз. Київ : Вища школа, 1998. 391 с.
171. Кримський С. Архетипи. *Енциклопедія Сучасної України* : електронна версія / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787 (дата звернення: 22.10.2021).
172. Кримський С. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення*. Київ, 1996. С. 91–112.
173. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 272–301.
174. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
175. Криса Л. Вернись із спогадів... Володимир Івасюк. Львів : Укрпол, 2008. 360 с.
176. Кристева Ю. Самі собі чужі / Пер. з франц. З. Борисюк. Київ : Основи, 2004. 262 с.
177. Кузик В. Естрадна музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 41–42.

178. Кузик В. Масова пісня. *Історія української музики*. Т. 4. Київ : Наукова думка, 1992. С. 155–175.
179. Кулик В. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє [розмову вела Любов Назар]. *Музика : український інтернет-журнал*. 16 червня 2019 року. URL : <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-promuzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie/> (дата звернення: 25.06.2021).
180. Кулиняк М. Комунікативна семантика в естрадно-джазовому континуумі Львова: «Піккардійська терція» та «Орфей». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 91–95.
181. Кулиняк М. «Мадонна Україна» в естрадній пісні Івана Карабиця: погляд крізь призму національного колективного мислення. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2022. Вип. 42. С. 60–65.
182. Культурологічний словник / за ред. В. Рожка, О. Антонюка. Київ : НМАУ, 2011. 464 с.
183. Кульчицький О. Риси характерології українського народу. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина*. Київ : Генеза, 1995. С. 708–718.
184. Кульчицький О. Світовідчужання українця. *Українська душа : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова*. Київ : Фенікс, 1992. С. 48–65.
185. Кухарик Г. Прадавні архетипи в українській музичній культурі: методологічні основи дослідження (на прикладі архетипу переродження). *Spheres of Culture*. Vol. 18. Lublin, 2019. С. 306–313. URL : https://dspu.edu.ua/biblioteka/wp-content/uploads/2021/02/Sphere_2019_V_18.pdf (дата звернення: 25.10.2021).
186. Куш В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. ... д-ра філософії : 025. Київ, 2021. 200 с URL : http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3824/Kushch_dysertatsija.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 15.03.2023).
187. Лаврентій Р. Український молодий театр «Заграва». Декілька штрихів до творчого портрета. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Львів, 2002. Вип. 2. С. 304–325.
188. Ланіна Т. Естрадна творчість Мирослава Скорика 60-х років в контексті історії

- українського вокального ансамблевого виконавства. *Молодий вчений*. Херсон : Молодий вчений, 2018. № 11 (63). С. 185–188.
189. Лебединська І. Ідентичність і культура. Досвід психологічної інтерпретації. Київ : Золоті ворота, 2012. 278 с.
190. Левицький В. Другий альбом Б. Весоловського. *Новий шлях*. 1967. 3 червня.
191. Левицький В. Мрійливі пісні Б. Весоловського на платівці «Мрії». *Новий шлях*. 1970. 27 червня.
192. Леві-Строс К. Первісне мислення / Пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
193. Леві-Строс К. Структурна антропологія. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.
194. Левко В. Пісні Богдана Весоловського в обробках Віктора Степура: особливості художнього рішення. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 1(5). С. 13–30. DOI : <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.13-30> (дата звернення: 11.09.2023).
195. Лепша І. 100 облич української естради. Чернівці : Молодий буковинець, 2010. 392 с.
196. Лепша І. Життя і смерть Володимира Івасюка. *Військо України*. 1994. № 6. С. 99.
197. Лисенко Л. Аналіз впливу лінгвокультури на ментальну ідентичність етносів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 134–138. URL : <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/191798> (дата звернення: 25.04.2022).
198. Лисько З. Концерти українських ревелерсів Євгена. *Українська музика*. 1939. № 3. С. 88.
199. Лисяк-Рудницький І. Україна між сходом і заходом. Формування українського народу й нації. Київ : Українська прес-група, 2012. 63 с.
200. Лісецький С. Невідомий Анатолій Кос-Анатольський. *Шлях перемоги*. 2013. 17 квіт. (№ 15). С. 7.
201. Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище : монографія. Харків : ХДАК,

2019. 183 с.
202. Лоцман Р. Особливості інтерпретації народної пісні в сучасному естрадному мистецтві України. *Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти* : мат. І Всеукр. наук.-творчої конф., 21 лют. 2013 р. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 51–54.
203. Луканов Ю. Піонер легкого жанру. *День*. 2000. № 96 (1 червня).
204. Людкевич С. Бортнянський і сучасна українська музика. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 313–320.
205. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. *Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Том I. С. 35–52.
206. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.
207. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.
208. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого. Львів : Сполом, 2001. 280 с.
209. Мазепа Т. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття : дис. ... докт. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2018. 568 с. URL : <https://nakkkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertacyi/2018-Mazepa/Disser-T.Mazepa.pdf> (дата звернення: 22.08.2022).
210. Майборода О. Ідентифікація «корінного народу» як суб'єкта етнополітичної сфери у світлі норм міжнародного права та етнополітичної практики зарубіжних країн. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень*. Київ, 2003. Вип. 22. С. 55–63.
211. Майчик Н. Камерно-вокальна творчість В. Камінського в контексті різновидів жанрово-стильового синтезу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 30–38. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_6 (дата звернення: 28.03.2023).
212. Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-

- практиків другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.
213. Макаренко Е., Макаренко Н. Поняття «ментальність»: етимологія, генеза та сфера вживання в сучасній українській мові. URL : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=303> (дата звернення: 09.01.2020).
214. Макаренко Е. Ментальність і формування політичної культури нації (соціально-філософський аналіз) : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2000. 186 с.
215. Максименко С. Львівський оперний театр 1941–1944 років: дискурсивний аналіз сучасних досліджень істориків театру Польщі та України. *Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство*. Львів, 2005. Вип. 5. С. 58–73. URL : <http://www.anthropos.org.ua/dspace/bitstream/123456789/2001/1/58-73.%20Maksymenko.pdf> (дата звернення: 22.04.2021).
216. Максименко С. Творча діяльність «Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру» (1941–1944 рр.) в контексті історії національного сценічного мистецтва : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 2008. 18 с.
217. Малишев Ю. Як же з джазом? *Мистецтво*. 1962. № 5. С.31–35.
218. Мамчур Б. Ще раз про ретро-пісню. *Музика*. 2007. №2. С. 7.
219. Манько С. Репертуар українських естрадних артистів у ХХІ сторіччі: авторські твори та кавер-версії відомих пісень. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2016. Випуск 2. С. 76–80.
220. Марищак В. На вершинах естрадної пісні. *Володимир Івасюк. Життя – як пісня : спогади та есе* / упоряд. П. Нечаєва. Чернівці : Букрек, 2003. С. 41–79.
221. Маркова Е. Символика и семантика національного стиля в композиции и исполнительстве. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2008. Вип. 9. С. 22–32.
222. Мартен Д., Мецжер Ж.-Л., П'єр Ф. Метаморфози світу: Соціологія глобалізації

- / Пер. з фр. Є. Марічева. Київ : КМ Академія, 2005. 302 с.
223. Маслій М. Вокальні красуні з Прикарпаття. Ансамбль «Росинка» святкує піввіковий ювілей. *День*. 6 березня 2017. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vokalni-krasuni-z-prykarpattya> (дата звернення: 14.11.2021).
224. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці : Букрек, 2016. Кн. 1. 400 с.
225. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці : Букрек, 2016. Кн. 2. 416 с.
226. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці : Букрек, 2016. Кн. 3. 400 с.
227. Маслій М. Найперший у світі маестро (вступна стаття). *Івасюк В. М. Музичні твори (до 60-річчя від дня народження) / Упорядн. О. Івасюк*. Чернівці : Букрек, 2009. С. 3–6.
228. Матушенко В. Розвиток естрадного мистецтва. Київ : НАКККіМ, 2016. 200 с.
229. Маців Б. Вступне слово. *Паньків Я. Рімінський ансамбль «Бурлака» в моїй пам'яті. Спомини. Белярія – Ріміні, Італія, 1945–1947 ; Англія, 1947–1949*. Монреаль : Видавництво Братства колишніх вояків Української Дивізії УНА, Станиця в Монтрелі, Канада, 1998. С. 7–8. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3992/file.pdf> (дата звернення: 23.06.2023).
230. Мельник-Гнатишин О. Обробки народних пісень Анатолія Кос-Анатольського. *Народна творчість та етнографія*. 1999. № 5–6. С. 94–100.
231. Мистець Богдан Весоловський. *Літопис Бойківщини*. 2011. Ч. 2/81(92). С. 24–26.
232. Мозгова О. Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури : автореф. дис. ... канд.. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2013. 16 с.
233. Мозговий М. Масовість пісенної естради: особливості розвитку. Київ : Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2009. 231 с.
234. Мозговий М. Особливості українського шлягеру в контексті розвитку

- національної естради. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2008. № 10. С. 106–111.
235. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
236. Молчко У. Вокальні твори Анатолія Кос-Анатольського на вірші Віктора Романюка. *Музикознавчі студії*. Луцьк, 2010. Вип. 5. С. 257–265.
237. Молчко У. Виховний потенціал пісенної творчості Богдана Янівського, Павла Дворського, Романа Сов'яка на слова Віктора Романюка. *Науковий часопис НТУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*. Київ, 2013. Вип. 22 (32). С. 82–86.
238. Молчко У. Камерно-вокальні твори Богдана Весоловського як засіб виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Час мистецької освіти: збірник наукових праць I Міжнародної науково-практичної конференції (11–12 квітня 2013)*. Харків, 2013. С. 192–201.
239. Молчко У. Культурно-освітній потенціал інструментальних творів Богдана Весоловського. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького. Серія : Педагогіка*. Мелітополь, 2014. № 1 (12). С. 59–65. URL : https://lib.iitta.gov.ua/9527/1/Lytvynova_Mel.pdf (дата звернення: 05.07.2023).
240. Молчко У. Музика Богдана Весоловського повертається до рідного краю. *Міст*. Торонто, 2004. Листопад. № 44. С. 23.
241. Молчко У. Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського. *Наукові записки Тернопільського університету та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Серія: миство*. Тернопіль – Київ, 2003. №2 (11). С. 9–14.
242. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с. URL : <http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiy-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii#ixzz3RWlenr8P> (24.12.2020).
243. Мринська І. Формування естетичних поглядів М. Скорика періоду 60-х –

- початку 70-х років. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Зб. статей.* 2000. Вип. 10 : *Мирослав Скорик.* С. 108–111.
244. Музична Буковина. До 70-річчя Чернівецької обласної філармонії / упоряд. О. Савчук. Чернівці : Букрек, 2010. 72 с.
245. Музична естрада : словник / укл. В. Откидач. Харків : Видавець І. В. Якубенко, 2004. 445 с.
246. Муха А. Весоловський Іван-Богдан. *Енциклопедія Сучасної України.* Т. 4 : електронна версія / гол. редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. URL : <https://esu.com.ua/article-33794> (дата звернення: 17.11.2022).
247. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
248. Нагорна Л. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України* : Т. 3 : Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2005. 672 с. URL : http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (дата звернення: 31.03.2021).
249. Нагорна Л. Національна ідентичність в Україні. Київ : Бланк-Прес, 2002. 272 с.
250. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2011. 272 с.
251. Назарій Яремчук. Сайт пам'яті Назарія Яремчука. URL : <http://www.roduna.org/category/biohraftiya> (дата звернення: 15.03.2022).
252. Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. Київ : УЦКД, Інст. культурної політики, 1998. 760 с.
253. Неопалима купина. Спогади про В. Івасюка. *Галас.* 1997. Ч. 3. С. 7–19.
254. Нечаєва П. Наш камертон – Володимир Івасюк : спогади. Чернівці : Букрек, 2016. 192 с.
255. Нечаєва П. «Та нехай сміється неспокійна річка...». *Доба.* 2003. 20 травня.
256. Николенко О. Ігор Білозір. Святий вогонь української пісні, який згас 20 років

- тому. *Суспільне. Культура.* 2000. 28 травня. URL : <https://suspile.media/culture/36848-igor-bilozir-svatij-vogon-ukrainskoi-pisni-akij-zgas-20-rokiv-tomu/> (дата звернення: 15.03.2023).
257. Нідецька Е. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 197 с.
258. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.
259. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Тетюк Т. В, 2019. 367 с.
260. Новакович М. Роль перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* 2013. Вип. 29. С. 82–92. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_11 (дата звернення: 15.11.2020).
261. Нога О., Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова (1860–1998) : матеріали до довідника. Львів : Українські технології, 1998. 128 с.
262. Обушний М. Етнонаціональна ідентичність – феномен самовизначення українців. Київ : Ред.-вид. центр «Київ. ун-т», 1999. 40 с.
263. Обушний М. Етнос і нація: проблеми ідентичності. Київ : Укр. центр духов. культури, 1998. 203 с.
264. Овсяник Ю. Століття маестро Бонді. *Збруч.* 30 травня 2015. URL : <https://zbruc.eu/node/36956> (дата звернення: 01.11.2022).
265. Овсянніков В. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.
266. Огієнко І. Українська культура. Київ : Абрис, 1991. 272 с.
267. Олександр Зелінський про Богдана Весоловського – українського поета, композитора і музиканта. 13 травня 2012 року. URL :

- <https://www.rr.lviv.ua/podcasts/oleksandr-zelinskyj-pro-bohdana-vesolovskoho-ukrajinskoho-poeta-kompozytora-i-muzykanta/> (дата звернення: 05.11.2022).
268. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 1995. 22 с.
269. Олендарьов В. До питання про театральність пісенної естради. *Українське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 103–116.
270. Олендарьов В. Пісенні жанри в уявленнях вітчизняних дослідників. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. Київ, 2006. Вип. 1 : *Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього*. С. 102–111.
271. О, майн Готт! *Україна молода*. 2006. 31 травня. URL : <https://umoloda.kyiv.ua/number/683/164/24814/> (дата звернення: 12.02.2022).
272. Онацький Є. Українська емоційність. *Українська душа* : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. С. 36–47.
273. Осташ І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2013. 328 с. URL : <http://lemko.org/pdf/Bondi.pdf> (дата звернення: 12.11.2022).
274. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця : Нова Книга, 2013. 368 с.
275. Откидач В. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Харків, 2008. 40 с.
276. Охитва Х. Архетипи національної ментальності у творчості Ярослава Барнича. *Тези доповідей I Всеукраїнської науково-практичної конференції «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика»*. ЗВО «Університет Короля Данила», 1 грудня 2022 року. Івано-Франківськ : РВВ ЗВО «Університет Короля Данила», 2022. С. 131–135. URL : <https://drive.google.com/file/d/1AFDvobca7JRw4u09jNG5H8rAObu4a3-Z/view>
277. Охитва Х. Архетипи української культури у музичному фільмі «Червона рута». *Spheres of Culture. Volume XX*. Lublin, 2019. S. 158–165. URL : https://dspu.edu.ua/biblioteka/wp-content/uploads/2022/01/Sphere_2019_V_20-3.pdf
278. Охитва Х. Кавер-версія як національний бренд в українській культурній індустрії (на прикладі львівської музичної естради). *Інтеграція науки і освіти:*

- розвиток культурних і креативних індустрій : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 14 квітня 2023 року. Київ : КНУТД, 2023. С. 194–195. URL : https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/23845/1/INORKKI_2023_P194-195.pdf
279. Охитва Х. Маркери національно-патріотичної ідентичності в естрадній пісні Володимира Івасюка. *Priority directions of science and technology development : Abstracts of the 10th International Scientific and Practical Conference. SPC – Sci-conf.com.ua*. Київ, 13–15 червня 2021. С. 656–658. URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/06/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-13-15.06.21.pdf>
280. Охитва Х. Національна ідентичність творчості Богдана Весоловського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова. *Fine art and culture studies*. 2022. Вип. 5. С. 32–39. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-5>
281. Охитва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрямок : Мистецтвознавство. Вип. 38*. Рівне, 2021. С. 101–106. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi38>
282. Охитва Х. Українська естрадна пісня 1960–1980-х років у Львові як засіб творення національно-патріотичної ідентичності: напрямки дослідження. *Priority directions of science and technology development : Abstracts of the 4th International Scientific and Practical Conference. SPC – Sci-conf.com.ua*. Київ, 20–22 грудня 2020. С. 944–947. URL : <https://dSPACE.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/42776/1/%D0%92%D0%B0%D0%BF%D0%BD%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9%20%D0%9A%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf>
283. Охитва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий*

- збірник. *Напря́м : Мистецтвознавство. Вип. 34.* Рівне, 2020. С. 221–226. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34>
284. Павленко В., Таглін С. Етнопсихологія. Київ : Сфера, 1999. 408 с.
285. Пагіря О. Єврейське гетто та нацистський концтабір у Львові (за документами ГДА СБУ). *Українсько-єврейське співжиття під час Голокосту. За матеріалами Західної України.* Дніпро-Львів : Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2019. С.138–160.
286. Паламарчук О. ...А музи не мовчали. (Львів: 1941 – 1944 роки). Львів : Зерна, 1996. 96 с.
287. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів : б/в, 2007. 448 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Palamarchuk_Oksana/Muzychni_vystavy_Lvivskykh_teatriv_1776_2001.pdf (дата звернення: 03.08.2023).
288. Палійчук А. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2018. 20 с.
289. Палійчук А. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2018. 248 с.
290. Паньків Я. Рімінський ансамбль «Бурлака» в моїй пам'яті. Спомини. Беллярія – Ріміні, Італія, 1945–1947 ; Англія, 1947–1949. Монреаль : Видавництво Братства колишніх вояків Української Дивізії УНА, Станиця в Монрелі, Канада, 1998. 128 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3992/file.pdf> (дата звернення: 23.06.2023).
291. Пірен М. Етнопсихологія. *Політична енциклопедія* / Редкол. : Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ : Парламентське видавництво, 2011. С. 247.
292. «Пісні над Львовом». Богдан Стельмах. *Збруч.* 27.12.2018. URL :

- <https://zbruc.eu/node/85686> (дата звернення: 15.08.2022).
293. Платон. Держава / пер. з дав.-гр. Д. Коваль. Київ : Основи, 2000. 355 с.
294. Плахотнюк В. Етномистецькі виміри популярної музичної культури в Україні другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 19 с.
295. Плечелюк Г. Інтерпретація форм архетипу Переродження в українському музичному мистецтві (проекція теорії архетипів Карла Густава Юнга). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2016. № 2. С. 78–89. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUM_2016_2_12 (дата звернення: 22.06.2021).
296. Поліщук І. Поняття «національна ментальність». *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія : Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2017. 2 (33). С. 105–113. URL : <https://doi.org/10.21564/2075-7190.33.109730> (дата звернення: 12.08.2021).
297. Поплавський М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2004. 416 с.
298. Попова А., Гаценко Г. Історичні передумови формування естрадної вокальної музики Франції. *Сучасне вокальне мистецтво в Україні : колективна монографія*. Київ : Ліра-К, 2017. С. 22–30.
299. Попова Е. Диалектика тождественности и самости в концепте идентичности. *Ідентичність у сучасному соціумі : матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції*. Донецьк : Юго-Восток, 2006. С. 75–76.
300. Попович М. Григорій Сковорода: філософія свободи. Київ : Майстерня Білецьких, 2008. 256 с.
301. Попович М. *Нарис історії культури України*. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.
302. Попович М. Теорія ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 3–28.
303. Попович М. Українська національна ментальність. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 232–272.
304. Потебня А. Мысль и язык [2-е издание]. Харьков : Типографія Адольфа

- Дарре, Рыбная улица, № 28, 1892. 228 с. URL : https://archive.org/details/libgen_00702348/page/n91/mode/2up?view=theater (дата звернення: 20.06.2021).
305. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
306. Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. 406 с. URL : http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P1_1.pdf (дата звернення: 15.02.2021).
307. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа : навч. посіб. Вінниця : Нова книга, 2006. 384 с.
308. Процев'ят М. Сила патріотичного піднесення шістдесятництва. *У вирі шістдесятницького руху: Погляд з відстані часу* / Упор. В. Квітневого. Львів : Каменярь, 2003. С. 84–94.
309. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип.7 (Музикознавство). С. 46–56.
310. Ревуцький В. «Бурлака» в Ріміні (Спомин). *Паньків Я. Рімінський ансамбль «Бурлака» в моїй пам'яті. Спомини. Беллярія – Ріміні, Італія, 1945–1947 ; Англія, 1947–1949*. Монреаль : Видавництво Братства колишніх вояків Української Дивізії УНА, Станиця в Монрелі, Канада, 1998. С. 9–11. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3992/file.pdf> (дата звернення: 23.06.2023).
311. Резник А. Современная авторская песня и тенденции её развития в Украине : автореферат дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Киев, 1992. 16 с.
312. Ренан Е. Що таке нація? *Націоналізм. Антологія* / упоряд О. Проценко, В. Лісовий. Київ : Смолоскип, 2000. С. 107–120.
313. Різник О. Нереалізований поп-ідол чи співець-мученик (Володимир Івасюк). *Герої та знаменитості в українській культурі* / Ред. О. Гриценко. Київ : УЦКД, 1999. С. 257–273. URL : <http://litopys.org.ua/heroes/herol1.htm> (дата звернення: 15.08.2023).
314. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і літера, 2000. 458 с.

315. Романа Корецька про Богдана-Юрія Янівського: «Він віддавався творчості цілком...» / Бесіду вела Уляна Маланчук. *Музика : український інтернет-журнал*. 8 липня 2022. URL : <https://mus.art.co.ua/romana-koretska-pro-bohdana-yuriia-yanivskoho-vin-viddavavsia-tvorchosti-tsilkom/> (дата звернення: 12.02.2023).
316. Романко В. Джаз у музичній культурі України : соціокультурна та музична інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 177 с.
317. Романко В. Творчість Мирослава Скорика і джаз. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2000. Вип. 10 : *Мирослав Скорик*. С. 48–53.
318. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
319. Рось З. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2016. 20 с.
320. Рощенко О. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2006. 18 с.
321. Руденко Я. Творчість Раїси Кириченко у контексті музично-пісенного мистецтва Полтавщини (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2018. 21 с.
322. Руденко Я. Аналіз репертуару Р. Кириченко (жанрово-стильовий аспект). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2015. №. 33. Т. 1. С. 114–123, DOI : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158296> (дата звернення: 15.05.2023).
323. Рудницька А. Біла зірка України. Невигадані історії з життя Оксани Білозір. Київ : Самміт-Книга, 2012. 192 с.
324. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
325. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ : К.І.С., 2011.

- 240 с.
326. Савка А. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2010. 335 с.
327. Савчук М. Веселий Львів. *Енциклопедія сучасної України* / Редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. URL : <https://esu.com.ua/article-33733> (дата звернення: 15.07.2023).
328. Садовенко С. Софт-традиціоналізм як стратегія актуалізації народної традиції у постмодерних параметрах хронотопу української народної художньої культури. *Культура і сучасність*: альманах. 2021. Т. 1. С. 48–55. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238541> (дата звернення: 12.02.2023).
329. Садовенко С. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 234–241. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221818> (дата звернення: 07.09.2022).
330. Садовенко С. Хронотоп української народної художньої культури як діалектична єдність традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі XXI століття. *Культура і сучасність*: альманах. 2021. № 2. С. 29–38. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249221> (дата звернення: 17.04.2023).
331. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2019. 356 с. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/SADOVENKO_MONO_HRAFIIa_2019.pdf (дата звернення: 15.02.2023).
332. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст : монографія. Київ, 2019. 150 с.
333. Сапожнік О. Антологія української популярної естрадної музики. Ч. I. Київ : ДАКККиМ, 2003. 154 с.
334. Сапожнік О. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі

- сучасної популярної естрадної музики) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2001. 17 с.
335. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с.
336. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККиМ, 2013. 299 с.
337. Северинова М. Специфіка виявлення універсальних моделей у композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. Випуск 27, книга 2. С. 104–116. URL : <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/964431.pdf> (дата звернення: 12.12.2021).
338. Северинова М. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 176–184. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_40_24 (25.06.2021).
339. Секо Я. Львівське середовище шістдесятників. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, серія «Історія»*. Тернопіль, 2015. Вип. 1, ч. 1. С. 88–93. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Seko_Yaroslav/Lvivske_seredovysche_shistdesiatnykiv.pdf (м14.12.2022).
340. Сидоренко Л. Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття (на матеріалі Львівської та Катовицької шкіл) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
341. Симоненко В. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981. 111 с.
342. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
343. Сірук Н. Постанови ЦК КП(Б)У – документи вивчення ідеологічних кампаній в Україні (друга половина 40-х – початок 50-тих років ХХ століття). *Наукові записки Терноп. нац. пед. універ. ім. В. Гнатюка. Серія : Історія*. 2016. Вип.

- 2(3). С. 158–162.
344. Скорик А. Музичні програми регіонального телебачення в інформаційному просторі сучасності (на прикладі програм Львівського телебачення) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Львів, 2009. 343 с.
345. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 223 с.
346. Смородська М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, Суми, 2020. 237 с.
347. Солодовник В. Естрада. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія [веб-сайт]* / гол. редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (дата звернення: 15.12.2021).
348. Солодовник В. Естрада. *Нариси української популярної культури* / за ред. О. Гриценка. Київ : УЦКД, Інст. культурної політики, 1998. С. 139–160.
349. Солодовник В. Музична індустрія та інформаційний простір України. *Україна – Світ: Від культурної своєрідності до спорідненості культур : Зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ, 25–26 травня 2006. К., 2006. Ч. 1. С. 122–129.
350. Сошніков А. Репрезентація української ментальності у соціокультурних синтезах : автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04. Харків, 2000. 19 с.
351. Сприяння поширенню толерантності у поліетнічному суспільстві : навч. посіб. / О. Майборода, Р. Чілава, Т. Пилипенко, І. Кресіна, М. Товт, Н. Беліцер, Б. Євтух, О. Кресін, Л. Буджурова, М. Семена. Київ : Європа-XXI, 2002. 311 с.
352. Стельмах Б. Світлиця пісень і спогадів : [про Ігоря Білозіра]. Львів : Сполом, 2001. 192 с.
353. Степанченко Г. Козак Євген Теодорович. *Енциклопедія сучасної України* / Редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL :

- <https://esu.com.ua/article-7845> (дата звернення: 17.12.2021).
354. Степико М. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз) / НАН України. Ін-т філос. ім. Г. Сковороди. Київ : Знання, 1998. 250 с.
355. Степико М. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : Національний інститут стратегічних досліджень, 2011. 336 с. URL : <https://niss.gov.ua/sites/default/files/2012-09/Ident-62307.pdf> (дата звернення: 30.07.2022).
356. Сторі Д. Теорія культури та масова культура. Вступний курс [переклад з англ. С. Савченко]. Київ : Акта, 2005. 359 с.
357. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка / ред. проєкту І. Чумаченко. URL : <http://www.ivasjuk.org.ua> (дата звернення: 15.04.2021).
358. Студницька М. Дискурс національної ідентичності в церковному мистецтві Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст. *Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія Культурологія*. 2017. Вип. 18. С. 44–47.
359. Супрун О. Культурологічні параметри джазового мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2013. Вип. 9 (1). С. 102–105.
360. Тарнавський О. *Літературний Львів, 1939–1944* : спомини. Львів : Просвіта, 1995. 135 с.
361. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності / Пер. з англ. Київ : Дух і Літера, 2005. 696 с.
362. Терebун Д. Джаз як мистецтво діалогу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2019. 20 с.
363. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ : Музична Україна, 1986. 80 с. (Творчі портрети українських композиторів).
364. Терещенко А. Гумінілович Степан Володимирович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 555. URL : ukrainska_muzychna_entsyklopediia_tom_1.pdf (wordpress.com) (дата звернення: 12.04.2023).
365. Терещенко А. «Пісня – життя моє» : [про композитора А. П. Кос-

- Анатольського]. *Жовтень*. 1985. № 4 (486). С. 83–94.
366. Терещук Г. Якби ми мали свою державу, то інакше стояли б у світі – композитор Кос-Анатольський. *Радіо «Свобода»*. 2015. 1 грудня. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/27399783.html> (дата звернення: 25.12.2022).
367. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.
368. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
369. Українська душа / відп. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. 128 с.
370. Український інститут національної пам'яті. URL : <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/7/1927-narodyvsya-rostyslav-bratun-poet-gromadskyy-ta-derzhavnyy-diyach> (дата звернення: 14.03.2022).
371. Унгурян Т. Монолог перед обличчям брата. Київ : Просвіта, 2003. 72 с.
372. Устименко-Косоріч О. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.
373. Федорняк Н. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Івано-Франківськ, Львів, 2020. 316 с.
374. Филлипс Л., Йоргенсен М. Дискурс-анализ. Теория и метод / Пер. с англ. Харьков : Гуманитарный Центр, 2004. 336 с.
375. Філіпенко І. Володимир Івасюк: перлини духовності країни. Київ : Смолоскип, 2011. 104 с.
376. Філоненко Л. Ярослав Барнич : Науково-популярний нарис про життя та творчість. Дрогобич : Відродження, 1999. 152 с.
377. Філософський енциклопедичний словник / голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
378. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень : творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами. Київ : Наукова думка, 1965. 134 с.

379. Фрайт О. Анатоль Кос-Анатольський як інтерпретатор поетичних творів Олександра Олеся. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2010. Ч. 4. С. 22–27. URL : <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27535/03-Frait.pdf?sequence=1> (дата звернення: 14.02.2022).
380. Фройд З. Невпокій в культурі / Пер. з німецької Ю. Прохасько. Київ : Априорі, 2021. 120 с.
381. Фройд З. Вступ до психоаналізу / Переклад з німецької П. Тарашука. Харків : КСД, 2015. 480 с.
382. Фуко М. Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун. Київ : Вид - во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
383. Фурдичко А., Ілленко О. ВІА «Червона рута» в контексті естрадно-ансамблевого виконавства України. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини : спільний укр.-румун. наук. журн.* 2021. № 2 (30). С. 63–67. DOI : <https://doi.org/10.24061/2411-6181.2.2021.270> (дата звернення: 23.05.2023).
384. Фурдичко А. Музичний фольклор і фольклоризм в контенті сучасного українського радіо. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини : спільний укр.-румун. наук. журн.* 2020. № 2 (26). С. 79–83. DOI : <https://doi.org/10.24061/2411-6181.2.2020.183> (дата звернення: 15.03.2023).
385. Фурса М. Національна свідомість і мистецтво: взаємозв'язок у процесах творення та функціонування цінностей. *Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах*. Львів : Край, 1997. С. 148 – 152.
386. Фурса М. Національні особливості творчості. *Людина і творчість: Матеріали людинознав. філос. читань*. Дрогобич : Вимір, 1997. С. 210 –218.
387. Харенко А. Джазове мистецтво Харкова: досвід історичної реконструкції : дис. ... доктора філософії : 025. Харків, 2022. 224 с. URL : <https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/2022/Harenko/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F.%20%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%2>

- [0%D0%90.%20%D0%9E..pdf](#) (дата звернення: 05.08.2022).
388. Харчишин О. Батяри українського Львова. *Поступ*. 2001. №32 (690). 24–25 лютого.
389. Храбатин Н. Як танго підкорило Галичину. *Галицький кореспондент*. 2014. 2 лютого. URL : <https://web.archive.org/web/20140201231752/http://www.gk-press.if.ua/node/10782> (дата звернення: 02.09.2022).
390. Храмова В. До проблеми української ментальності: Замість передмови. *Українська душа*. Київ : Фенікс, 1992. С. 3–35.
391. Цимбал Я. «Це Харків, крихітко!»: улюблені мюзикли двадцятих (Як новітні театральні жанри підкорювали першу столицю радянської України). *Тиждень*. 2016. 29 січня. URL : <https://tyzhden.ua/History/156574> (дата звернення: 15.05.2022).
392. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2007. 20 с.
393. Чепелева Н. Идентичность личности в контексте психологической герменевтики. *Актуальні проблеми психології : Психологічна герменевтика*. Київ : Міленіум, 2006. Т. 2. Вип. 4. С. 6–30.
394. Черкашина Л. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді. *Мистецтво та етнос*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 126–141.
395. Чеслав Немен. *Cultura.pl*. URL : <https://culture.pl/ru/artist/cheslav-nemen> (дата звернення: 13.02.2022).
396. Чернікова С. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
397. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Орій, 1992. 230 с.
398. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Підготовка тексту й передне слово Л. Ушкалова. Харків : Прапор, 2004. 272 с.
399. Швед М. Ігор Білозір: останній романтик української естради. *Музика : український інтернет-журнал*. 2012. № 5. С. 4–7. URL :

- <https://mus.art.co.ua/ihor-bilozir-ostanniy-romantyk-ukrains-koi-estrady/> (дата звернення: 15.10.2023).
400. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : Сполом, 2010. 440 с.
401. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.
402. Шеллінг Ф. Вступ до міфології. *Мислителі німецького Романтизму* / Пер. К. Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. С. 374–384.
403. Шешуряк Н. Бонді Весоловський і «Ябцьо-джаз»: львівські поп-зірки 1930-х. Танцюємо танго, закусуємо голубцями. Як проходили львівські рейви міжвоєнного періоду і хто там розкачував танцпол. *Амнезія. Історія української культури*. 16 січня 2019. URL : <https://amnesia.in.ua/bondi-jazz> (дата звернення: 12.06.2022).
404. Шешуряк Н. «Ябцьо-джаз»: львівські поп-зірки 1930-х. Танцюємо танго, закусуємо голубцями. Як проходили львівські рейви міжвоєнного періоду і хто там розкачував танцпол. *Амнезія. Історія української культури*. URL : <https://amnesia.in.ua/bondi-jazz> (дата звернення: 12.06.2022).
405. Шуневич Є. Внесок А. Кос-Анатольського у розвиток розважальної музики у Галичині. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2010. № 1–2 (60–61). С. 79–82.
406. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк, наук. ред. укр. видання О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
407. Юнг К. Г. Про архетипи колективного безсвідомого. Львів : Астролябія, 2012. 588 с.
408. Юркевич П. Вибране / передм. А. Тихолаза. Київ : Абрис, 1993. 416 с.
409. Юркевич П. Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого. *Хроніка*. 2000. № 39–40. С. 563–586.
410. Яворська Т. Джаз-діва зі Львова, яка стала першою леді польської діаспори. *Дивись – Info*. 30 серпня 2020. URL: <https://dyvys.info/2020/08/30/dzhaz-diva-zi->

- [lvova-yaka-stala-pershoyu-ledi-polskoyi-diaspory/](#) (дата звернення: 11.11.2022).
411. Ярема Г. Під музику Ігоря Хоми не лише танцювали, а й освідчувалися у коханні [інтерв'ю з Орестом Цимбалою]. *Високий замок*. 2019. 19 квітня. URL : <https://wz.lviv.ua/interview/388880-pid-muzyku-ihoria-khomy-ne-lyshe-tantsiuvaly-a-i-osvidchuvalysia-u-kokhanni> (дата звернення: 14.03.2023).
412. Яремчук О., Фокіна В. Музичні архетипи та їх роль у творчому саморозвитку особистості. *Проблеми загальної та педагогічної психології*. Київ : Наукова думка, 2012. Т. XII, ч.3. С. 441– 447.
413. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10 (дата звернення: 12.04.2021).
414. Ясюк Т. Етнічна складова в творчості композиторів В. Івасюка та М. Мозгового. Доповіді VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених, 18 листопада 2022 р., м. Одеса. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 362. DOI : <https://doi.org/10.36059/978-966-397-266-4/106> (дата звернення: 22.07.2023).
415. Ясюк Т. Культурна спадщина А. Кос-Анатольського у формуванні естрадної пісенної творчості в контексті історичного розвитку української популярної культури. *Теоретичне та практичне застосування сучасних наукових досліджень : матеріали науково-практичної конференції*. Чернівці, 28-29 жовтня 2022 р. Одеса : Молодий вчений, 2022. С. 72–75. URL : <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/book/19> (дата звернення: 03.07.2023).
416. Ясюк Т. Популярна культура Львова 60-х років (на прикладі пісенної творчості Ігоря Хоми, Мирослава Скорика та Богдана-Юрія Янівського). *Гуманітарний корпус : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії*. Вінниця : ТОВ «Твори», 2022.

- Вип. 43. С. 36–38. URL :
https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/36890/gum_43.pdf?sequence=1 (дата звернення: 12.05.2023).
417. Яцкевич Л. Під блакитним небом Львова та мої зустрічі з Кос-Анатольським. *Свобода*. 1984. № 226–227. 28–29.11. С. 2.
418. Adorno T. W. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1962. 269 с.
419. Adorno T. W. On popular music. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Hemel Hempstead : Prentice Hall, 1998. P. 202–214.
420. Barrett A. E. Socioeconomic Status and Age Identity: The Role of Dimensions of Health in the Subjective Construction of Age. *The Journals of Gerontology*. 2003. Mar. (58B, 2). P. 101–109.
421. Buber M. *On intersubjectivity and cultural creativity*. University of Chicago Press, 1992. 272 p.
422. Castles S. *Ethnicity and Globalization. From Migrant Worker to Transnational Citizen*. London, Thousand Oaks, New Delhi : SAGE Publications, 2000. 230 p.
423. *Cultural Theory and popular culture: a reader* / ed. J. Storey. Hemel Hempstead : Prentice Hall, 1998. 242 p. URL :
<https://www.scribd.com/document/56521722/Cultural-Theory-and-PopularCulture> (дата звернення: 12.11.2021).
424. Edinger E. *Ego and Archetype*. Boston ; London ; Shamphala, 1992. URL :
https://www.academia.edu/8148769/Ego_and_Archetype_Edward_Edinger (дата звернення: 15.04.2023).
425. Eliade M. *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History* / Translated by Willard R. Trask. Introduction by Jonathan Z. Smith. *Princeton University Press*, 2019. 232 pp.
426. Erikson E. H. *Childhood and society*. New York : W W Norton & Co, 1950. 445 p.
427. Erikson E. H. *Identity, youth and crisis*. New York: W. W. Norton Company, 1968. 474 p. URL :
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/bs.3830140209> (дата звернення:

- 02.11.2021).
428. Fraas H.-J. Archetype. *Religion Past and Present*. 2020. 25 April. URL : http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_SIM_01018 (дата звернення: 22.12.2022).
429. Freud S. Group Psychology and The Analysis of The Ego. *South Carolina* : Create Space Independent Publishing Platform, 2014. 80 p.
430. Garsia M. T. Identity and Gender in the Mexican-American Testimonio: The Life and Narrative of Frances Esquivel Tywoniak. *Migration and Identity* / Ed. by R. Benmayor and A. Skotnes. New York : Oxford University Press, 1994. P. 151–166.
431. Gridley M. C. Jazz Styles: History and Analysis. 5th ed. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1993. 442 p.
432. Halbwachs M. La mémoire collective. Paris : Presses Universitaires de France, 1950. 170 p.
433. Heisenberg W. Schritte über Grenzen. München : Piper & Co. Verlag, 1971. 313 pp.
434. Henderson J. L. The Archetype of Culture. 2. Internationaler Kongress für Analytische Psychologie, Zürich, 1962 : Verhandlungen 2nd International Congress for Analytical Psychology, Zurich 1962 : Proceedings. Basel, Karger, 1964. Pp. 3–15. URL : <https://doi.org/10.1159/000387656> (дата звернення: 14.02.2023).
435. Huntington S. P. Who Are We? The Challenges to America's National Identity. New York, London, Toronto, Sydney : Simon & Shuster Paperbacks, 2004. 428 p.
436. Jaspers K. Psychologie der Weltanschauungen. Springer – Verlag, 1989. 534 p.
437. Jung C. The Archetypes and the Collective Unconscious. *Collected Works of C. G. Jung*. Princeton : Princeton University Press, 1959. V. 9. P. 1. 512 p.
438. Karel Gott. *IMDb*. URL : <https://www.imdb.com/name/nm0331872/> (дата звернення: 23.07.2022).
439. Kershen A. J. Introduction: a question of identity. *A Question of Identity* / Ed. by A. J. Kershen. Ashgate. Aldershot – Brookfield USA – Singapore – Sydney, 1998. P. 1–22.
440. Kolubajew O. Polski akcent w tworzeniu tradycji estradowej we Lwowie (Pierwsza połowa XX wieku). *Spheres of Culture : Journal of Philology, History, Social and*

- Media Communication Political Science, and Cultural Studies*. Lublin, 2014. Vol. VIII. S. 403–408.
441. Kunststreiten auf dem Lipizzaner der Identität / L. Dietmar, G. Hakan, G.Sedef et. al. Salzburg ; Klagenfurt : Wieser, 1998. 230 s.
442. Lang P. Music in Western civilization. New York : W. W. Norton and Co., 1941. 1107 p.
443. Le Goff J. Les mentalités: une Histoire ambiguë. *Faire de l'histoire (sous la direction de J. Le Goff et Pierre Nora)*. T. III. Nouveaux objets. Paris : Gallimard, 1974. P. 76–94.
444. Lévy-Bruhl L. La mentalité primitive. 4 éd. Paris : Félix Alcan, 1925. 537 p.
445. Mann T. The Uses of Tradition. 2 ed. / T. J. Reed. New York : Oxford University Press, 1996. 468 p. URL : https://www.google.com.ua/books/edition/Thomas_Mann/5qCILzDRCxUC?hl=uk&gbpv=1&dq=inauthor:+Thomas+Mann&pg=PA254&printsec=frontcover (дата звернення: 18.09.2023).
446. Marcia J. E. Identity in Adolescence. *Handbook of Adolescent Psychology* / Ed. By J. Adelson. New York : John Wiley & Sons, 1980. P. 159–187.
447. Miethke J. Politische Theorie und die «Mentalität» der Bettelorden. *Vorträge und Forschungen: Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme*. 1987. Bd. 35. S. 157–176. DOI : <https://doi.org/10.11588/vuf.1987.0.16996> (дата звернення: 15.09.2022).
448. Neumann E. The Origins and History of Consciousness (Unabridged) / R. F.C. Hull (Translator), C. G. Jung (Foreword). Princeton University Press, 2020. 712 s.
449. Sackmann R. Introduction: Collective Identities and Social Integration. *Identity and Integration. Migrants in Western Europe* / Ed. by R. Sackmann, B. Peters, T. Faist. Ashgate Publishing Limited – Ashgate Publishing Company. England–USA, 2003. P. 1–12.
450. Schneider N. J. Musik und Mensch. Baustein für eine Anthropologie der Musik. *Musica, Heft 1*, 1995. S. 2–9.
451. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Ungekürzte Sonderausgabe in einem

- Band. München, Beck, 1998. 1271 S.
452. Schweitzer A. Kultur und Ethik. Sonderausgabe mit Einschluß von Verfall und Wiederaufbau der Kultur. München : Verlag c.h. beck, 1981. 372 s.
453. Suska-Zagórska K. Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna*. 2017. № 12. S. 27–39.
454. Tajfel H. Human groups and social categories : Studies in Social Psychology. Cambridge University Press, 1981. 384 p.
455. Taylor G., Spenser S. Introduction. *Social Identities. Multidisciplinary approaches* / Ed. by G. Taylor, S. Spenser. Routledge. London – New York. Great Britain – USA, 2004. P. 1–13.
456. Thompson P. Between Identities. *Migration and Identity* / Ed. by R. Benmayor and A. Skotnes. New York : Oxford University Press, 1994. P. 183–199.
457. Waterman A. S. Identity as an Aspect of Optimal Psychological Functioning. *Adolescent Identity Formation*, Sage Publications, Inc., 1992. P. 50–72.
458. Weber M. The sociology of religion / Trans. by E. Fischoff. Introd. By T. Parsons. London : Methuen, 1965. LXVII, 308 p.
459. Westerhof G. J., Barret A. E. Age identity and subjective well-being: a comparison of the United States and Germany. *The Journals of Gerontology*. 2005. May (60B, 3). P. 129–136.
460. Wilhelm Maximilian Wundt. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL : <https://plato.stanford.edu/entries/wilhelm-wundt/> (дата звернення: 21.01.2023).
461. Williams R. Culture. London : Fontana, 1981. 256 p.
462. Williams R. A vocabulary of culture and society. Revised edition. New York : Oxford University Press, 1985. 342 p. (дата звернення: 23.12.2021).
463. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (3). P. 139–146. DOI : <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2705> (дата звернення: 28.05.2022).

ДОДАТКИ

Додаток А

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ****Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації***Статті у наукових фахових періодичних виданнях України*

1. Охітва Х. Національна ідентичність творчості Богдана Весоловського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова. *Fine art and culture studies*. 2022. Вип. 5. С. 32–39. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-5>
2. Охітва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрямок : Мистецтвознавство*. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 101–106. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi38>
3. Охітва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрямок : Мистецтвознавство..* Рівне, 2020. Вип. 34. С. 221–226. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34>

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

4. Охітва Х. Архетипи української культури у музичному фільмі «Червона рута». *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. XX. S. 158–165.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Охітва Х. Кавер-версія як національний бренд в українській культурній

- індустрії (на прикладі львівської музичної естради). *Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Київ, 14 квітня 2023 року. Київ : КНУТД, 2023. С. 194–195.
6. Охитва Х. Архетипи національної ментальності у творчості Ярослава Барнича. *Тези доповідей I Всеукраїнської науково-практичної конференції «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика»*. ЗВО «Університет Короля Данила», 1 грудня 2022 року. Івано-Франківськ : РВВ ЗВО «Університет Короля Данила», 2022. С. 131–135.
7. Охитва Х. Маркери національно-патріотичної ідентичності в естрадній пісні Володимира Івасюка. *Priority directions of science and technology development : Abstracts of the 10th International Scientific and Practical Conference*. Київ, 13–15 червня 2021. С. 656–658.
8. Охитва Х. Українська естрадна пісня 1960–1980-х років у Львові як засіб творення національно-патріотичної ідентичності: напрямки дослідження. *Priority directions of science and technology development : Abstracts of the 4th International Scientific and Practical Conference*. Київ, 20–22 грудня 2020. С. 944–947.