МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЖУК ОЛЕКСАНДРА ЮРІЇВНА

ЕСТРАДНА ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

Науковий керівник:
КАШАЮК ВІКТОРІЯ МИКОЛАЇВНА,
кандидат мистецтвознавства, доцент

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ
Протокол № _____
засідання кафедри музичного мистецтва
від _____ 2024 р.
Завідувач кафедри
_____ І. Косинець

Луцьк – 2024

АНОТАЦІЯ

Жук Олександра Юріївна. Естрадна пісня у творчості Мирослава Скорика. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2024.

У магістерській роботі досліджено характерні риси естрадної пісні у творчості Мирослава Скорика як феномену епохи «шістдесятництва» в українській культурі ХХ століття.

Об'єкт дослідження – естрадне пісенне мистецтво України епохи «шістдесятництва».

Предмет дослідження – жанрово-стилістичні риси естрадних пісень Мирослава Скорика у контексті епохи.

Мета дослідження – розкрити характерні жанрово-стилістичні риси естрадних пісень Мирослава Скорика як феномену епохи «шістдесятництва» в українській культурі ХХ століття.

У першому розділі магістерської роботи «"Хрущовська відлига" та музична естрада: соціокультурний аспект» проаналізовано ситуацію «хрущовської відлиги» у соціокультурному просторі України та простежено розвиток української пісенної естради у Львові 1960-х років. Згадано традицію львівського українського естрадного музикування міжвоєнного двадцятиріччя. Вирізнено постаті Ігоря та Ірини Калинців, Богдана Ступки, Ростислава Братуня, Богдана Янівського, Анатоля Кос-Анатольського, Ігоря Хоми та ансамблю «Медікус», Мирослава Скорика та «Веселих скрипок», тріо сестер Байко та ін.

Другий розділ «Жанрово-стилістичні риси естрадних пісень Мирослава Скорика» присвячено дослідженню пісенного доробку у творчості мистця. Окреслено головні віхи життєтворчості Майстра, показано жанрову палітру творчого спадку, проаналізовано «знакові»

пісні «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій» та інших як явища епохи «шістдесятництва».

У висновках узагальнюються основні положення дослідження та стверджується, що у естрадна пісня у творчості Мирослава Скорика відіграла вагому роль як «знак» епохи шістдесятництва, що виразилося у яскравих танцювальних ритмах (твіст, бугі-вугі та ін.), загострених інтонаціях тощо. Твори, виконані ансамблем «Веселі скрипки» та провідними українськими солістами, стали окрасою і рушійною силою національно-культурного спротиву в підрадянську епоху.

Ключові слова: естрадна пісня, творчість Мирослава Скорика, жанрово-стилістичні риси, епоха «шістдесятництва», українська культура.

ABSTRACT

Zhuk Oleksandra Yuriyivna. Pop song in the works by Myroslav Skoryk. Qualified scientific work on the rights of manuscript. Work for the second (master's) level in the specialty 025 «Musical Art». Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2024.

The magister's thesis examines the characteristic features of pop song in the works by Myroslav Skoryk as a phenomenon of the «sixties» era in the Ukrainian culture of the twentieth century.

The object of the study is the pop song art of Ukraine of the Sixties era.

The subject of the study is the genre and stylistic features by Myroslav Skoryk's pop songs in the context of the era.

The purpose of the study is to reveal the characteristic genre and stylistic features by Myroslav Skoryk's pop songs as a phenomenon of the «sixties» era in the Ukrainian culture of the twentieth century.

The first chapter of the master's thesis «Khrushchev's Thaw and the Musical Variety: The Socio-Cultural Aspect» analyses the situation of the Khrushchev Thaw in the socio-cultural space of Ukraine and traces the development of the Ukrainian song variety in Lviv in the 1960s. The tradition of Lviv Ukrainian pop music in the interwar period is mentioned. The figures of Ihor and Iryna Kalyntsi, Bohdan Stupka, Rostyslav Bratun, Bohdan Yanivskyi, Anatol Kos-Anatolsky, Ihor Khoma and the «Medikus» Ensemble, Myroslav Skoryk and the «Veseli Skrypky», the Baiko Sisters Trio and others are highlighted.

The second section «Genre and Stylistic Features of Myroslav Skoryk's Pop Songs» is devoted to the study of the artist's song heritage. The main milestones of the artist's life are outlined, the genre palette of his creative heritage is shown, the «iconic» songs «Draw Me a Night», «Don't Trample on Lilies of the Valley» and others are analysed as phenomena of the «Sixties» era.

The conclusions summarise the main provisions of the study and argue that the pop song in Myroslav Skoryk's works played a significant role as a «sign» of the Sixties era, which was expressed in bright dance rhythms (twist, boogie-woogie, etc.), sharpened intonations, etc. The works performed by the «Veseli Skrypky» ensemble and leading Ukrainian soloists became a decoration and a driving force of national and cultural resistance in the post-soviet era.

Key words: pop song, Myroslav Skoryk's works, genre and stylistic features, the era of «sixties», Ukrainian culture.

ЗМІСТ

ВСТУП……..……..……..7

РОЗДІЛ І. «ХРУЩОВСЬКА ВІДЛИГА» ТА МУЗИЧНА ЕСТРАДА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ…….……...……..……..10

1.1. Явище «хрущовської відлиги» у соціокультурному просторі України……...10

1.2. Етапи розвитку музичної естради міста Львова: від міжвоєнного двадцятиріччя до 1960-х років…….....16

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА…….……..32

2.1. Діяльність Мирослава Скорика у контексті української культури…….....32

2.2. Жанрова палітра творчості Мирослава Скорика…….37

2.3. Аналіз вибраних естрадних пісень……..……40

ВИСНОВКИ…….……..47

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….……51

ВСТУП

Актуальність дослідження. Українське естрадне мистецтво у підрадянську добу стало вагомим чинником утвердження цінностей свободи, національної ідентичності та інших важливих для української самоідентифікації чинників. Надзвичайно вагому роль у цьому процесі відіграла творчість Мирослава Скорика. За словами Христини Охітви, «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» [44, 144]. Такими, на нашу думку, стали пісні, які «увірвалися» у загальнорадянський соціокультурний простір яскравими танцювальними ритмами рок-енд-ролу, твісту, бугі-вугі та інших «західних» жанрів, загостреними інтонаціями, в яких звучали тексти українських поезій. Їх «блискуче» виконував ансамбль «Веселі скрипки», вони прозвучали в одному із перших українських музичних фільмів – «Червона рута», знятому на Львівському телебаченні, що здійснив «перелом» у свідомості громадян «червоної імперії». Сьоголні Україна і далі виборює своє право бути самостійною державою. Відтак, дана тема є надзвичайно актуальною.

Об'єкт дослідження – естрадне пісенне мистецтво України епохи «шістдесятництва».

Предмет дослідження – жанрово-стилістичні риси естрадних пісень Мирослава Скорика у контексті епохи.

Мета дослідження – розкрити характерні жанрово-стилістичні риси естрадних пісень Мирослава Скорика як феномену епохи «шістдесятництва» в українській культурі XX століття.

Згідно з предметом та метою дослідження було визначено **завдання дослідження:**

- проаналізувати українську пісенну естраду Львова доби «шістдесятництва» як феномен культури;
- охарактеризувати явище «хрущовської відлиги» у соціокультурному просторі України;
- простежити основні етапи та особливості розвитку української пісенної естради у Львові 1960-х років;
- показати у вказаному вище контексті постаті Ігоря та Ірини Калинців, Богдана Ступки, Ростислава Братуня, Богдана Янівського, Ігоря Хоми та ансамблю «Медікус», Мирослава Скорика та «Веселих скрипок», тріо сестер Байко та ін.;
- дослідити жанрово-стилістичні риси естрадних пісень Мирослава Скорика;
- окреслити головні віхи життєтворчості Майстра;
- показано жанрову палітру творчого спадку мистця;
- проаналізувати «знакові» пісні «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій» та інші як явища епохи «шістдесятництва»;
- обґрунтувати характерні жанрово-стилістичні риси естрадних пісень Мирослава Скорика як феномену епохи «шістдесятництва» в українській культурі ХХ століття.

Елементи наукової новизни отриманих результатів полягають у тому, що у магістерській роботі вперше запропоновано соціокультурний погляд на жанрово-стилістичну специфіку естрадної пісні у творчості Мирослава Скорика.

Апробація результатів дослідження здійснена у процесі роботи XVIII Міжнародної науково-практичної конференції студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (14 – 15 травня 2024 року, ВНУ імені Лесі Українки).

Опубліковано тези доповіді:

Жук О. Естрадна пісня Мирослава Скорика як явище культури: спроба концептуального осмислення. *Матеріали XVIII Міжнародної*

науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих вчених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (14–15 травня 2024 року). Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. С. 541–543.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження можуть застосовуватися полягає у курсах історії естрадного мистецтва, історії української музичної культури, естрадними виконавцями при підготовці програм з творів М. Скорика та ін.

РОЗДІЛ І.
ХРУЩОВСЬКА ВІДЛИГА» ТА МУЗИЧНА ЕСТРАДА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

1.1. Явище «хрущовської відлиги» у соціокультурному просторі України

Естрадна діяльність Мирослава Скорика – один із «знаків» епохи «хрущовської відлиги», яка в 1960-х роках відкрила можливість для тимчасового відчуття свободи та нових ідей. Саме в цей період з'явився ансамбль «Веселі скрипки», а у львівській Пороховій вежі та інших закладах міста відбувалися концерти, в яких брали участь подружжя Калинців, Богдан Ступка, Богдан Стельмах та інші представники творчої інтелігенції.

Атмосфера змін і прагнення новизни найяскравіше проявилися в духовній сфері. Символом цього пробудження стала стаття Олександра Довженка «Мистецтво живопису і сучасність», опублікована в червні 1955 року в «Литературной газете», в якій було виголошено заклик до «розширення творчих меж соціалістичного реалізму», що сприймалося як сигнал до нових можливостей для творчого самовираження [50].

Літературні діячі першими відгукнувся на нові суспільні зміни. Було написано такі твори, як автобіографічна повість Олександра Довженка «За ширмою», поеми «Розстріляне безсмертя» і «Мазепа», повість «Третя рота» Володимира Сосюри, роман «Вир» Григора Тютюнника, а також «Дикий мед» Леоніда Первомайського та багато інших. Серед поетів того часу виділялися Василь Симоненко, Микола Руденко, Ліна Костенко, Дмитро Павличко, Микола Вінграновський та Роман Лубківський. У прозі вагомий внесок зробили Юрій Мушкетик, Іван Чендей, Іван Драч і Валерій Шевчук. Літературна критика також активно розвивалася завдяки таким

постатям, як Іван Дзюба, Євген Верстюк, Іван Світличний, В'ячеслав Чорновіл, Василь Мороз та інші.

Політичні зміни, які відбулися за часів «хрущовської відлиги», сприяли новій хвилі відносної українізації. Відновлення інтересу до української мови та розширення сфери її використання стало важливим суспільним питанням. На захист мови виступили такі діячі, як Максим Рильський, Леонід Дмитренко, Наталя Рибак, Сергій Крижанівський та інші. Письменник Микола Шумило, який був військовим кореспондентом під час війни, у виступі в журналі «Смена» (липень 1956 р.) наголосив про те, що, на жаль, є люди, які зневажають українську мову. Дехто помилково вважає, що її існування тимчасове, і незабаром вона поступиться місцем російській. Такі погляди, за словами письменника, є цілковито хибними й ворожими. Жодна мова не має права витісняти іншу, адже зникнення мови веде до загибелі нації [50]. Надзвичайно важливо, що у цей час взагалі можна було ставити такі питання, хоча такий період тривав зовсім недовго – близько десятка років, о початку «брєжнєвської стагнації».

У цей період відбулося часткове відновлення історичної справедливості. Було реабілітовано низку несправедливо забутих чи репресованих діячів української культури. У 1956 році створені комісії впорядковували творчий спадок письменників, таких як Василь Чумак, Василь Еллан-Блакитний, а також репресованих за сталінських часів — Бориса Бобинського, Олексу Досвітнього, Григорія Косинку, Миколу Ірчана, Миколу Куліша та інших. Деякі автори були поновлені в правах членів Спілки українських письменників. Серед них – Наталя Забіла, Григорій Епік, Борис Коваленко, Василь Поліщук, Гнат Хоткевич, Еммануїл Шехтман, Олекса Сорока, Володимир Гжицький. У 1956 році відбулася реабілітація таких письменників, як Борис Антоненко-Давидович, Андрій Костенко, Петро Кононенко, Петро Колесник, Андрій Петрусь-Карпатський, Юрій Шкрумеляк. У 1957 році після довгих років репресій до літературного життя повернулися Микола Андрущенко,

Микита Годованець, Микола Гаско, Микола Доленго, Олекса Журлива, Микола Марфієвич. У жовтні того ж року Олекса Ковінька був відновлений у письменницькому товаристві, а в грудні – Володимир Мисик. Реабілітація відкрила можливість для публікації найкращих творів письменників, які постраждали від репресій сталінського режиму. Чимало таких робіт було включено до «Антології української поезії». У пресі з'явилася велика кількість статей про реабілітованих діячів, а також літературознавчі праці, присвячені їхньому творчому спадку. Ті з реабілітованих митців, хто залишився живим, поступово поверталися до культурного життя, хоча не всі змогли зберегти колишню енергію та силу для відстоювання інтересів суспільства [50].

Період «відлиги» дав поштовх і новому явищу суспільно-культурного життя – шістдесятництву. Це був рух творчої молоді, яка пропагувала оригінальні ідеї та теми, що виходили за межі офіційної ідеології, і стала осередком духовної опозиції в Україні. Василь Мороз, один із представників шістдесятників, зазначав, що це було покоління, яке прагнуло вийти за межі базових потреб і задуматися про вищі цінності. Серед шістдесятників були В'ячеслав Чорновіл, який обіймав посаду редактора комсомольської газети; Іван Дзюба – провідний критик у Спілці письменників України; Василь Стус, який навчався в аспірантурі Інституту літератури в Києві. За словами Василя Мороза, ці люди могли досягти успіху в комуністичній системі, але моральні переконання не дозволяли їм робити кар'єру, підтримуючи русифікацію та пропаганду, у яку вони не вірили [50].

Знаковою працею шістдесятників стала книга Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація», яка розглядала право націй на самовизначення та позитивний зміст «націоналізму поневоленої нації». Борис Антоненко-Давидович назвав цю працю «референдумом покоління» [50].

Наприкінці 1950-х років в українську літературу яскраво увійшла Ліна Костенко. Перші збірки поетеси, створені в період «відлиги» («Проміння землі», «Вітрила», «Мандрівки серця»), засвідчили унікальний талант поетеси. Її творчість вирізнялася глибоким філософським осмисленням дійсності, оригінальністю думок і майстерною поетичною формою [15], що стимулювало до творчості багатьох інших українських мистців.

Період «відлиги» приніс розквіт українського мистецтва, зокрема музичного. У цей час з'явилися визначні твори композиторів як традиційного, так і новаторського напрямів. Серед них вирізняються Борис Лятошинський, Станіслав Людкевич, Анатоль Кос-Анатольський, Георгій і Платон Майбороди, Юлій Мейтус, Анатолій Штогаренко, Віталій Кирейко, та ряд ін. Композитори-шістдесятники відіграли особливу роль у розвитку музичного авангарду та модерністських тенденцій [50]. За словами Л. Кияновської [27], музичний рух «київського авангарду» став визначним явищем у контексті шістдесятництва. Група студентів і молодих викладачів Київської консерваторії, до якої належали Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Леся Дичко, Євген Станкович, Іван Карабиць, Віталій Годзяцький, Ігор Блажков і Володимир Губа, відмовлялася від традиційних канонів соціалістичного реалізму, звертаючись до новаторських форм і пошуків у музиці. Їхні роботи вирізнялися експериментами з тональністю, формою, звучанням, використанням сучасних технік композиції та натхненням світовими художніми відкриттями. Ідеї шістдесятників у музиці включали прагнення до вільного самовираження та філософської глибини. Вони зверталися до загальнолюдських цінностей, досліджували духовну сутність музики та активно знайомилися з досягненнями світової культури. На заході України, зокрема у Львові, значний внесок у підтримку ідей шістдесятництва зробила музикознавець Стефанія Павлишин. Вона товаришувала з представниками київського авангарду, популяризувала їхню творчість і

мислила в одній парадигмі з ними, акцентуючи на духовно-філософських аспектах мистецтва. Її діяльність була спрямована на об'єднання музичної спільноти України навколо ідей творчої свободи, модернізму та оновлення культурних традицій. Діяльність київського авангарду і його популяризація у Львові заклали основи для нових підходів у сучасній українській музиці, створивши унікальне явище, яке вплинуло на розвиток музичної культури в Україні та поза її межами.

У образотворчому мистецтві також сталися значні зрушення. Художниця-шістдесятниця Тетяна Яблонська, учениця Федора Кричевського, відійшла від натуралізму соціалістичного реалізму, надаючи перевагу стилізації, що базувалася на традиціях українського народного живопису. Разом із Василем Зарецьким та іншими художниками вона заклала основи фольклорного напряму в українському мистецтві, який, попри труднощі, зберігся й розвивався в подальші десятиріччя [15]. Відкрилися погляди Богдана Сороки, Івана Остафійчука, Івана Марчука, Стефанії Шабатури та інших мистців, які, за словаим Л. Кияновської, «В образотворчому мистецтві переступили закляте коло соціалістичного реалізму» [26].

Значно зріс інтерес до театрального та кіно- мистецтва, телебачення. Варто згадати такі твори, як «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова з музикою Мирослава Скорика, музичні фільми «Залицяльники» з джаз-бендом Ігоря Хоми, «Сійся, родися» з сестрами Байко та ряд ін.

Період «відлиги» стимулював активну діяльність багатьох діячів культури, які влилися в рух шістдесятників. Цей суспільно-культурний феномен сприяв посиленню національної самосвідомості, духовного відродження та морального зміцнення. Пік «відлиги» в Україні припав на кінець 1950-х – початок 1960-х років. Це можна простежити за зростанням книговидання українською мовою, частка якого у 1957 році становила 53%, у 1958 – 60%, у 1960 – 49%. Однак, у 1965 році показник знизився до 41%, що свідчило про поступове згортання культурного піднесення [15].

У світоглядній системі передових мистців цього часу важливе місце посіли індивідуалізм, свобода самовираження, гуманізм, космополітизм культурних смаків і скептицизм. Уже на початку 1960-х термін «шістдесятники» став загальновживаним, характеризуючи це унікальне духовне й культурне явище [15]. Аналізуючи вказаний період, приходимо до висновку, що «шістдесятники» втілювали нові цінності, що різко контрастували з радянською ідеологією.

Період «відлиги» залишив глибокий слід у формуванні світогляду «шістдесятників», зокрема завдяки впливу західної гуманістичної культури. Твори Ернеста Хемінгуея, Альбера Камю, Антуана де Сент-Екзюпері, Франца Кафки та інших західних митців, часто через переклади, відкривали нові ідеї та формували уявлення про світ. Італійське кіно епохи неореалізму, а також творчість імпресіоністів, Ван Гога, Модільяні, мексиканських монументалістів сприяли відродженню інтересу до загальнолюдських цінностей і оновлення естетичних стандартів. Цей вплив стимулював шістдесятників переглядати радянські догми і підкреслювати унікальність української культури в контексті світової. Молоде покоління інтелігенції прагнуло свободи самовираження, щирості, відновлення естетичної чистоти та подолання культурної ізоляції. Шістдесятники досягли значного успіху: їхні поетичні вечори збирали тисячі слухачів, а такі діячі, як Ліна Костенко, Іван Драч і Микола Вінграновський, стали іконами тогочасної поезії. В кіно Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика створили новаторські роботи, що підняли український кінематограф на міжнародний рівень. Інтелектуальна діяльність охоплювала гуманітарні науки, включаючи історію, археологію та літературознавство [15].

Однак, держава швидко побачила у цьому русі загрозу. У 1963 році Микита Хрущов, зустрічаючись із представниками інтелігенції, фактично дав старт кампанії проти шістдесятників. Їх звинувачували у «формалізмі», «космополітизмі» і відході від «марксизму-ленінізму». Почалися

обмеження у публікаціях, цензура, заборона літературних вечорів та клубів творчої молоді. Шістдесятники відповіли розгортанням руху самвидаву – неофіційного розповсюдження літератури та публіцистики. Твори Василя Симоненка, Ліни Костенко, Євгена Сверстюка та інших поширювалися через машинопис, фотоплівки, магнітофонні записи. Самвидав поступово набув політичного характеру: у ньому піднімалися теми русифікації, стану української мови та культури, а також критикувалася радянська система. Головні центри самвидаву – Київ і Львів – стали осередками інакомислення і духовної опозиції. Там формувалися ідеї опозиційного руху, що намагався діяти як легально, так і нелегально. Відкритий конфлікт між владою і шістдесятниками досяг свого піку після відставки Хрущова у 1964 році. Нове керівництво СРСР на чолі з Леонідом Брежнєвим та Михайлом Сусловим відкинуло реформи і повернулося до консервативної політики [15]. Це означало завершення періоду «відлиги» і початок нової хвилі репресій.

Таким чином, рух шістдесятництва відіграв вагому роль для прояву української національної культури у добу радянсько-більшовицької окупації, і однією із вагомих постатей цього руху, чия творчість відкрила нові світоглядні і музичні горизонти, став Мирослав Скорик.

2.1. Етапи розвитку музичної естради міста Львова: від міжвоєнного двадцятиріччя до 1960-х років

Музичній естраді Львова на етапі її становлення у міжвоєнну добу присвячені наукові праці Р. Гавалюк [6], О. Зелінського [20], Г. Карась [21], Л. Кияновської [25], О. Колубаєва [29], Х. Охітви [44] та інших дослідників, до яких звернемося у даному контексті, творчість молодих мистців 1920–1930-х років здобула широке визнання завдяки міжнародному фестивалю ретро-естрадної пісні імені Івана-Богдана

Весоловського та книзі Ігоря Осташа «Бонді» [41], а також чисельним пошуковим здобуткам галицьких музикознавців.

Проаналізувавши головні ідеї, виражені у вказаних вище дослідженнях, у першу чергу зауважимо, що українська естрада Львова та всієї Галичини виникла у домінуючому пан-польському середовищі з бажання молодих українських мистців з патріотичних, інтелігентних родин, учасників «Пласту» та інших українських організацій, створити потужний національний контент, який би зацікавив широкі пласти українського суспільства і призупинив суцільну полонізацію. У цьому контексті важливу роль відіграли й руханкові товариства, такі як «Сокіл» і «Луг». Вони використовували українську музику для виховання молоді, поєднуючи культурний і патріотичний аспекти. Молодь виконувала руханкові вправи під український музичний супровід, що підкреслювало важливість національної культури. Наприклад, Василь Дзуль, котрий був однією з ключових постатей у музичному житті того часу, диригентом хору й керівником оркестру при гімнастично-пожежному товаристві «Луг», створив осередок, де практикувалися молоді талановиті музиканти, зокрема Леонід Яблонський, майбутній засновник «Ябцьо-джазу», брати Іван і Петро Костюки, скрипалі Володимир Панасюк і Володимир Цісик (батько Квітки Цісик) та ряд інших. Тут також починали свою творчу діяльність вокалістка Люба Суботівна та інші молоді талановиті музиканти [6].

Х. Охітва, обґрунтовуючи стилістико-семантичну модель української естрадної пісні Галичини як засобу творення національної ідентичності, з цього приводу зазначає, що вказана модель «виникла у зв’язку із суспільною потребою творення у багатонаціональному галицькому міському панпольському 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» [44, 3–4]. Авторка описує перші осередки, в яких зародилася українська естрада – театри-рев'ю Євгена Казака «Ревелєрси Євгена» та «Золотий усміх» Анатоля Кос-Анатольського, що почали діяльність у 1928–1929 роках, та подальший розвиток вказаного жанру у творчості джаз-капели Леоніда Яблонського й інших колективів.

Отож, українська естрада першої половини XX століття в Галичині та її осерді – Львові була важливим фактором формування національної музичної культури. Іван-Богдан Весоловський відомий як один із провідних творців цього напрямку. Однак, естрада того часу стала результатом роботи багатьох талановитих людей, які разом закладали її основи. У міжвоєнний період у Львові естрадна культура активно розвивалася у сфері розважальних закладів, у тому числі в нічних, так званих, нахтлокалях, кабаре, театрах і мандрівних трупах ставилися естрадні рев'ю. Популярними жанрами були водевіль, радоспів, відомі з минулих століть оперета і зінґшпіль. Естрадні театри, такі як «Студія Цвіркун», «Заграва», «Богема», «Золотий усміх» під керівництвом Анатоля Кос-Анатольського, а також мандрівні трупи, котрі очолювали Богдан Сарамага, Йозеф і Ярема Стадники та інші мистці, спеціалізувалися на постановках із музичними номерами [6], їхні вистави не лише розважали публіку, але й формували елементи національної ідентичності, створюючи конкурентну альтернативу польськомовному та німецькомовному естрадним напрямкам.

Цікавою особливістю естрадного життя Львова було запозичення американської традиції чоловічих квартетів без супроводу, які називалися

ревелєрсами, як, наприклад, згадані вище «Ревелєрси Євгена». Вони виступали як a cappella, так і в супроводі інструментів – фортепіано, гітари, скрипки або акордеона. Їхні виступи збагачували культурний ландшафт міста і сприяли популяризації нового музичного жанру.

Таким чином, українська естрада в Галичині виконувала не лише розважальну функцію, але й підтримувала національно-патріотичний дух у суспільстві. Через естрадну пісню молодь залучалася до культури, що сприяло зміцненню національної ідентичності, і це здійснювалося через музику, яка лунала на забавах й розважальних культурних заходах. Усе це стало основою для подальшого розвитку української естрадної та джазової музики після Другої світової війни, «знаковою» постаттю у чому став Мирослав Скорик у 1960-ті роки.

Звернемося до розгляду діяльності окремих галицьких мистців, що заклали основи естрадно-джазової музики в регіоні, що здійснимо на основі матеріалів, викладених у дослідженнях Р. Гавалюк [6], О. Зелінського [19; 20], О. Колубаєва [29], Х. Охітви [44] та на основі власних висновків із зазначених матеріалів та записів українських естрадних пісень того часу.

Р. Гавалюк вирізняє, насамперед, постать Володимира Балтаровича, котрий, окрім медичної кваліфікації, що була його основним фахом, отримав чудову музичну підготовку у Вищому музичному інституті у Львові, де вивчав гру на фортепіано під керівництвом провідного галицького мистця, одного із основоположників українського музичного модернізму (паралельно з Борисом Лятошинським у Києві) – Василя Барвінського, а також освоював гру на скрипці з корифеєм львівської скрипкової школи (що, нагадаємо, бере витоки від діяльності «галицького Паганіні», польського музиканта Кароля Ліпінського) – Йосипом Москвичевим. Окрім того, Володимир Балтарович студіював вокал (потужна вокальна школа Львова мала потужне коріння у діяльності знаного педагога Володимира Висоцького, співаків Соломії

Крушельницької та інших видатних артистів), і до початку Другої світової війни активно організовував музичне життя у Галицькому краї.

Володимир Балтарович був чудовим виконавцем-практиком, і разом із колегами формував музичну культуру регіону. Наприклад, у цьому процесі вагому роль відіграли згадані вище «Ревелєрси» Євгена Козака, створені у 1928 році, учасником цього чоловічого вокального квартету став і сам засновник, у майбутньому – знаний львівський композитор та музично-громадський діяч, котрий виконував партію другого тенора, а також створював для колективу обробки стрілецьких пісень, фольклорні аранжування й оригінальні композиції, які були популярними серед молоді того часу. Музика Євгена Козака звучала в танцювальних ритмах, таких як слоуфокс, швидкий фокстрот, чарльстон, танго, румба, віденський вальс і вальс-бостон, що прийшли із західних теренів тогочасної Європи та Америки. Серед найвідоміших композицій авторства Євгена Козакатого часу й вказаних жанрів – «Львівський вальс», «Стрийський парк», «Львів'янки», «Ірка в небезпеці» та ряд інших.

Цей колектив виступав перед показами фільмів у кінотеатрах, зокрема, «Аполло», «Колізей» і «Стильовий», що на той час було популярною формою поєднання кінопоказів із музичними номерами. Це також було способом заробітку для молодих музикантів і можливістю демонструвати власну творчість у вигляді рев'ю. У складі гурту, окрім Євгена Козака, було ще троє музикантів, серед яких був і брат Романа Шухевича – Юрій Шухевич [5; 6; 20; 44].

У когорті мистців естрадного жанру міжвоєнного двадцятиріччя – Ярослав Барнич, автор безсмертної «Гуцулки Ксені», яка тривалий час, через більшовицько-сталінські заборони, звучала в Україні без вказівки на авторство (навіть більше – був знятий фільм, в якому цей твір приписувався зовсім сторонній, далекій від професійного мистецтва людині). Композитор народився у родині директора школи на Снятинщині, з дитинства проявляючи музичні здібності, навчався грі на скрипці у

Йозефа Шнабеля, співав у хорі, організував камерний оркестр зі своїх товаришів і пробував акомпанувати. У 13-річному віці майбутнього метра естради запросили диригувати в Печеніжині в постановці «Наталки Полтавки». Під час Першої світової війни, у 17-річному віці, Барнич добровільно вступив до лав Українських січових стрільців. Спершу він перебував на Закарпатті, потім у Чехії та Галичині. У 1915 році Барнич завершив навчання в гімназії, однак не полишав музичної освіти. Разом із січовим стрільцем Михайлом Гайворонським він створив струнно-смичковий оркестр УСС. Через рік Барнич отримав посаду музичного керівника театру «Руська бесіда», для якого почав створювати композиції і диригувати невеликим театральним оркестром у виставах з музичними номерами, водночас, продовжив навчання, штудіюючи диригування, гру на скрипці, гармонію й теорію у Вищому музичному інституті [5; 29].

У 1924 році Ярослав Барнич став музичним керівником Українського театру товариства «Бесіда» та паралельно вступив на філософський факультет Львівського університету, пізніше поїхав до Берліна, щоб удосконалити диригентську майстерність. Після завершення студій із 1927 року працював у Самборі в жіночій учительській семінарії, де викладав музику. Ярослав Барнич також керував «Самбірським Бояном» і заснував у цьому ж місті філію Вищого музичного інституту [39].

З 1932 року композитор зосередився на створенні музики «легкого» жанру, до якого увійшли такі відомі твори, як «О соловію», «Молоді емерити», «О гарна крале», «Запізно», «Лист», а також «Гуцулка Ксеня», створення якої пов’язують із періодом його закоханості в священичу доньку Ксенію Клиновську. Під впливом цієї музи Ярослав Барнич створив легендарну пісню-танго «Гуцулка Ксеня», а через шість років – оперету з такою ж назвою, ставши творцем української модерної оперети. Х. Охітва, аналізуючи творчий шлях і композиторський доробок митця, приходить до висновку про його яскраве прагнення до розвитку «легких» жанрів, що стало ключовим напрямом у композиторській та диригентській

діяльності галицького майстра оперети. Такий вибір жанрів не лише свідчив про його природну схильність до створення музики, яка була доступною й зрозумілою широкій аудиторії, а й відображав високий рівень професійної майстерності. Ця діяльність вирізнялася гармонійним поєднанням новаторських тенденцій із найкращими традиціями як українського, так і західноєвропейського музичного мистецтва. У «знакових» естрадних творах композитора «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» [44, 96]. Таким чином, Ярослав Барнич не лише творив музику, яка легко сприймалася слухачами, але й активно популяризував кращі зразки світового музично-театрального репертуару. Завдяки цьому композитор зробив значний внесок у збагачення культурного життя і сприяв утвердженню українського мистецтва на міжнародній сцені.

У часи німецької окупації Ярослав Барнич обіймав посаду диригента Львівської опери, відіграв надзвичайно важливу роль у популяризації українського репертуару, ставши одним із перших сподвижників, які активно впроваджували національну ідею і діяльності закладу. Під час постановки оперети «Шаріка», основу якої становили стрілецькі пісні, гестапівці заарештували 29 осіб, із яких 28 були розстріляні, а вижив лише Барнич [5]. Крім цього, мистець працював над такими відомими творами, як музична картина «Вечорниці» Петра Ніщинського, балет «Сільське кохання» Костянтина Данькевича, опера-хвилинка «Ноктюрн» Миколи Лисенка та музика до драми «Украдене щастя» Івана Франка, створив музичний монтаж балету «Строкатий вечір» на основі творів різних авторів [39]. Діяльність Ярослава Барнича у Львівській опері у часи Другої світової війни, головним диригентом якої на той час, як вказує О. Драган [10], став видатний австрійський маестро Фріц Вайндліх, описана у працях

О. Паламарчук [45], С. Максименко [36], О. Драгана [10] та інших дослідників, засвідчує активний патріотичний посил, який мистець реалізував разом із Левом Туркевичем, Ярославом Вощаком, запрошеним диригентом Миколою Колессою, солісткою Іриною Маланюк, оркестрантами (Владиславом Швецем та іншими видатними львівськими музикантами). Усі ці проєкти не лише засвідчили його виняткову професійність, але й стали важливим внеском у розвиток українського музично-театрального мистецтва. Серед видатних постатей цього часу називають струнний квартет під орудою Володимира Цісика, таких мистців, як Роман Савицький, Одарка Бандрівська, Леся Деркач, Христина Колесса, Юрій Крих, Ірина Крих, Зенон Дольницький, Євгенія Винниченко-Мозгова та ін. [44, 122–123].

Після нової радянської окупації Львова у 1944 році композитор був змушений емігрувати. Спершу він опинився в Німеччині, а потім переїхав до США, де жив і працював у Філадельфії. У 1961 році Барнич підготував хор із 300 співаків і 80 оркестрантів до виступу на відкритті пам'ятника, що принесло йому звання почесного громадянина міста. У 1966 році українська діаспора в США вручила йому Золоту булаву – одну із найвагоміших нагород [6].

Інший визначний маестро того часу – Степан Гумінілович, котрий був видатним композитором із родини педагогів із міцними музичними традиціями. Навчався у класі скрипки Романа Рубінгера в Коломийській філії Вищого музичного інституту, проте, володів грою на багатьох музичних інструментах. Степан Гумінілович організував і очолив гімназійний хор, диригував хором «Просвіта» в Топорівцях, а також займався футболом і тенісом. Він деякий час викладав у гімназії в Балицях і паралельно навчався у Львові в Інституті імені Лисенка [39; 6].

У дивізію «Галичина» воював до 1945 року, а після завершення війни потратив у табір для військовополонених в Італії, де заснував хор «Бурлаки», який виконував українські народні пісні. Перебуваючи в

таборі, Степан Гумінілович не лише займався музикою, а й організував футбольну команду, завдяки якій проводив як внутрішні, так і зовнішні змагання. Пізніше, у Зальцбурзі, викладав шведську руханку в Українській гімназії. У період еміграції в Аргентині та Чилі Барнич працював на важкій фізичній роботі, займаючись виготовленням різьблених гуцульських шкатулок. Увечері ж він присвячував себе музиці: грав на скрипці в циганському стилі для радіо та нічного кабаре [21].

Під час перебування в Буенос-Айресі Барнич зустрівся з Леонідом Яблонським, який також емігрував до цих країв. Разом вони здійснили кілька записів солоспівів, що стало важливою частиною творчої діяльності мистця в еміграції. Після звільнення і повернення з таборів Гумінілович переїхав до Канади, де активно працював як диригент і організатор музичного життя української громади. За його участю було створено понад 100 платівок із записами української музики, які стали важливими культурними артефактами для діаспори [21].

Анатоль Кос-Анатольський, один із найвідоміших українських галицьких композиторів, розпочинав свою діяльність із власних театрів-рев'ю. Творчість мистця поєднувала елементи української народної музики з популярними європейськими танцювальними жанрами, такими як танго, фокстрот і вальс. «Кос-Анатольский, як правило, асоціюється з композицією "Ой, ти дівчино, з горіха зерня", але є у нього й інші хіти: "Коли заснули сині гори", "Карпатське танго", "Зоряна ніч", "Магнолія", "Незабутній вальс", аранжування стрілецьких пісень. Анатоль Кос-Анатольський, окрім музичної освіти, здобув також фах юриста у Львівському університеті, був головою Львівської спілки композиторів, створив ряд балетів, концерт для арфи з оркестром, хорові обробки» [44, 116]. Мистець став одним із провідних композиторів Львова в повоєнний період, працюючи над балетами, операми, оперетами та симфоніями, очолюючи вказану спілку композиторів та проводячи активну музично-громадську діяльність.

У повоєнні роки композитор написав такі шедеври, як «Львівська весна» і «Танґо кохання» на власні слова, «Як кохати, то у Львові» на вірш М. Хоросницької, «Львівські вулиці» на слова Р. Братуня, котрі стали ефективним засобом формування національної самосвідомості українців у період, коли домінував більшовизм з його репресивною системою та антилюдськими цінностями.

У цілому, основою творчості композитора присутні мелодичні джерела старогалицької елегії та інших жанрів побутової музики краю. Його твори вирізняються запальними гуцульськими ритмо-інтонаційними моделями, динамічністю музичних номерів співогри. У музиці до музичних вистав автор майстерно передав дотепні, жваві інтонації, близькі до розмовної мови львівської міської пісні 1930-х років. Водночас, мелодика пісень збагачувалася зворотами, запозиченими з карпатського фольклору. Важливим є той факт, що фольклорні матеріали, використані композитором, надходили з різних джерел. Серед них були співачка Соломія Крушельницька, фольклористи Володимир Гошовський та Леонід Ященко, співаки-аматори та хористи з колективу «Лемковина». Це свідчить про широкий спектр впливів, які стали основою для творчих пошуків і розробок композитора [33].

Дослідники вказують, що дружина композитора Надія Кос зізналася, що у нотах пісень часто було написано: «При виконанні не вказувати імені та прізвища автора». Це пояснюється, на думку мисткині, неможливістю для державного діяча радянської доби «представляти себе простою людиною, яка здатна переживати тонкі душевні пориви» та тим, що композитор «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» [28].

Таким чином, у творчості митця поєдналися ознаки західноєвропейських жанрів та національної стилістики, яка виростає із фольклорної основи та галицької міської пісенності. Композитор

застосовував різноманітні чинники, які формували оригінальні композиційні прийоми, специфіку ритмо-мелодики та ладо-гармонічного мислення. Проводячи аналогії з творчістю М. Скорика, зазначимо, що, на думку Христини Охітви, пісня «Зоряна ніч» А. Кос-Анатольського є «однією із найбільш безпосередніх попередниць» пісень Мирослава Скорика, якій увійшли до фільму «Червона рута» – «Не топчіть конвалій» і «Намалюй мені ніч» [44], які аналізуватимемо у наступному розділі даної магістерської роботи.

Серед перших українських естрадних композиторів – Євген Козак, який навчався у Львівській консерваторії Польського музичного товариства в 1930-х роках і заснував чоловічий вокальний квартет «Ревелєрси Євгена» або «Львівські ревелєрси» ще у 1928 році. Цей квартет здобув значну популярність у Галичині, завдяки високому рівню виконання та оригінальності репертуару. У 1940-ві роки Є. Козак зосередив свою творчість на театрі-рев'ю «Веселий Львів», де ставилися концертні програми, що набули популярності серед глядачів. Серед них були «Український вертеп», «Ох серце, ти, серце», «Роздаємо успіхи», «Бо війна війною», «Спорт у маси!», «Купуємо-продаємо», «Гей, хто з нами!» та ін. [39]. Театр об'єднав багато галицьких творчих особистостей, серед яких композитори Анатоль Кос-Анатольський і Зиновій Лисько, режисери Володимир Блавацький і Петро Сорока, а також актори, зокрема Йосип Гірняк та ін. [6]. Інформацію про ці події та людей можна знайти в наукових краєзнавчих дослідженнях.

Серед творів Євгена Козака для квартету – аранжування стрілецьких пісень за поезіями Л. Лепкого та Р. Купчинського «Ой, шумить, шумить», «Колись, дівчино мила», «Ой там, при долині», «За твої, дівчинонько…» та інші [39].

Хор Львівського радіо, організований Євгеном Козаком, під його орудою активно брав участь у заходах, що стали важливим чинником формування української культури під час Другої світової війни. Це були

Шевченківські та Лисенківські урочистості, відзначення днів Лесі Українки та інші культурні акції. Одними з центральних творів, виконаних хором, були кантата «Заповіт» Б. Лятошинського і кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича, а також твори хорових композиторів «розстріляного відродження». Відзначалися також світові прем'єри творів українських композиторів того часу, серед яких були В. Барвінський, С. Туркевич-Лукіянович, М. Колесса, Н. Нижанківський, З. Лисько, Р. Сімович, В. Косенко, П. Козицький та інші. У цих заходах брали участь колективи львівських опери та філармонії, хори під керівництвом М. Колесси, Н. Городовенка, Л. Туркевича, Я. Барнича, струнний квартет під орудою В. Цісика, а також численні відомі галицькі митці, серед яких Роман Савицький, Одарка Бандрівська, Леся Деркач, Христина Колесса, Юрій Крих, Ірина Крих, Зенон Дольницький, Євгенія Винниченко-Мозгова та інші. До них приєднувалися київські музиканти, зокрема, Рада Лисенко, Тарас Микиша та ін. [45, 70–75].

Після Другої світової війни, залишившись у Львові, Євген Козак був заарештований у 1948 році. Проте, також працював викладачем у музичній школі, завідувачем кафедри музики в педагогічному інституті, викладачем і проректор Львівської консерваторії, редактором Львівського радіо та керівником «Квартету Євгена» у Львівській філармонії [39].

У творчому доробку композитора, який справив вагомий вплив на розвиток музичної культури краю, – театралізований концерт «Буковинське весілля», а також твори, як-от «Бузок», «Вітер з полонини», «На річницю Шевченка», «Під небом України». Особливий інтерес викликають хорові пісні, серед яких «Вівчарик» на вірш Г. Коваля, «Верховино, мій ти краю» на народний текст, «Думи мої, думи мої» на слова Т. Шевченка, а також пісні у народній манері на авторські слова, наприклад «Ой не моргайте, дівчата» на слова О. Новицького [39]. Водночас, мистець створював обробки народних пісень, зокрема галицьких і буковинських, як, наприклад, обробка лемківської пісні «Ой

верше, мій верше», «Ой служив я в пана» та ряд інших.

Л. Кияновська, здійснюючи огляд галицької музичної культури ХХ століття, акцентує вплив сталінської ідеологічно-репресивної машини на ситуацію у музичному житті краю та композиторську творчість повоєнних десятиліть. У цьому контексті видатна вчена вказує, що у ситуації орієнтації на стилістику радянської масової пісні, – як, наприклад, «Слава Великому Жовтню» на слова О. Пашка, що є серед творів ідеологічного змісту, з'являлися яскраві, сповнені оригінальності мистецькі явища у пісенному жанрі. Авторка називає «яскраві мелодично і демократичні у своєму виразі хорові пісні А. Кос-Анатольського та Є. Козака», котрі, «…з деяким естрадним відтінком, розв'язані в руслі народних пісень і романсів» [23, 321], поряд із тими, які «кожен композитор повинен був мати у своєму творчому портфелі» [23, 322]). На думку інших дослідників, вокальний і хоровий жанри стали для композиторів, що у довоєнні роки були авторами естрадно-танцювальних шлягерів, новим способом подальшої реалізації пісенного таланту та, водночас, збереження українського світовідчуття та творення українського духу, якого так боялися більшовики [44].

Одним із перших українських композиторів, які інтегрували західні музичні стилі в українську пісенну традицію, став Іван-Богдан Весоловський. Твори мистця, серед яких – понад 150 пісень, у тому числі на власні тексти та інших поетів, серед яких – «Усміх твій таємничий», «Я знов тобі», «Прийде ще час», «Ти і твої карі очі», «Спи, моя кохана» та ряд інших, що звучали і звучать сьогодні як в оригінальних версіях, так і у варіантах каверів сучасних виконавців. Таким чином, вказані твори стали основою української естради від 1930-х років до сьогодення. Композитор активно працював як у молоді роки в Україні, так і в діаспорі, пройшов горнило Другої світової війни, залишив після себе величезну культурну спадщину та був активним музично-громадським діячем Сполучених Штатів Америки та Канади [21].

Іван-Богдан Весоловський народився у Відні, куди родина мистця емігрувала, рятуючись від російської окупації у Першу світову війну, але через три роки повернулася до рідного Стрия. У п’ятнадцятирічному віці майбутній автор шлягерів став членом знаменитого українського національного балету Василя Авраменка і долучився до організації української патріотичної молодіжної організації «Пласт». Згодом навчався у Стрийській філії Вищого музичного інституту, де вивчав музику під керівництвом таких великих композиторів, як Василь Барвінський, Микола Колесса та Станіслав Людкевич. Крім того, закінчив юридичний факультет Львівського університету [39].

Зазначимо, що Іван-Богдан Весоловський ще до появи джаз-капели Яблонського створив у Стрию гурт «Ревелєрси», куди увійшли Іван-Мирослав Любачівський, майбутній Глава УГКЦ, брат поетеси Іванки Патолі та інші відомі згодом люди з числа тогочасних гімназистів з патріотичних українських родин [40].

У роки міжвоєнного двадцятиріччя у Львові перебувала родина сина діяча УНР Леоніда Яблонського, який організував український джаз-бенд – джа-капелу Яблонського, також широко відому під назвою «Ябцьо-джаз», куди увійшли Анатоль Кос-Анатольський, Степан Гумінілович, Роман Шухевич, Ірена Яросевич та ряд інших відомих молодих музикантів Галичини. Популярність новоствореної джаз-капели Леоніда Яблонського була надзвичайною, і дослідник життя Богдана Весоловського, Ігор Осташ, назвав цей колектив «Ябцьо-джаз» львівським «Бітлз». Цей компаративний образ підкреслює масштаб і вплив «Ябцьо-джазу» на музичну сцену Львова в той час, порівнюючи його з феноменом британських «Бітлз», які стали символом цілої епохи у світовій популярній музиці [41].

Коли у 1938 році утворилася Карпатська Україна, Весоловський вирушив туди на допомогу молодій державі. Однак, після втрати незалежності цієї держави був змушений переїхати з Хусту до Відня, де продовжив навчання у Консульській академії. Паралельно став членом

Українського студентського товариства «Січ», а з 1940 року – його керівником [6; 21].

В описаний складний історичний період музика стала для Івана-Богдана Весоловського єдиним способом заробляти на життя. Музикант виступав, виконуючи твори на акордеоні у клубах, а також працював редактором українського музичного видавництва Бориса Тищенка [6].

У 1945 році Весоловский опинився в таборі для переміщених осіб у Ліндсі, а потім – у Гамбургу. У лютому 1949 року завдяки рятувальній службі ООН разом із сім'єю емігрував до Канади, де працював керівником української секції місцевої філії радіокомпанії ВВС, що дозволило записати на звуковідтворюючі засоби значну частину пісенної спадщини Івана-Богана Весоловського [6; 21], що стало важливим кроком збереження української пісенної культури для майбутніх поколінь.

Згадуючи про діяльність Весоловського у Галичині, Олена Онуфрів, котра свого часу була музичною редакторкою Львівського радіо, стверджувала: «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, побутували в усній традиції ще й у 1950–1970-х роках. Хоч ім'я автора, який перебував в еміграції в Канаді, не називали» [40].

Описана вище ситуація нагадує і долю творчості Ярослава Барнича, і подекуди Анатоля Кос-Анатольського, і багатьох інших мистців, чиї пісні звучали без вказівки автора. Водночас, вона показує й ту роль, яку відіграли українські композитори міжвоєнного двадцятиріччя для подальшого формування національної музичної культури як засобу формування патріотичних почуттів.

Особливу роль у популяризації української естрадної музики відіграла Ірена Яросевич, яка, ставши діячкою польської культури та «іконою» польського кіно й естради, стала відомою як Рената Андерс та Рената Богданська, що описує О. Зелінський у праці «Загублене крило

Ренати Богданської» [19]. Співачка починала музичну кар’єру як солістка джаз-капели Леоніда Яблонського, виконуючи пісні Івана-Богдана Весоловського, котрі мали великий успіх у публіки у Львові та усій Галичині. Серед них – «Високе чисте небо», «Я знов тобі», «Усіх зірок усього світу» та ряд інших.

Таким чином, у результаті проведеного дослідження приходимо до висновку, що діячі української музичної естрадної культури першої половини ХХ століття були не лише талановитими митцями, але й активними учасниками національного спротиву імперіям, які прагнули знищити українську ідентичність як явище. Мистці, чию творчість проаналізували у даному розділі, зуміли поєднати національні традиції з новітніми музичними стилістичними віяннями та західноєвропейськими, латиноамериканськими танцювальними жанрами, зберігаючи і розвиваючи українську культурну спадщину навіть у найскладніших умовах трагічного ХХ століття. Творчість мистців, до постатей яких звернулися у першому розділу представленої магістерської роботи, стала важливим внеском у формування національної естрадної музики та джерелом натхнення для наступних поколінь.

РОЗДІЛ 2.
ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА

2.1. Діяльність Мирослава Скорика у контексті української культури

Мирослав Скорик був видатним українським композитором, педагогом і діячем культури, який залишив вагомий слід у національній музичній спадщині. Народний артист України, лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор і кандидат мистецтвознавства, очолював кафедри композиції у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка та кафедру історії української музики у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик також був головою Львівського відділення Спілки композиторів, секретарем Спілки композиторів України (2006–2010), художнім керівником Національної опери України та керівником Центру музичної україністики.

Життя і творчість мистця охоплюють ключові періоди становлення національного музичного мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Мирослав Скорик став символом епохи шістдесятників – покоління талановитих митців, які формували нові підходи у мистецтві. Творчість композитора відображала дух епохи, впливаючи як на професійну музику, так і на громадське життя.

Мирослав Скорик був не лише композитором, а й активним організатором мистецьких подій. За його ініціативи було засновано і проведено численні міжнародні фестивалі, зокрема «Дні Америки та української музики у Львові», «Музика українського зарубіжжя», «Пам’яті жертв голодомору – композитори України», міжнародний фестиваль української музики «Контрасти» та «Дні музики М. Скорика».

Мистець також очолював журі престижних виконавських конкурсів, таких як «Київ Музик Фест», був головою журі фестивалю «Червона рута» у 2005 році. Діяльність маестро неодноразово висвітлювали джерела, присвячені вивченню української музичної культури, які підкреслюють значення внеску композитора для національного мистецтва.

Творча біографія митця цікава таким фактом, що за його ініціативою був заснований у 1960-ті роки перший в Україні вокально-інструментальний ансамбль «Веселі скрипки».

На формування світоглядних орієнтирів та художнього мислення Мирослава Скорика значний вплив мала духовна спадщина його родини, яка вирізнялася багатою культурною традицією. Серед представників цієї родини були видатні діячі української культури, які поєднували в собі глибоку національну ментальність з європейською свідомістю. До них належали поет Григорій Савчинський, фольклорист Володимир Охримович та славетна співачка Соломія Крушельницька. Їхня діяльність і цінності стали важливими орієнтирами для творчого становлення маестро, формуючи його унікальний мистецький світогляд. Це відмічає, як «користь «блискучого» родоводу, у монографічному дослідженні творчості М. Скорика музикознавиця Л. Кияновська [24].

М. Скорик, спираючись на глибоке національне коріння, стає продовжувачем та послідовником традицій світової та вітчизняної музики, музикантів-творців ХХ ст.: Артура Онеггера, Бели Бартока, Ігоря Стравінського та ін. Значною мірою відчутний вплив української композиторської школи та представників галицької музичної культури, зокрема Станіслава Людкевича, Адама Солтиса. Автор звертається до різних видів жанрів: симфонічного, інструментального, вокального та оперного. Музична спадщина композитора охоплює симфонічну, вокально-симфонічну, музично-театральну, оперну, хорову, естрадно-пісенну творчість, музику до кінофільмів та мультфільмів.

У сучасному музичному просторі України постать М. Скорика пізнавана й прийнята суспільством, яка творить сьогодення. Менш відомим є музикознавчий спадок Мирослава Михайловича, куди увійшли монографії «Ладова система С. Прокоф'єва» та «Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття». Але найголовнішою рисою була здатність митця перебувати в постійному пошуку, шукати та знаходити можливості самореалізації, творити свій музичний світ, спрямований до людської душі. Як казав сам композитор, «у наш час мистецтво рухається так швидко, що якщо ти трохи відстанеш, то маєш шанс опинитися попереду» [24, 602].

Особливу роль у добу шістдесятництва відіграла новаторська творчість молодого композитора Мирослава Скорика. На початку 1960-х років, після завершення навчання у Львівській консерваторії (1960) і аспірантури в Москві, Скорик повернувся до рідного Львова. Період 1963–1966 років, перед його переїздом до Києва, де він став викладачем консерваторії, відзначився яскравою діяльністю маестро. У 1963 році він заснував вокально-інструментальний ансамбль «Веселі скрипки» при студії радіо та телебачення, які виконували «ритмізовані на «американський» манер пісні Скорика» [24, 328], що стало важливим етапом у розвитку української естрадної музики.

«Веселі скрипки» спершу діяли в інструментальному складі, який об'єднав викладачів і студентів Львівської консерваторії, серед яких були Петро Дроща, Богдан Каськів, Любов Чайковська, Матіс Вайцнер, Марк Зельманович, Артур Микитка, Андрій Зінько, Володимир Щесюк (скрипки), Олександр Петраше (альт), а також музиканти-виконавці на духових і ритм-групи. Партію рояля виконував сам керівник ансамблю – Мирослав Скорик. Згодом до ансамблю приєдналася вокальна група, що складалася зі студенток консерваторії, таких як Любов Чайковська, Галина Самохваленко, Ганна Петраше, Наталя Гавриленко, Надія Рикова, Зоряна Панасюк.

Завдяки цьому розширеному складу ансамбль міг виконувати як інструментальні джазові композиції, так і пісні, які швидко ставали популярними шлягерами. У виступах ансамблю брали участь такі знані виконавці, як Людмила Божко, Анатолій Мокренко, Федір Богдан, Олександр Щеглов, Дмитро Гнатюк та інші [24].

На нашу думку, феномен «Веселих скрипок» полягає в тому, що їхня поява стала важливим етапом у розвитку українського естрадного мистецтва. Музика Мирослава Скорика була справжнім проривом на тлі «номенклатурного» стилю попередніх років, а передачі з участю колективу прикрашали ефіри як на регіональному, так і на всеукраїнському рівнях.

В академічній творчості Мирослава Скорика, що зазнала потужного впливу ідей шістдесятництва, яскраво відобразилася новаторська тенденція поєднання етнічного та джазового елементів, яка стала символом так званої «нової фольклорної хвилі», що утверджувала українську національну ідентичність у радянському просторі. Особливе значення в цьому контексті мали такі шедеври, як музика до кінофільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, створена у 1964 році, та заснована на її темах сюїта для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих», написана у 1965 році. Ще однією важливою віхою творчого шляху композитора став «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру, створений у 1972 році, який яскраво демонстрував інтеграцію українських народних танцювальних мотивів із джазовими ритмами, що було абсолютно новаторським для тогочасної музики. Ці твори стали зразками синтезу архаїчних елементів, таких як коломийка, аркан і «троїсті музики», із сучасними джазовими тенденціями, внаслідок чого народні мотиви набули нового звучання завдяки пульсуючим синкопованим ритмам, а трембітні вигуки створили інноваційні сонорні ефекти. Сам композитор зазначав, що поєднання гуцульської та джазової традицій у таких творах, як «Карпатський концерт», не було для нього свідомо організованим процесом, адже, за його словами, «де закінчується

стихія гуцульського танцю і де починається джаз – не знаю і ніколи не ставив собі цих питань… ці фольклорні елементи – український і американський – мені важко розділити в цілісній партитурі твору» [24]. Якщо «Карпатський концерт» із коломийковою лейттемою став кульмінацією джазової тенденції в академічній музиці Скорика, то жанр естради, як вважав сам маестро, відіграв роль творчої лабораторії, де ці новаторські ідеї знаходили своє перше втілення. У своїх інтерв'ю він підкреслював, що діяльність в естрадному жанрі не тільки не суперечила його академічним пошукам, але й нерідко пісні ставали цікавим полем для втілення нових композиторських ідей, що вчергове підтверджує універсальність і багатогранність творчості композитора.

У творчих горизонтах композитора Мирослава Скорика, який майстерно опанував моделі джазу, блюзу, ритм-енд-блюзу, а також танцювальні ритмоінтонації рок-н-ролу, босанови, твісту, регтайму, бугі-вугі, свінґу, халі-галі, фанку, танґо та інших стилів із афро- та латиноамериканським корінням, відбулося продовження і значне розширення проникнення елементів джазу та латиноамериканських танцювальних жанрів в українську естрадну музику. Цей процес, розпочатий ще на межі 1920–1930-х років, знайшов яскраве відображення у піснях «Не топчіть конвалій», «Я жду тебе», аранжуванні танґо «Стрийський парк» Євгена Козака (на слова Романа Братуня), а також у таких творах, як «Намалюй мені ніч», «Нічне місто», «Ти забудь ці слова», «Карпати» (слова Миколи Петренка), «Львівський вечір», «Принесіть мені маків», «Я тебе почекаю», «Аеліта» (на слова Богдана Стельмаха), «Три трембіти», «Я не сумую за тобою», «Жоржини» (на слова Олександра Вратарьова), «Не знаю» на власні слова композитора [44] та в багатьох інших музичних шедеврах.

2.2. Жанрова палітра творчості Мирослава Скорика

Для композитора Мирослава Скорика, уродженця Галичини, близькими були фольклорні джерела карпатського регіону з характерними ладо-інтонаційними особливостями. У період схильності до неофольклоризму ці уподобання природно знайшли своє вираження у створенні новаторського для українського мистецтва початку 1970-х років «Карпатського концерту» для симфонічного оркестру. За словами музикознавиці Л. Кияновської, у цьому творі «народнопісенне ядро істотно інтелектуалізоване, доповнене і переосмислене крізь призму численних інших стилістичних тенденцій, насамперед через ідею джазової імпровізації, а також через експресію барокової концертності» [44].

Подальший стильовий розвиток митця позначився тенденцією до ретроспективізму, що виявилося у зверненні до старовинних форм, таких як партита чи інструментальний концерт, а також у розшифровці для камерного оркестру Львівських лютневих табулатур XVI століття. На початку 1980-х років світогляд композитора тяжів до неоромантизму, характерного ліризмом і чуттєвістю його творів. Такі зміни були зумовлені загальноєвропейським музичним контекстом, який реагував на втому слухачів від авангардних пошуків. Цю ситуацію Любов Кияновська влучно охарактеризувала як «перевтомлений стиль» останньої третини XX століття.

Однією з визначних подій у творчості Скорика стала прем’єра Концерту для віолончелі з оркестром 1983 року, сповненого драматичної експресії та філософської глибини. Виконання Марією Чайковською разом із Державним симфонічним оркестром УРСР під орудою Юрія Никоненка стало справжньою подією в українському мистецтві. За цей твір композитора нагородили Державною премією імені Тараса Шевченка. Віолончельний концерт став своєрідним переломом у творчості митця, позначивши поступ до інтертекстуальності, властивої постмодернізму,

тобто до діалогу в партитурах із «чужим словом».

Хорова музика, хоч і не була провідною у творчості Мирослава Скорика, супроводжувала всі її етапи. У хорових творах композитор органічно поєднував національні хорові традиції із сучасними тенденціями. Провідними темами його хорової творчості були філософська, пейзажна лірика та релігійно-духовні мотиви. Зокрема, цикл «Пори року» розвивав загальноєвропейську традицію узагальнення буття через календарний сюжет. Хорова творчість митця включала твори a cappella та з інструментальним супроводом, серед яких масштабні циклічні композиції, кантати й фольклорні мініатюри.

Серед найяскравіших хорових творів композитора – кантата «Весна» для хору та симфонічного оркестру на слова Івана Франка, «Людина» на слова Едуарда Межелайтіса, цикл «Пори року», «Реквієм», поема-кантата «Гамалія» на слова Тараса Шевченка, три псалми, Літургія Іоана Золотоустого, а також масштабні хорові сцени з опери «Мойсей». У цих творах Скорик звертався до сакральних текстів, фольклорної поезії та літературної спадщини, особливо до творів Франка й Шевченка.

Кантата «Весна» стала символом сподівань на суспільне оновлення та пробудження національної свідомості, органічно переплітаючись із ідеями Франка. Через пейзажну лірику та змалювання весняного пробудження природи композитор розкривав ідеї національного відродження, що перегукувалися з мотивами Франкової поезії. Твір став зразком «нової фольклорної хвилі», гармонійно поєднуючи віковічні символи українського народу із сучасними засобами музичної виразності, в яких відобразилася глибина художнього переосмислення поезії Франка.

Хорова творчість Мирослава Скорика вражає масштабністю, яскравою індивідуальністю, глибокою національною самобутністю та професійною майстерністю, демонструючи широту мистецького діапазону і прагнення до сучасної музичної мови.

У поемі-кантаті «Гамалія» М. Скорика показано сучасне музичне

трактування українського лицарства від героїчного-оптимістичного до трагічного і від філософського до гумористичного. Так, образ козацтва-лицарства проявляється крізь призму кобзарства в хорі невольників, епізоди з жанровими ознаками пісні («У туркені по тім боці», «Наш отаман Гамалія») мають у кантаті куплетну форму і написані у стилі дум і народних пісень. Вплив дум позначився і на трактуванні історичної доби, і на загальному ліричному тоні твору, і на поетиці його окремих частин.

Опера «Мойсей» – новий етап у музичному прочитанні поезії Франка, та, повертаючись до витоків франкової філософії, є своєрідним «викликом» суспільству, вихідною точкою у переосмисленні своїх духовних, естетичних і національних цінностей у вирі глобалізації суспільства XXI століття. Ці категорії композитор послідовно втілив засобами сучасного музичного вислову на всіх рівнях музичної організації оперного полотна. Аналітичний огляд на аналіз опусів Скорика на вірші Франка дозволив узагальнити поняття «високого» і «популярного», «модерну» і «традиції», що характерно для позицій «егалітарного» мистецтва. Ці аспекти композиторського прочитання семантичних кодів, що лягли в основу філософських концептів франкової поезії, формують усвідомлення поетом і композитором цілісної картини генетичного коду нації та шляхів становлення української ідентичності. Музична франкіана Скорика узагальнила тенденції музичної інтерпретації франкового слова, які склалися в галицькій музичній школі на кінець XX століття і сформувала нові вектори трактування філософських концептів поетичної творчості Франка у вимірах сучасної естетики. Інтерпретація його поезії у творчості Мирослава Скорика збагатила музичну франкіану кінця XX – початку XXI століття переосмисленням франкового слова відповідно до естетичних вимог сучасного мистецтва.

Поява опери М. Скорика «Мойсей» стала не просто важливою подією культурно-мистецького життя, а знаковим явищем, справжнім проривом українського музичного театру в XXI ст. Вона стала

хронологічно першою оперою нового тисячоліття й отримала благословення Папи Римського. «Мойсей» символічно відкрив нову еру розвитку українського музичного мистецтва.

Нездоланне прагнення композитора наблизити події біблійної притчі до сьогодення, знайти сучасні відповіді на одвічні питання «Хто ми?», «Куди ми йдемо?» і розпочати відлік часу нової духовності, віднайшли своє втілення у «Мойсеї», а саме у виборі теми, складній символіці й суперечності взаємовідносин героїв, пошуку єдиного, самобутнього й неповторного шляху до істини.

Як зазначає Тетяна Арсенічева, музика Мирослава Скорика вражає своєю яскравістю та образністю, що безпосередньо пов’язана з навколишнім світом, його звуками та враженнями. Національний характер творчості композитора проявляється через речитативно-декламаційні інтонації, своєрідні ладо-гармонічні звороти та ритмічну винахідливість [1].

Багато характерних рис композиторської манери Скорика формуються ще в ранньому віці. Це, зокрема, виразна колористика, чутливість до народнопісенних інтонацій і ритмів карпатського регіону. Ці елементи органічно синтезуються як із джазовою імпровізацією, так і з класичними музичними моделями. Спостережувані у творчості композитора «стильові ігри» залишаються характерною ознакою на всіх рівнях його мистецтва – від масштабних концертних композицій до скромних дитячих п’єс [12].

2.3. Аналіз вибраних естрадних пісень

Аналіз пісенної естради Мирослава Скорика яскраво демонструє, як композитор реалізував свої переконання у цьому жанрі творчості. Результатом цього стало формування потужного пласту українського репертуару, що виник у контексті суворої, часто фальшивої офіціозності

так званої радянської культури і проголошував незнищенність національної ідентичності. При цьому композитор залишався вірним своєму принципу уникати позірного використання національних мотивів. Незважаючи на це, він не раз стикався з закидами у націоналізмі: офіціозний радянський істеблішмент підозріло ставився до його творчості, вважаючи її занадто націоналістичною [24].

Дослідники вказують, що «в піснях Мирослава Скорика ми бачимо, з одного боку – нове, дуже уважне, ставлення до ритму та гармонії, з іншого – інтенсивне використання жанрових джерел та виконавських особливостей джазу. Нарешті, поєднавши риси естради та джазу 50-60-х років минулого століття з досягненнями класичного музичного мистецтва в усьому його багатстві та розмаїтті, композитор прийшов до органічного синтезу серйозного (академічного) і легкого (естрадного) жанрів, що й стало запорукою високих художніх результатів» [30, 72].

Пісня «Намалюй мені ніч» на вірші М. Петренка, виконана Любов'ю Чайковською (1965) та Софією Ротару (1971), є яскравим прикладом глибокої художньої ідентичності композитора. Цей твір виражає глибинне українське світовідчуття, яке поєднує чуттєву емоційність і зв'язок з природою, Рідною землею. Ліричні образи «коли падають зорі», «коли зорі багряні» і «в гамах барв піднеси славу темної ночі» створюють атмосферу, що насичена екзистенційним, межовим світовідчуттям, властивим українській етнопсихології. Ці образи відображають природну чуттєвість та особливе сприйняття світу, яке має архетип серця, пов'язаного з коханим («Що на серці – чи промінь, чи ніч...»).

Музичне вирішення пісні демонструє вплив свінґу, з акцентом на off-beat, що створює ефект коливання й мрійливості. Уже в оркестровому вступі в тональності d-moll виразно чується тритонова інтервалізація, зокрема зменшена квінта «es – A», яка створює характерну «нестійкість» та атмосферу загадковості. Мелодія вокальної партії поєднує синкопи, тріолі та пролонговані елементи, зберігаючи при цьому певну

традиційність української розспівності, проте вражаючи своєю сучасною обробкою в оркестровому супроводі.

Особливу роль відіграють сучасні гармонічні прийоми: акорди з доданими тонами (квартою, секстою) та колоритні септакорди в оркестрових і вокальних партіях. Це дозволяє створити новаторське звучання, яке, незважаючи на свою складність, залишилося актуальним і через пів століття після створення. Пісня не лише відображає художній стиль М. Скорика, але й залишається вражаючою з точки зору музичної виразності, що поєднує етнічні елементи з модерновими інтерпретаціями.

Пісня «Не топчіть конвалій» (1963), на слова Ростислава Братуня, є чудовим прикладом раннього твору М. Скорика, в якому виразно втілено ідею весни та Природи через стильову динаміку твісту. Грайлива, запальна мелодія пісні передає атмосферу пробудження природи й натхнення, створюючи відчуття енергійного весняного руху. Технічно це досягається через використання повторюваних поспівок на невеликому діапазоні (переважно терцієвому), що нагадують тупання ногами – символ активності і руху, що є характерною ознакою весняного відродження.

Цікаво, що в композиції вдало поєднуються два жанри – твіст і свінґ, що контрастують за темпом. В швидкому темпі твіст імітує швидку пульсацію, а в повільному темпі свінґ надає твісту більшої глибини та контрастності. Це створює багатошаровість музичної тканини, відображаючи різні аспекти весняної енергії – від швидкої активності до моментів спокою.

На думку Х. Охітви, пісня набула особливого символічного значення в контексті кінематографічного проекту «Заборонений» (2019), режисера Романа Бровка, про дисидента Василя Стуса. Виконання Сергієм Фоменком та гуртом «Мандри» надало їй додаткового контексту, пов'язаного з українським шістдесятництвом, рухом за свободу. У цьому контексті пісня стала символом боротьби за права і свободи, контрастуючи з тоталітарною символікою радянського режиму [44]. Це перетворює твір

на знакову пісню, яка не лише виражає природні цикли, але й фіксує дух епохи.

Пісня «Львівський вечір» на вірш Богдана Стельмаха є яскравим прикладом музичного поєднання стилів рок-н-ролу, ритм-енд-блюзу та бугі-вугі, що відображає синтез різних музичних напрямків того часу. Вона поєднує простоту мелодії з характерними ритмічними прийомами рок-н-ролу: одноманітним ритмом з акцентами на другій та четвертій долях такту в розмірі 4/4. Це характерно для рок-н-ролу, де таке «підкреслене» ритмічне відчуття створює ефект енергії та динаміки.

Але, разом із цим, як вказує О. Коменда [30], у пісні можна спостерігати риси, властиві ритм-енд-блюзу, зокрема через екзальтованість і емоційну виразність виконання. Ритм-енд-блюз зазвичай характеризується більш емоційною та ексцентричною манерою виконання, що підкреслює глибокий зв'язок між музикою та почуттями виконавця. Масивний і гучний удар на першій і третій долях, поєднаний з уривчастими сухими акцентами на другій і четвертій долях, створює сильний і енергійний біт, що притаманний як ритм-енд-блюзу, так і більш сучасному рок-н-ролу [30].

Впливи бугі-вугі проявляються у приспіві, де присутній швидкий темп, чіткий рух чвертками в басовій лінії та пунктирні ритмічні елементи в мелодії, що є характерними для бугі-вугі. Бугі-вугі часто використовує таку ритмічну структуру для створення «запального» руху, і цей елемент підсилює енергійний настрій пісні.

Таким чином, «Львівський вечір» – це твір, у якому органічно поєднані різні музичні стилі XX століття, що створює не лише багатогранне звучання, але й передає дух епохи з її музичними впливами та стилями.

Пісня «Нічне місто» на вірш Миколи Петренка є ще одним прикладом майстерного використання жанрових і фактурних особливостей, що додають композиції яскравості і виразності. Музичну

форму пісні композитор створює в традиційному куплетному стилі, де об'єднує чотири поетичні заспіви в два музичні, використовуючи три аналогічні фрази-початки і варійоване завершення, що дає можливість укрупнити форму і надати їй цілісності. Це характерно для Скорика, оскільки він часто працює з повтореннями і варіаціями, щоб створити відчуття закінченості і структурної єдності.

Жанровою основою пісні є бугі-вугі, що виявляється в енергійному ритмі та швидкому темпі. Для бугі-вугі характерний незмінний і наполегливий рух баса, а також «пунктирне» розгойдування середніх голосів, що надає музиці ритмічного пульсу, подібного до свінгу. Ладо-гармонічна мова пісні є гострою, хроматизованою, з малосекундовими поступовими підйомами та спаданнями, що додають емоційної напруги та динаміки. Голосоведення пісні містить паралелізми інтервалів та акордів, що посилюють гармонічну виразність [30].

Вокальна партія в заспіві насичена мовними інтонаціями і повторенням коротких фраз, а також зміщенням метричних акцентів, що підкреслює драматургію і емоційний стан, виражений у тексті. Повторення одного й того ж мотиву з чергуванням розспівних і мовних варіантів створює відчуття ритмічного пульсування, характерного для бугі-вугі, що підсилює враження рухливості й динамізму пісні.

Приспів пісні також має характерні ознаки творчості Скорика, зокрема, це широкі інтервальні стрибки в мелодії, з енергійним стрибком на октаву в першому рядку, який потім плавно спускається на п'ятий ступінь тональності. Мелодична лінія підкреслюється фактурними змінами, що збагачують звучання. Повторення частини заспіву в кінці пісні дає композиції додаткову цілісність і глибину.

Таким чином, пісня «Нічне місто» є прикладом майстерного поєднання структурних і жанрових елементів, де бугі-вугі та свінг доповнюються характерними рисами української музичної ідентичності, створюючи емоційно насичену та енергетично потужну композицію.

Проаналізувавши естрадно-джазові твори Мирослава Скорика, приходимо до висновку, що мистець вражає своєю здатністю поєднувати різноманітні музичні стилі та жанри, створюючи унікальні композиції, що поєднують елементи джазу, латиноамериканських танців та класичної музики. Музика композитора – це інтеграція різних культурних впливів і жанрових особливостей, що дозволяє йому створювати стильові композиції, які одночасно звучать як сучасні, так і класичні.

У творчості Скорика джазові стилі, такі як рок-н-рол, блюз, регтайм, ритм-енд-блюз, бугі-вугі, свінг, фанка та соулу, не лише знаходять своє місце в його музичних творах, але й трансформуються в специфічну українську музичну мову. Наприклад, пісні «Аеліта» та «Львівський вечір» демонструють вміння композитора інтегрувати ці жанри в традиційні українські наративи, надаючи їм нових емоційних відтінків і ритмічних фарб.

Змішання джазових і латиноамериканських впливів з елементами академічної музики дає Скорикові можливість використовувати складні гармонії та інструментальні техніки, притаманні класичній музиці. Наприклад, він часто використовує септакорди, їхні обернення та альтерації всіх ступенів ладо-тональності, що надає його музичним творам особливої гармонічної глибини. Це також дозволяє йому створювати більш складні структури пісень, такі як рондо в «Аеліті» чи ускладнену куплетну форму у піснях «Львівський вечір» та «Нічне місто».

Таке поєднання джазових елементів з академічною музикою також проявляється в інструментальному трактуванні хору, де використовується техніка оркестрового аранжування, подібна до класичних композицій. Це дозволяє Скорикові створювати музику, що не лише захоплює своєю ритмічною енергією, але й вражає глибиною музичної побудови та гармонійним оформленням.

Загалом, творчість Мирослава Скорика є яскравим прикладом того, як різноманітні музичні традиції можуть органічно поєднуватися в

єдиному художньому продукті, створюючи нову звучність, яка є водночас сучасною і глибоко національною.

ВИСНОВКИ

Естрадне мистецтво, як і низка інших сфер, що формують сучасну українську культуру, потребує уважного погляду з позицій сьогодення. Одним із вагомих етапів у розвитку української естрадної пісні стала творчість Мирослава Скорика, котра втілила основні ідеї доби шістдесятництва та сформувала напрямок подальшої творчості у цьому жанрі, а відтак – потребує ґрунтовного аналізу та концептуального осмислення. Естрадна творчість композитора проаналізована крізь призму різних кутів зору у працях Любові Кияновської [24] – у контексті цілісного погляду на особистість і творчість мистця, Ольги Коменди [30] – з позицій аналізу стилю, Христини Охітви [44] та ряду інших дослідників. Відтак, у представленому дослідженні здійснено спробу показати багатовимірність художнього та історичного значення естрадної творчості Мирослава Скорика, вирізнити головні риси та значення естрадної пісні Майстра як явища культури у контексті розвитку українського естрадного мистецтва та специфіки історичного часу.

Провівши дослідження, насамперед, прийшли до висновку про те, що естрадна творчість Мирослава Скорика сформувалася на ґрунті багатої галицької естрадно-джазової традиції, що сформувалася у Львові в 1920–1930-ті роки зусиллями молодих музикантів, учасників «Пласту», які у панпольському середовищі прагнули розвинути українську культуру саме у «легкому» жанрі, який би залучав до модного українського середовища якнайбільші прошарки галицької молоді. Це Іван-Богдан Весоловський, Ірена Яросевич, Роман Шухевич, Ярослав Барнич, Анатоль Кос-Анатольський, Степан Гумінілович та ряд інших молодих талановитих музикантів.

У результаті проведеного дослідження прийшли до висновку, що діячі української музичної естради першої половини ХХ століття – попередники Мирослава Скорика – створили національний естрадний

контент, спрямований на збереження та розвиток української культури в умовах імперських асиміляційних впливів. Митці, чия творчість була проаналізована у першому розділі, зуміли синтезувати багатство українських музичних традицій із новітніми західноєвропейськими та латиноамериканськими стилями і жанрами. Такий підхід дозволив їм не тільки адаптувати світові тенденції до української музичної культури, але й створювати самобутні композиції, які, незважаючи на труднощі й виклики XX століття, зберігали дух української нації.

Творчість вказаних композиторів також надихнула наступні покоління митців, у тому числі покоління «шістдесятників», до якого належить Мирослав Скорик, на нові пошуки і переосмислення національних музичних традицій у контексті української культури, що підкреслює їхню унікальну роль у розвитку національного мистецтва.

Відновлюючи традицію львівського українського естрадного музикування, закладену у творчості учасників джаз-капели Леоніда Яблонського у 1930-ті роки, зокрема Богдана Весоловського, Анатоля Кос-Анатольського та інших музикантів, Мирослав Скорик на початку 1960-х років при студії Львівського телерадіо організовує ВІА «Веселі скрипки», що здійснює фурор у всій естрадній культурі тодішнього СРСР. Певний ковток повітря свободи, який вдалося здійснити у той час, виразився у ритмоінтонаційних моделях джазу та рок-н-ролу, блюзу і свінґу, бугі-вугі і регтайму, танґо і твісту, та інших модних жанрових і стильових орієнтирах, привнесених із латиноамериканської та західноєвропейської культур.

Найбільш популярність отримали пісні «Не топчіть конвалій» на слова Ростаслава Братуня, «Львівський вечір» і «Жоржини» на поетичні тексти Олександра Вратарьова, «Не знаю» на власний вірш, «Аеліта» на слова Богдана Стельмаха, а також пісня «Намалюй мені ніч» на вірш Миколи Петренка, що, поряд з піснями Володимира Івасюка увійшла до «знакового» для української культури музичного фільму «Червона рута»,

поряд із творами Володимира Івасюка, Левка Дутковського, Валерія Громцева, Олександра Білаша та ін. На думку дослідників, «Кохання, як ключова ідея фільму, подається крізь призму мислення характерними для української культури архетипними категоріями – одухотворення природи та замилування її красою як втілення архетипу Любові та ін. Вказані семантичні риси на музичному рівні проявляються мелодизмом із яскравими ритмоінтонаційними та гармонічними комплексами, які містять елементи джазової лексики, що вперше прозвучали у творах Мирослава Скорика…» [42].

Мистець обирав і створював поетичні тексти, в яких національна ідея не виражалася явно, а інколи й мала космополітичний зміст, як у рок-нрольній пісні «Аеліта». Проте навіть у таких випадках кожен образ в піснях композитора був насичений щирим почуттям, що стосувалося кохання, рідного Львова, Карпат, і кожне слово, навіть без прямого звернення до національної теми, було глибоко пов’язане з національною ідентичністю. Ймовірно, саме тому естрадні пісні Мирослава Скорика так швидко і природно завоювали популярність серед широкої публіки і в 1960-ті, і в наступні десятиліття.

Таким чином, Мирослав Скорик створив в естрадному жанрі новаторський художній продукт, що потребувало як особливого композиторського хисту, адже, за словами Любові Кияновської, «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» [24], так і особливої рішучості та «відчуття часу», що, безперечно, було притаманно Мирославу Скорику.

Аналіз взірців естрадної пісні Мирослава Скорика як явища культури показав у контексті розвитку українського естрадного мистецтва та специфіки історичного часу дозволив прийти до висновку про взаємопроникнення «західного» та національного елементів у вказаному жанрі, що справило вагомий вплив на подальший розвиток як естрадного

мистецтва, так і всієї української культури в добу шістдесятництва. Естрадна пісня у творчості Мирослава Скорика відіграла вагому роль як «знак» епохи, що виразилося у яскравих танцювальних ритмах (твіст, бугі-вугі та ін.), загострених інтонаціях тощо. Твори, виконані ансамблем «Веселі скрипки» та провідними українськими солістами, стали окрасою і рушійною силою національно-культурного спротиву в підрадянську епоху.

Привнесені через творчість мистця у естрадний пісенний континуум ритмоінтонаційні та інші виразові засоби створили модель для наслідування у музиці послідовників – Богдана Янівського, Івана Карабиця, Володимира Івасюка, Віктора Камінського та інших композиторів, компаративний аналіз естрадної творчості яких вважаємо перспективним напрямком подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсенічева Т. Нова грань таланту. *Музика*. 1987. №5. С. 11–12.
2. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
3. Верещагіна О., Холодкова Л. Своєрідність використання карпатського фольклору в творчості Мирослава Скорика. *Історія української музики XX століття*. Київ : Освіта України, 2008. С. 15 – 25.
4. Вітте Н. Фортепіанний концерт М. Скорика. *Музика*. 1981. №5. С. 27.
5. Гавалюк Р. Велика театральна історія однієї невеликої сцени. Частина шоста: 195 бенефіси і вар'єте. Фотографії старого Львова. 08.06.2020. URL : https://photolviv.in.ua/velykateatralnaistoriiaodniiei-nevelykoistsenychastynashostabenefisyivariete/ (09.06.2024).
6. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували українську естрадну музику. *032.ua.* 21 листопада 2019. URL : https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video (21.02.2024).
7. Гнатів Т. Мирослав Скорик. *Українське музикознавство*. Вип. 3. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 142–150.
8. Денисюк Ж. Масова культура як чинник трансформування національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації : автореф. дис. … канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2010. 16 с.
9. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник. Київ : Муз. Україна, 1982. Вип. 17. С. 82-91.
10. Драган О. Постать Ярослава Вощака в контексті розвитку диригентської культури другої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 230 с.

11. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2008.16 с.
12. Дубровний Т. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60 – 90 рр. ХХ ст. Вісник «Львів». 2004. №4. С. 69–76.
13. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький : ПП «Медобори – 2006», 2013. 232 с.
14. Ігор Хома. URL : https://web.archive.org/web/20170112074659/http:/umka.com/ukr/singer/igor-khoma.html (18.09.2024).
15. Історія України / В. Ф. Верстюк, О. В. Гарань, О. І. Гуржій та ін., під ред. В. А. Смолія. Київ : Альтернативи, 1997. 416 с. URL : https://uahistory.co/book/verstuk/213.html#google_vignette (19.07.2024).
16. Загайкевич М. Нові твори М. Скорика та Л. Колодуба. *Музика*. 1972. № 5. С. 34–35 .
17. Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Наукові записки НТШ.* Львів, 2009. Т. *CCLVIII. Праці музикознавчої сесії.* С. 369–387.
18. Зелінський О. Володимир Тритяк: лишив людям пісню. Золотий фонд української естради. URL : http://www.uaestrada.org/volodymyr-trytyaklyshyvlyudyampisnyu/ (17.11.2023).
19. Зелінський О. Загублене крило Ренати Богданської. *Дзвін.* 2012. №1. С. 103– 113.
20. Зелінський О. Передмова. Весоловський Б. Усе моє життя… (Пісні і танцювальні мелодії) / Упор. і ред. О. Зелінський. Львів : Головна видавнича спілка, 2006. С. 3–4.
21. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому

часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

22. Кияновська Л. Вплив творчості Ігоря Стравінського на творчість М. Колесси та М. Скорика. *Ігор Стравінський: дискурс творчості.* Музикознавчі студії. Луцьк : «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 2. С. 120–132.
23. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці : Книги–XXI, 2007. 424 с.
24. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : вид-во журналу «Ї», 2008. 602 с. URL : http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm (15.03.2024).
25. Кияновська Л. (Не)відомі ритми ретроЛьвова. Як запалював танцполи «Ябцьо джаз» / інтерв'ю Віри Лабич. NTA. Львів, 24.08.2021. URL : https://www.nta.ua/nevidomirytmyretrolvovayak-zapalyuvavtanczpolyyabczodzhaz/ (15.01.2024).
26. Кияновська Л. Стефанія Павлишин та ідеї шістдесятництва в українському музикознавстві. *Українська музика*. 2015. Число 3. С. 118-121. URL : https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/07/2015-3-n17-13.pdf (13.01.2024).
27. Кияновська Л. Українська музична культура : [2-е вид., перероблене і доповнене]. Тернопіль : Астон, 2000. С. 124–129.
28. Козирєва Т. Співець Карпатського краю. *День*. 2011. № 121. URL : https://day.kyiv.ua/article/taymaut/spivetskarpatskohokrayu (11.05.2024).
29. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : автореф. дис. … канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2014. 20 с.
30. Коменда О. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напреднали наука – 2013: материали за IX международна научна практична конференция*. София, 2013. Том 42 : Физическа культура и спорт. Музика и живот. С. 67−72. URL :

https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12987 (22.03.2024).

31. Кончук В. Богдан Весоловський та його світ танкової музики. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Музикознавчі студії*. Львів, 2004. Вип. 9. С. 20–30.
32. Кончук В. Композитор Степан Гумінілович. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Musica Humana.* Львів, 2003. Вип. 8. Т І. С. 263–268.
33. Кончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
34. Ластовецька-Соланська З. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Львів, 2007. 20 с.
35. Ляшенко Г. Деякі аспекти новаторського трактування стародавньої сюїти в «Партиті» М. Скорика. *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ : Муз. Україна, 1973. С. 261–284.
36. 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 *(25.03.2024).*
37. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
38. Молчко У. Камерно-вокальні твори Богдана Весоловського як засіб виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Час мистецької освіти: збірник наукових праць І Міжнародної науково-практичної конференції (11–12 квітня 2013)*. Харків, 2013. С. 192–201.

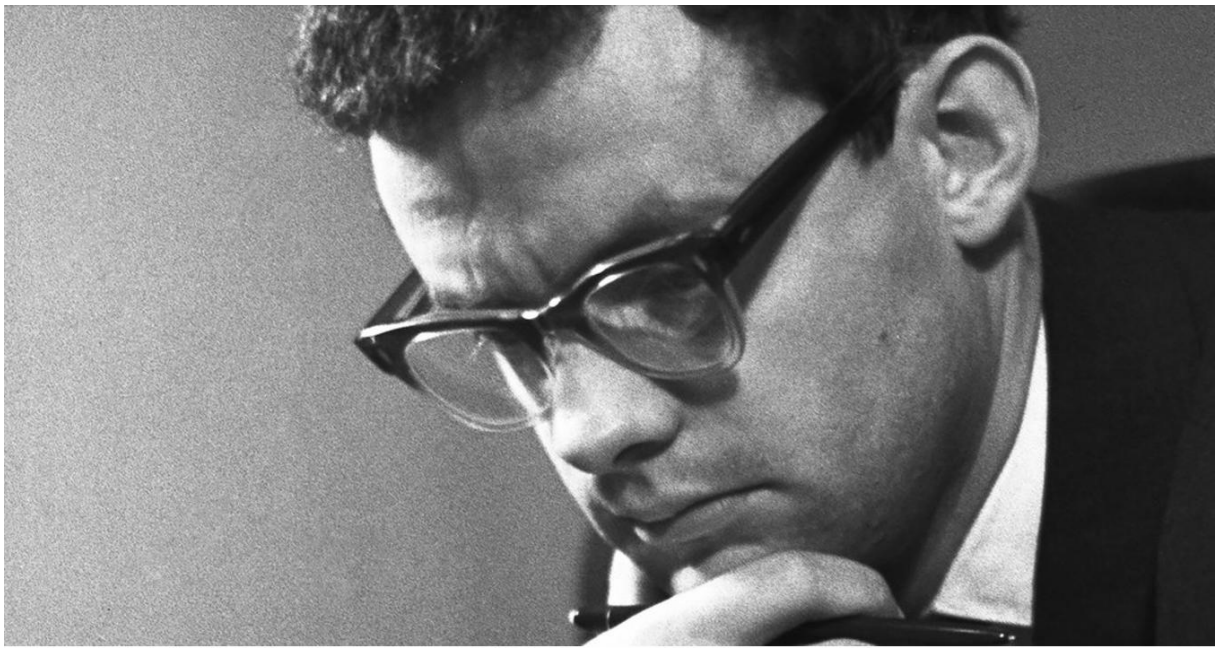
39. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
40. Овсяник Ю. Століття маестро Бонді. Збруч. 30 травня 2015. URL : https://zbruc.eu/node/36956 (дата звернення: 06.10.2024).
41. Осташ І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2013. 328 с. URL : http://lemko.org/pdf/Bondi.pdf (15.03.2023).
42. Охітва 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 (25.12.2022).
43. 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 (15.12.2022).
44. Охітва Х. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності: дис. … д-ра філософії : 025. Київ, 2024. 237 с.
45. Паламарчук О. …А музи не мовчали. (Львів: 1941 − 1944 роки). Львів : Зерна, 1996. 96 с.
46. Плахотнюк В. Етномистецькі виміри популярної музичної культури в Україні другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 19 с.
47. Поплавський М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2004. 416 с.
48. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
49. Сапожнік О. Антологія української популярної естрадної музики. Ч. І. Київ : ДАККіМ, 2003. 154 с.

50. «Хрущовська відлига». URL : https://studfile.net/preview/7015472/page:4/ (19.03.2024).
51. Черкашина Л. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді. *Мистецтво та етнос*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 126–141.
52. Чєрнікова С. Ґенеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
53. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.

ДОДАТКИ

Джерело: https://www.youtube.com/watch?v=c3gQ_j3vz20

Джерело: https://ukrainianpeople.us



Джерело: https://suspilne.media/culture/260128-miroslav-skorik-cikavi-fakti-z-zitta-i-tvorcosti-kompozitora/

Джерело: https://www.radiosvoboda.org/a/30648882.html