УДК [784.03.01: 316.7](477)''19'':303

Цитування:
Дубровний Т. М. Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини XX століття: крізь призму фольклору, кітчу та шлягеру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 167-173.

Dubrovnyj T. (2021). The song genre in the work of Ukrainian composers of the first half of the XXth century: through the prism of folklore, kitsch, and hit. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 167-173 [in Ukrainian].

Дубровний Тарас Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувача кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-4879-0008
taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua

ПІСЕННИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: КРІЗЬ ПРИЗМУ ФОЛЬКЛОРУ, КІТЧУ ТА ШЛЯГЕРУ

Метою статті є розгляд питання розвитку жанру пісні першої половини XX століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-культурологічному та мистецькому методі вивченні еволюції жанру пісні. **Наукова новизна** полягає у розгляді жанру пісні на різних етапах її розвитку (від фольклору, аматорського рівня, кітчу, бідермаєра до масової пісні, зразків соцреалістичного кітчу, поп-культури, шлягеру тощо). **Висновок.** Жанр пісні упродовж першої половини XX століття став однією із зв'язуючих ланок «низької» та «високої» культури й завдяки своїй доступності й легкості сприйняття, з частим використанням прийомів та методів кітчу, які згодом лягли в основі поп-культури, уможливив зародження такого феномену як шлягер, окремі зразки якого стали «класикою», користуються популярністю й сьогодні, зайнявши свою нішу в скарбниці національної музичної культури.

Ключові слова: пісня, фольклор, кітч, шлягер, аматорство, еволюція.

Dubrovnyj Taras, *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Acting Head of the Department of Musicology and Choral Arts, Ivan Franko National University of Lviv*

The song genre in the work of Ukrainian composers of the first half of the XXth century: through the prism of folklore, kitsch, and hit

The purpose of the article is to consider the development of the genre of the song of the first half of the twentieth century. **The methodology** of the research is based on the historical and cultural and artistic methods of studying the genre of the song. **The scientific novelty** is to consider the genre of the song at different stages of its development (from folklore, amateur level, Kitsch, Biedermeier to a mass song, samples of socialist realist kitsch, pop culture, hits, etc.). **Conclusion.** The genre of songs during the first half of the twentieth century became one of the binding links of the "low" and "high" culture and due to its availability and easier perception, with frequent use of techniques and methods of Kitch, which later fallen the basis of pop culture, enabled the birth of such a The phenomenon as a hide, separate samples of which became a "classic", are popular today, taking their niche in the treasury of national musical culture.

Keywords: song, folklore, kitsch, hit, amateurism, evolution.

Актуальність теми дослідження. Серед основних факторів виникнення й побутування явища кітчу в українській музичній пісенній культурі XIX століття був, очевидно, брак професійного рівня освіти носіїв самої музичної культури, й як наслідок, похідними стали відсутність розуміння глибини фольклорних джерел, що були взяті за основу (тексти пісень), та їх опрацювання з подальшим накладанням на популярні, часто іншомовного походження, мелодії (це були, переважно, австро-німецькі лідертафельні розважальні пісні, які зустрічаємо, зокрема, у творчості представників «перемиської школи» – Іс. Воробкевича, І. Лаврівського, М. Вербицького, В. Матюка та ін.). Цьому сприяла, насамперед, популяризація та розвиток домашнього, аматорського

©Дубровний Т. М., 2021

музикування, а також, бажання свідомих представників міщанства бути в тренді тодішньої моди, яку критики мистецтва назвали бідермаєровим – опозиційним до «високого» Романтизму – стилем. Розгляд еволюції жанру пісні в контексті впливу явища кітчу розглядається вперше, що становить актуальність даного дослідження. Аналіз досліджень і публікацій. Насамперед, слід зазначити, що ще Микола Грінченко назвав цей період (XIX ст.) в історії розвитку національної музичної культури добою «дилетантизму, при якому в світських формах кустарницькими засобами культивувалася музика, виходячи головним чином із бажання «поспівати українських пісень»» [3, 490]. З іншого боку, це був важливий етап формування національної свідомості, який супроводжувався потребою як до збирання та опрацювання національного фольклору, так і використання останнього як безмежне джерело творчості. Прикладом цього є численні збірники народних пісень В. Залєського (Веслава з Олеська), К. Ліпінського, А. Коціпінського, К. Квітки, Ф. Колесси, О. Роздольського, М. Лисенка та багато ін. Наприклад, у передмові до збірника А. Коціпінського «Пісні, думки і шумки Руського народу» (1862), зазначено, що збірник укладений у двох варіантах, і передбачений як для людей, які не володіють інструментом (для них є версія акапельна, одноголосна[1]), так і для тих, хто володіє, приміром фортепіано або гітарою (під мелодією прописана фортепіанна партія). Тексти подані кирилицею та латинкою (польський алфавіт), однак мова змісту текстів в обидвох випадках українська.

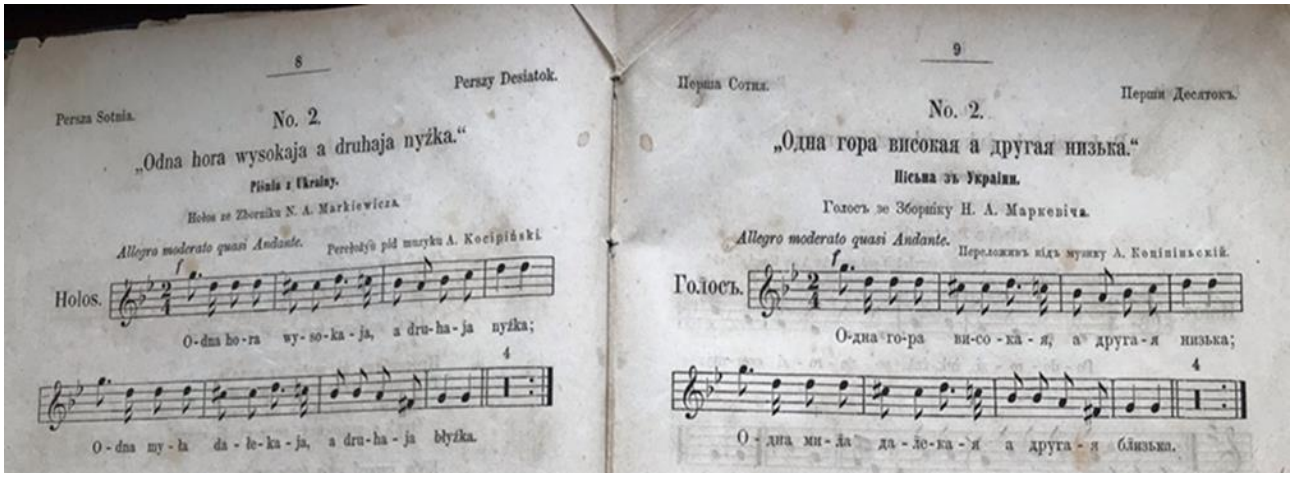

Рис. 1. Зразок народної пісні «Одна гора високая а другая низька» зі збірника «Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Malorossyj. Spysani i perełożeni pid muzyku Ant. Kocipińskim» 1862 року, текст якої занотований двома алфавітами – кирилицею та латинкою – зі збереженням українського тексту слів

Також у передмові зазначено, що свідченням міжкультурних взаємовпливів є деякі українські пісні, які стали досить популярними в німецькому та французькому середовищі. Цей важливий момент свідчить, насамперед, про те, що не лише українське мистецтво попадало під вплив інших культур, запозичуючи й адаптовуючи їх характерні елементи, але й навпаки, український етнос поширювався й ставав популярним серед інших народів. Так, зокрема, в тій ж таки передмові видавець зазначає, що у «Німців, найбільш по роспросторились пісні: «Їхав козак за Дунай», «Не ходи Грицю», «Одна гора високая», «І шумить і гуде», «У сусіда хата біла», і то тільки перші дві пісні найбільш знайомії, оброблюємі були як теми за для варіацій, фантазій, попурі і кадрилів; а перша пісня з підкладом одмінних слів найбільш там розпромежлюдилась» [11, IV]. Інше питання, що від змісту слів у німецькому перекладі майже нічого не залишилося, однак мелодія невибагливій німецькомовній публіці припала до душі.

Очевидно, розуміючи свою не лише виховну, але, насамперед просвітницьку функцію, тогочасні композитори звертались до тих форм і жанрів, які були безпосередньо пов'язані зі словом, що пояснює наявність фольклорної основи у творчості більшості композиторів як Західної так і Східної України упродовж не лише XIX, але також і XX століття (цитати, авторські фольклоризми, стилізація). Це, насамперед, жанри солоспіву, пісні-романсу, хорові твори і, звичайно, оперета, а згодом і опера. Однак, як слушно

підкреслює дослідниця М. Новакович, використання фольклорних зразків було «результатом непрофесійного, аматорського підходу до розуміння музичного мистецтва і народної пісні зокрема (не випадково авторами музичних текстів перших «малоросійських опер» та водевілів були самі письменники: І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко)» [8, 36].

Зрозуміло, жанри візуального мистецтва (оперета, водевіль, опера) стали найбільш популярними у цей час, оскільки такий тип публічності не вимагав від слухача/глядача інтелектуальної/фахової підготовки (зрештою, як і в домашньому музикуванні), й згодом, за українським мистецтвом закріпився стереотип простакуватого, розважального, примітивного та кітчевого мистецтва. Саме в цей період почав формуватися міф з емблематичним та стереотипним зображенням «танцюючої та співаючої України» (О. Козаренко). На думку театрознавиці Майї Гарбузюк, «образ аркадійської України можемо зарахувати до таких кітчевих іміджів, що не мали жодного референтного зв'язку із реаліями, натомість замінювали їх, творячи вигадану, штучну реальність» [1, 15]. Слід зазначити, що цей образ української культури проіснував фактично до кінця XX століття, а у поп-культурі шоу-бізнесу існує й до сьогодні (наприклад, творчість Вєрки Сердючки, М. Поплавського та ін.).

Мета дослідження. Показати, що розвиток та популяризація аматорського мистецтва призвели до спрощеного розуміння культури як такої в цілому. Однак, аматорство, через свою доступність і зрозумілість, поступово скріплювало свої позиції та набирало щораз більшої популярності. Тому, до середини XIX століття українська музична й театральна культура в основному була представлена зразками «низького» та «заниженого» мистецтва, часто з елементами кітчу. Це задовольняло тодішню інтелігенцію (переважно це були представники міщанських та священичих родин), яка вбачала роль музики швидше у виховному та розважальному ракурсі, аніж в естетичному, де має місце швидше так званий «популярний романтизм», як зразок мистецтва «для всіх» (винятком є творчість М. Лисенка, який заклав основи професійної композиторської школи й сформував ознаки національної музичної мови, що стала взірцем для наступних поколінь українських композиторів).

Виклад основного матеріалу. Так, музичне мистецтво пройшовши шлях свого становлення й формування упродовж XIX століття (аматорський рівень, кітч, бідермаєр, романтизм), в перші десятиліття XX століття вийшло на новий, якісний професійний рівень. З'явилися великі симфонічні полотна, жанри концерту у творчості композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Ф. Якименка, М. Колесси. По-новому були представлені жанри малих та середніх форм, зокрема, через модерне опрацювання національного фольклору, який і надалі залишався невичерпаним джерелом творчості композиторів В. Барвінського, М. Колесси, Н. Нижанківського та ін. Фактично відбувався еволюційний процес свідомого цілеформування, а згодом його цілереалізації як у сфері культури, професійного музичного мистецтва, так і спробі подолання стереотипного кліше «неповної культури, неповної нації» (І. Лисяк-Рудницький), зумовленої колоніальним статусом («заблокованістю культури» (О. Пахльовська)) в межах метрополій.

Після приходу на терени України радянської влади та остаточного формування її ідеології (яка після показового судового процесу так званої СВУ 1928-1930 рр. остаточно переродилася з соціалістичної в тоталітарну), зокрема, в сфері культури, основні кроки були зроблені насамперед на переписуванні історії, шляхом знищення попередніх надбань, жорстокої розправи над носіями високої культури, боротьба з формалізмом, індивідуалізмом, суб'єктивізмом, буржуазним модернізмом та його складовими. Радянська ідеологія була спрямована на придушення будь яких проявів модерності в українській культурі, й зосереджена на поверненні до «відпрацьованих» моделей російського романтизму XIX століття, зокрема, творчості представників «Могучої кучки», П. Чайковського, стильові моделі яких були механічно перенесені в основу естетики нового, наперед заданого творчого методу під назвою «соціалістичний реалізм». І знову, центральним жанром стає пісня, однак вже не народна, а масова, псевдонародна, спрямована своїм доступним, простим змістом на виховання мас в радянському дусі.

По-суті, мистецтво в цей період стало інструментом ідеологічної боротьби, а музичне мистецтво – єдине з-поміж інших (не візуальне) – мало особливий вплив на емоційно-психологічний стан людини. На думку апологетів соціалістичного реалізму, складні жанри «серйозної» музики, приміром

такі, як опера, симфонія, концерт, були незрозумілими широким масам. Тому акцент був зроблений на жанрі масової пісні з героїко-патріотичною тематикою, що стала інструментом ідеологічної зброї нарівні з агітплакатами, патріотичними віршами й гаслами. Під тиском репресій практично всі композитори змушені були віддати «данину» цьому жанру, який будучи конформістським й масовим, став яскравим зразком політичного, тоталітарного кітчу. Твори мали характерні назви: «Пісня про Леніна» (на слова М. Рильського), «Свято Червоної Армії» (на слова Н. Розумовської) Л. Ревуцького; «Там, де ворог пройде – зла руїна», «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського, «Пісня 30-го полку» П. Козицького; у Ф. Надененка – «В нас мета – комунізм» (на слова М. Кожушного); у А. Кос-Анатольського – «Орденоносній Львівщині хвала» (на слова І. Гущака А.), «Від Москви до Карпат» (на слова П. Воронька). До слова, остання пісня належала до особливо благонадійних творів, й мала високий офіційний статус, за що композитора удостоєно державної (сталінської) премії; інструментальні програмні твори П. Данькевича – «Зоря комунізму над нами зійшла», А. Штогаренка – «Дружба народів» тощо. Як правило, і сам текст, і музичний супровід були досить спрощеними, а інколи й примітивними та легко запам'ятовувалися. Більше того, часто на одні й ті ж слова писали музичний супровід декілька композиторів. Наприклад, вірш М. Бажана «Клятва» знаходимо в пісенних композиціях К. Данькевича, М. Тіца, В. Барабашова, Ю. Мейтуса, Г. Верьовки. Структурні й інтонаційні риси такі, як «динамічна хода, рухливий темп, лапідарна, досить легка для запам'ятовування мелодія», властиві багатьом пісням українських авторів цього періоду. Нерідко зустрічаємо однакові підходи у гармонічних та фактурних вирішеннях, наприклад, частий прийом «терцевого двоголосся, яке плавно переходить в унісон» («Пісні зенітників», «Пісні про Гулю Корольову» П. Козицького, «Вперед партизани» Ю. Мейтуса, «Пісня про Зою Космодем'янську» К. Данькевича) тощо [7]. Слід зазначити, що окремі пісні цього жанру, окрім популістської функції, відігравали також і своєрідну розважальну, оскільки через свою простоту з одного боку, й відсутністю на той час у суспільстві розваг – з другого, ставали досить популярними й являли собою своєрідний зразок поп-культури, а сьогодні слугують яскравим прикладом політичного, тоталітарного кітчу. Отже, як слушно підкреслив дослідник Б. Сюта, «30-50-і роки української музичної культури були переповнені політичним, тоталітарним кічем, данину якому віддали практично всі композитори» [10, 142]. Конформізм творів полягав у тому, що їх ритуальна парадигма будувалася навколо поняття «основний сюжет», де ще на початковій стадії свого написання кожен твір повинен був мати запевнений щасливий фінал, по дорозі до якого звичайно розвивається дія. Як зазначила Т. Гундорова, «окрім усталеного канону, механізм дії соцреалізму залежав також від певного набору кодів – виразів, вчинків, колізій, характерів. Ці коди мали ідеологічне навантаження і репродукувалися з твору в твір. Особливу роль виконував код "позитивного героя"» [4, 169]. Соціально-історична прив'язка творів такого типу до конкретної ідеологічної системи перевела їх сьогодні до групи забутого, політично-кітчевого, неактуального та малозначущого пласта музики. Основним критерієм актуальності цих творів на офіційному рівні була відповідність методу соцреалізму. Та, як справедливо зазначає О. Зінкевич, «метод», який у середині 30-х років назвали соцреалізмом, насправді був дуже далекий від реалізму, оскільки, вшановувались лише державні міфи, а не людські цінності.

Разом із тим, слід підкреслити, що більшість із вищезгаданих композиторів в період 20-30-х років XX ст. були активними апологетами модерністичних тенденцій у національній музиці. Наведемо декілька прикладів. Зокрема, новоладове мислення зустрічаємо у ранній творчості М. Вериківського як втілення теорії «ладового ритму» Б. Яворського, яка була побудована на системі штучних ладів, часто з алюзією на східні, орієнтальні лади («Гімни святій Терезі»[2] (1923), фортепіанні прелюдії); також композитором був створений новий жанр думи у поєднанні з музичними новаціями «французької шістки» (ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю-попівну Богуславку» (1923))[3]; часте звернення до пантеїстичних зразків національної культури, зокрема, календарно-обрядового фольклору як своєрідного музичного архетипу (хорові обробки народних пісень, сюїта «Веснянки» (1924)). Модерністичні тенденції зустрічаємо також й у гармонічній мові творів Л. Ревуцького періоду 20-х років, зокрема, в хоровій музиці бачимо розвиток багатоскладовості лисенкового музичного

комунікату в умовах «лінгвістичної свідомості модернізму» (М. Бахтін) (кантата «Хустина» (1923)).

Цікавими виявилися експерименти зі стилями експресіонізму та урбанізму у ранній творчості М. Колесси (30-ті роки), зокрема, його трьох чоловічих хорів написаних на вірші І. Крушельницького «Віддай своє одіння в магазини» (1932), «Новобранці» (1931) і «Отруйний газ» (1932). Як зазначає дослідник Р. Стельмащук, «цей, умовно кажучи, хоровий триптих об'єднаний не лише спільністю антимілітарної тематики і поетичного стилю, але й – що важливіше – спільністю музично-стильових рис. Тексти віршів повні настроїв непевності, трагізму, депресії, трапляються й оголено-натуралістичні образи. Музичній мові хорів (зокрема, «Отруйного газу») властиві ускладнене тональне мислення з атональними епізодами, напружена хроматика мелодичних ліній, нестійка гармонія з перевагою збільшених тризвуків, альтерованих септакордів і нонакордів, що зустрічаються поруч з епізодами, у яких використані традиційніші засоби. Кульмінаційні образно-змістові моменти тексту підкреслюються різкодисонуючими чотири-, п'яти- і шестизвучними акордами, крайніми регістрами хорових голосів. Саме такі тенденції уникнення тонікальності, емансипації дисонансу і тембрових деформацій тотожні із засобами музики нововіденців у їх атональних творах.» [9, 4]. Тому заполітизований і найбільш агресивно-тоталітарний період розвитку соціалістичного реалізму, який тривав до середини XX століття, й ліг в основу стратифікації мовно-стильового канону в українській культурі (розділивши згодом композиторську творчість на офіційну та катакомбну), спричинивши сповільнення, а то й зовсім занепад творчої діяльності митців, оскільки був переповнений трагічними подіями – розстрілами, ув'язненнями, засланнями в табори, заборонами творчості в цілому й фізичне знищення друкованої продукції та рукописів. Тому не дивно, що композиторська творчість цього періоду позначена небагаточисленними творами, в основному в пісенних жанрах, про які згадується вище.

Іншим популістським принципом «оцивілізування» національної культури був спрощений зв'язок з фольклором і поява авторських фольклоризмів. Це проявлялося, насамперед, через використання інтонацій, фактурних прийомів, гармонічних елементів, ладів народної музики. Інколи композитори використовували народну мелодію, підставляючи новий, псевдо-патріотичний текст (наприклад, вірш С. Щуплика «Іскидайте, хтопці, зброю», або «Запрягайте, хлопці, коней» К. Данькевича, на слова М. Лобковського покладені на мелодію «Розпрягайте, хлопці, коні»). Очевидно, така практика тривала досить довго, змінюючи з часом свою семантику й функцію. Псевдофольклорними авторськими фольклоризмами яскраво представлена й творчість композитора А. Кос-Анатольського, який прославився, насамперед, як композитор-пісняр. Використання ладів, інтонацій гуцульського фольклору, знаходимо й у його програмних фортепіанних творах: «Гомоні Верховини», «Гуцульській токаті», «Гірській легенді», хорових творах, зокрема найвідомішому «Ой ти дівчино з горіха зерня» на слова І. Франка, «Ой піду я межи гори» та ін.

Цікавим виявилася еволюція пісенного жанру у середині XX століття (період 50-60-х років), адже завдяки широкій доступності радіо та телебачення пісня з концертної естради «пробилася» в помешкання людей. Найбільш вагомі пісенні конкурси та концерти транслювались по всій країні, й люди із захопленням наспівували популярні мотиви, які легко запам'ятовувалися й були в усіх на слуху. Розглянемо декілька найпопулярніших пісень того часу – «Чорнобривці» (1960), «Києве мій» (1962), «Два кольори» (1964), «Рідна мати моя» (1958) та ін. Зазначимо, що всі вищезазначені пісні написані композиторами-професіоналами – Володимиром Верменичем (учнем М. Дремлюги по класу композиції у Київській консерваторії), Ігорем Шамо (учнем Б. Лятошинського по класу композиції у Київській консерваторії), Олександром Білашем (закінчив Київську консерваторію по класу композиції у М. Вілінського) та Платоном Майбородою (учнем Л. Ревуцького у Київській консерваторії). Популярність цих пісень була і є настільки великою, що вони стали улюбленими «шлягерами» не одного покоління. Більше того, деякі з них називають «народними». Однак, чи можна їх зараховувати до зразків кітчу? Адже, на перший погляд, вони мають всі його класичні ознаки (популярність, тиражованість та ін.). Мабуть, насамперед, потрібно розібратися з новим поняттям/дефініцією популярної пісні – терміном «шлягер» (до слова, так як і кітч, слово «шлягер» німецького походження, що в перекладі означає популярна, модна пісня,

хіт). Виходячи з його етимології, шлягер безпосередньо пов'язаний із масовою культурою, й, відповідно, може бути одним з різновидів кітчу. Однак, сьогодні шлягером називають не лише жанр популярної пісні, але й класичні твори, музику стилю диско 80-х, зрештою, пісні легендарних рок-груп, які й самі стали шлягерами. Отже, якщо існують класичні твори, які сьогодні вважаються популярною класикою, то й зразки поп-культури можуть ставати «класикою». В цьому, мабуть і полягає суміщення, стирання граней поміж зразками «високого» та «низького» мистецтва, характерне для сучасної доби постмодернізму. Згадані пісні подолали межі тимчасової популярності, жанрову легкість, розтиражованість, характерну як для шлягера, так і для кітча, й почали жити за законами класичної музики, долаючи часові межі. Разом із тим, мелодична лінія пісень, їх гармонія, при всій легкості сприйняття є далеко не простими чи примітивними, навпаки – модуляції в інші тональності, широкий діапазон мелодичної лінії, гармонічна вертикаль, відповідність глибини змісту музичної тканини вербальному тексту, драматизм свідчать про те, що композитори свідомо чи несвідомо оперували так званим надтекстом, завуальовуючи його простим, доступним для розуміння широкому загалу, текстом. За цим, мабуть, криється професіоналізм авторів: «проговорювати» глибокий зміст простими словами. І хоча зовні жанр масової популярної пісні відповідає канонам кітчу, то в даному випадку, по суті, композитори в аналізованих творах стояли ніби над матеріалом, й використовували легкий жанр пісні для втілення високих ідей.

Висновки. Отже, по-суті, жанр масової пісні першої половини – середини ХХ століття став не лише яскравим прикладом політичного, а по-суті, соцреалістичного кітчу, який експлуатувався й нав’язувався упродовж декількох десятиліть, й відійшов на маргінес (а згодом, і до повного забуття), але й спричинив до появи нових, популярних пісень шлягерного типу, своєрідних хітів 50-60-х років ХХ століття, які, подолавши часові рамки «пісень-одноденок», поповнили скарбницю національної пісенної культури, свідченням чого є згадані популярні пісні у творчості композиторів В. Верменича, І. Шамо, О. Білаша та Пл. Майбороди, а згодом й творчість Ігоря Білозіра, Володимира Івасюка та багато ін., однак це вже тема наступних досліджень.

Примітки

[1] В статті розглядається варіант збірника з приватного архіву автора, укладений для аматорського музикування з фіксацією тексту пісень на основі одноголосної (інколи, двоголосної) мелодії.

[2] «Гімни св. Терезі» написані на тексти Михайля Семенка – авангардиста, засновника українського літературного футуризму. Як зазначає дослідниця Н. Герасимова-Персидська, текстам Семенка „притаманна містика, еротичне забарвлення, внутрішня холодність, що позначилась і на музичній мові, позбавленій виразної мелодики і надмірно ладовоускладненій” [2, 65-66].

[3] Зміну стильового обличчя композитора з модерного мислення у бік традиційних форм та методів вираження, можна спостерегти порівнявши його «Думу про Дівку-бранку»(1923) та «Думу про матір-Україну» (1942).

Література

1. Гарбузюк М. Українські аркадійські образи на польській сцені першої половини XIX ст.: між «популярним романтизмом» та колоніальним кітчем. Кітч у мистецтві, етосі та вихованні / ред.: Гжегож Гжибек, Тарас Дубровний. Львів ; Ряшів : Растр-7, 2019. С. 9–20.

2. Герасимова-Персидська Н. Образи Шевченка в оперній творчості М. Вериковського. Шевченко і музика : зб. ст. Київ, 1966. С. 65–77.

3. Грінченко М. Вибране. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1959. С. 490.

4. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с. (Сер. Висока полиця).

5. Зінкевич О. Музичний процес чи його імітація. Музика, 1993. № 1. С. 6–8.

6. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії / за заг. ред. О. Купчинського. Львів : Вид-во НТШ, 2009. Т. CCLVIII. С. 125–134.

7. Кузик В. Пісенна творчість. Історія української музики : у 5 томах / редкол.: М. В. Беляєва, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич та ін. ; А. І. Муха (відп. ред.) та ін. Київ : НАНУкраїни. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. Т. 5 : 1941–1958 рр. С. 69–89.

8. Новакович М. До питання канону в українській музиці. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії / за заг. ред. О. Купчинського. Львів : Вид-во НТШ, 2009. Т. CCLVIII. С. 27–43.

9. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. … канд. мистецтвознав : спец. 17.00.03. Київ : ДДПУ, 2003. 24 с.

10. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Монографія. – Київ : Грамота, 2006. 256 с.

11. Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Malorossyj. Spysani i perełożeni pid muzyku Ant. Kocipińskim / pod. u A. Kocipińskoho. Persza sotnia. Kijiw ; Kamińci– pod. 1862. вказати сторінки.

References

1. Harbuziuk M. (2019). Ukrainian Arcadian images on the Polish stage of the first half of the nineteenth century: between "popular romantism" and colonial kitsch. Kitch in art, ethos, and upbringing. G. Grzybek, T. Dubrovnyi (Ed.). Lviv; Rzeszów.: Rastr-7 [in Ukrainian].

2. Herasymowa-Persydska N. (1966). Shevchenko's images in the opera creativity of M. Verikivsky. N. Herasymowa-Persydska. Shevchenko and music: Collection of articles. Kyiv [in Ukrainian].

3. Grinchenko M. (1959). Selected. State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the Ukrainian SSR. Kyiv [in Ukrainian].

4. Gundorowa T. (2008). Kitch and literature. Trawestiji. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

5. Zinkevich O. (1993). Musical process or its imitation. Music, 1, 6-8 [in Ukrainian].

6. Kyyanovskaya L. (2009). Socio-cultural paradigm of Lviv composer school. Zapysky Naukowogo towarystwa imeni Shewchenka. Praci muzykoznawchoji komisiji. O. Kupchynskyi (Eds.). Lviv, T. CCLVIII. 125-134 [in Ukrainian].

7. Kuzyk W. (2004). Song creativity. Istorija ukrajinskoji muzyky. T. 5: 1941-1958 rr. A. I. Muha (Eds.). Kyiv. NAN Ukrainy IMFE im. M. Rylskoho. 69-89 [in Ukrainian].

8. Novakovich M. (2004). To the issue of canon in Ukrainian music. Zapysky Naukowogo towarystwa imeni Shewchenka. Praci muzykoznawchoji komisiji. O. Kupchynskyi (Eds.). Lviv, T. CCLVIII. 27-43 [in Ukrainian].

9. Stelmaschuk R. (2003). Modernist trends in the work of Ukrainian composers Lviv 20s-30s of the twentieth century: aesthetic and stylistic signs in the context of the era. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Siuta B. (2006). Musical creativity of the 1970-1990s: Parameters of artistic integrity. Kyiv. Gramota [in Ukrainian].

11. Kocipiński A. (Eds.).(1862). Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Malorossyj. Spysani i perełożeni pid muzyku Ant. – Persza sotnia. Wyd. w Kijiwi i Kamińci Pod [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.04.2021
Отримано після доопрацювання 17.05.2021
Прийнято до друку 21.05.2021