

УДК 782.42(477.83/.85)“1918/1939”:316.7:008
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-11>

Олег КОЛУБАЄВ,

orcid.org/0000-0002-0627-7794

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) *oleg.kolubayev@pnu.edu.ua*

ОБНОВЛЕННЯ ЖАНРІВ ПОПУЛЯРНОЇ ПІСНІ ГАЛИЧИНИ В ПЕРІОД МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИРІЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ ПІД ВПЛИВОМ НОВІТНІХ ФОРМ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ

У статті висвітлюється оновлення вектору трансформації жанрових особливостей популярної пісні Галичини в період міжвоєнної доби ХХ століття, широкого впливу нових форм культурного життя та технічних засобів на зростання ужиткових потреб культурних запитів щодо музики розважального призначення. В окремому ракурсі розглянуто вагому у формуванні традицій популярної пісенності Галичини творчість цілої плеяди митців, які стають новаторами у створенні музики до кінофільмів. У зв'язку виникненням кінематографу виникає гостра потреба створення музичного супроводу до німого кіно та своєрідних рекламних музичних візитівок перед початком кіносеансу, що перетворюються у естрадні ревію. Згодом, із появою звукового кіно, естрадна пісня стає невід'ємною частиною виражальних засобів художнього задуму кінофільму – своєрідною рекламою, до створення якої долучалися найкращі автори та виконавці.

Завдяки можливостям створення розважальних естрадних програм на радіо та започаткуванню розвитку звукової кіноіндустрії, формується пласт польського, єврейського, а поруч із ними – й українського пісенно-естрадного мистецтва, який можемо характеризувати розумінням культурних запитів аудиторії, професійністю підходу до інтонаційного та жанрового арсеналів, розвитком жанрової розмаїтості та мистецької майстерності на ґрунті європейських тенденцій. На відміну від радянського деструктивного періоду, де спотворюються традиції легкого жанру та відбувається домінування масової ідеологічної пісенної культури, ми спостерігаємо стрімку динаміку мистецької та жанрової еволюції періоду 1920–1930-х років, що опирається на всенародну любов та популярність пісень легкого жанру, яким притаманні риси фольклоризації з компонентами авторських привнесень.

Виявлено, що з розвитком репертуарної традиції балів, фестин, мистецьких кабаре, театрів малих форм, артистичних салонів, естрадних ревію-програм у прямій трансляції, розвитком кіномистецтва з'являється нова різна ознака популярної пісні – танцювальність, що безумовно матиме у майбутньому значний вплив на вектор розвитку популярно-естрадної пісенності регіону.

Ключові слова: популярна пісня, естрадна пісня, популярна пісня Галичини, міська пісенна субкультура, регіональна пісенна традиція.

Oleg KOLUBAYEV,

orcid.org/0000-0002-0627-7794

Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Methodology of Musical Education and Conducting
Educational-scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *oleg.kolubayev@pnu.edu.ua*

RENEWAL OF GENRES IN GALICIAN POPULAR SONGS DURING THE 20 YEARS OF THE INTERWAR PERIOD OF THE 20TH CENTURY UNDER THE INFLUENCE OF NEW FORMS OF CULTURAL LIFE

This article explores the transformation of genre characteristics in Galician popular song during the 20 years of the interwar period of the 20th century, highlighting the significant impact of new cultural life forms and technological advancements on the growth of consumer needs and cultural demands for music for entertainment purposes. A particular focus is placed on the influential contributions of a cohort of artists who played a significant role in shaping the traditional popular songs of Galicia and emerged as innovators in composing music for films. With the advent of cinema, there arose an urgent need for musical accompaniment for silent films and distinctive promotional musical preludes before screenings, which evolved into variety revue performances. Subsequently, with the introduction of sound films, the popular song became an integral expressive element of a film's artistic vision, serving as a form of advertisement crafted through the creative efforts of the finest composers and performers.

The development of entertainment variety programs on radio and the establishment of the sound film industry fostered the emergence of a vibrant layer of Polish, Jewish, and Ukrainian popular and variety song artistry which can be characterized

by a deep understanding of audience cultural demands, a professional approach to melodic and genre resources, and the expansion of genre diversity and artistic mastery rooted in European trends. In contrast to the Soviet destructive period, marked by the distortion of light music traditions and the dominance of ideologically driven mass song culture, the 1920s and 1930s in Galicia witnessed a dynamic artistic and genre evolution. This was fueled by widespread public affection for and the popularity of light music, which blended folkloric elements with original compositional contributions.

The study reveals that the development of repertoire traditions for balls, festivals, artistic cabarets, small-scale theaters, salons, live variety revue programs, and the growth of cinematic arts gave rise to a new defining feature of popular song: danceability. This quality would significantly shape the future trajectory of popular and variety song traditions in the region.

Key words: popular song, variety song, Galician popular song, urban song subculture, regional song tradition.

Постановка проблеми. В процесі еволюціонування традицій популярної пісенності західноукраїнського регіону в період міжвоєнного двадцятиріччя долучаються специфічні мистецькі явища – міська побутова пісенність та міська батярська пісня. Серед складових, що формували тенденції розвитку популярної пісні окресленого періоду є широке впровадження здобутків віденської та французької оперети, культури мюзиклу з розмаїтістю форм вокально-квартетного та оркестрово-ансамблевого виконавства. Одним із впливових компонентів на такі процеси стає техногенна революція, що пов'язана зі звукозаписом, радіо-трансляціями, розвитком музичного кінематографу та привносить суттєвий надефективний засіб популяризації – потенціал тиражування у звукозаписі, масовий перегляд кінофільмів та радіоетер. У цей період спостерігаємо тенденції професіоналізації розважальної пісенної сфери, залучення фахових співаків, інструменталістів, композиторів, які віддзеркалюють специфіку соціокультурних запитів у формуванні репертуарного складу, оновленні драматургійно-композиційних прийомів цілісних програм. Зворотнім ефектом таких тенденцій є виникнення цілого пласту фольклоризованих форм авторських пісень, що виникають внаслідок недосяжних раніше масштабів популяризації.

Аналіз досліджень. Серед досліджень історіографії естрадно-пісенної сфери спостерігаємо відсутність єдності та суперечливі дискусійні схеми. До прикладу: в працях М. Мозгового та Г. Шостака ігнорується функціонування естрадно-пісенного мистецтва західноукраїнського регіону першої половини XX століття. Дослідник В. Конончук, розглядаючи формування естрадної пісні в творчості А. Кос-Анатольського, виділяє першу третину XX століття як зачин авторської розважальної музики, що пов'язаний з професіоналізацією жанру. Явище регіонального пісенного фольклору, що перебуває під впливом процесів урбанізації, розглядають С. Грица та Р. Кирчів. Важливим спостереженням щодо історії польської гілки естрадної пісенності Галичини є праця

Уршули Якубовської «Міф львівського батяра» (Jakubowska, 1998). Аспекти побутування батярської та популярної пісенності Львова міжвоєнного періоду розкрито в мемуарах Єжи Міхотка «Тільки у Львові» (Michotek, 1990). Глибоким науковим дослідженням філологічного спрямування є «Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя» Ольги Харчишин, що торкається міського фольклору Львова, як невід'ємної складової етнокulturі галичан. Серед небагаточисленних досліджень окресленої тематики – статті Н. Майчик (Майчик, 2010), у яких здійснено огляд професійних засад творчості Є. Козака, Я. Барнича, Б. Весоловського під впливом жанровотворчих процесів міжвоєнного періоду. Масштабними з точки зору кола розгляду мистецьких явищ того часу є роботи Л. Мазепи і Т. Мазепи, Л. Киянської, Т. Старух, С. Павлишин.

Мета статті полягає у висвітленні впливу розвитку нових форм культурного життя в період міжвоєнного двадцятиріччя західноукраїнського регіону на оновлення жанрових тенденцій естрадної пісенності у розмаїтості новітніх засобів популяризації та трансформації ужиткових різновидів популярної пісні.

Виклад основного матеріалу. У 1933 році на львівській радіостанції розпочинає свій творчий шлях розважальна програма радіо-ревію «Na wesolej lwowskiej fali» («На веселій львівській хвилі»), засновником та ініціатором якої став Віктор Будзінський. Всі номери та виступи транслювались без попереднього фонозапису або звичної для нашого часу процедури редагування і монтажу – виключно у прямому етері. На той час львівська радіостанція мала високоякісне технічне обладнання, що дозволяло вести прямі трансляції музичних програм, виступів оркестрів та різноманітних вокальних колективів наживо. Такий технологічний підхід у діяльності радіостанцій того часу був малопоширеним та ставив відповідні вимоги до фахової підготовки виконавців. Особливі вимоги щодо рівня виконавства ставилися і до вокалістів. У Львові при Консерваторії

Польського Музичного Товариства розпочинає свою діяльність студія співу перед мікрофоном, де викладають педагоги з академічного вокалу та водночас задіяні фахівці Львівського радіокомітету Польського Радіо (Мазепа, 2001).

До появи в етері львівської радіостанції ревію «На веселій львівській хвилі» відбувались трансляції розважальної програми «Весела неділя», які набули великої популярності та актуальності у широкого кола слухачів. Своєрідною єднальною ланкою між батярською вуличною пісенністю та професійним естрадним виконавством стають її ведучі, автори скетчів та пісень – Щепцьо і Тонцьо (Казимир Вайда і Генрик Фогельфенгер). В часи міжвоєнного Львова ця творча пара ведучих досягає певного рівня міфологізації (подібного рівня популярності в українській естраді радянського періоду досягали Штепсель і Тарапунька, однак лише у розмовному жанрі) завдяки створеному батярському образу з вишуканим салонним гумором, елементами романтизації зі збереженням регіональних демократичних рис. Ідея своєрідного діалогового ведення естрадної програми запозичена з концертної практики аматорських колективів Львова. Така ідея виявилась настільки успішною та цікавою у сприйнятті слухачами, що гіпотетичне охоплення аудиторії сягало шести мільйонів польського населення. Для реалізації цього режисерського задуму необхідний був високопрофесійний контент з орієнтацією на європейські розважальні традиції мюзиклу, кабаре, ревію, музичного кінематографу поруч з виразним регіональним підґрунтям.

Однією з найцікавіших частин програми стає рубрика «Історія однієї пісеньки», де прослідковувалась сценічна доля певного пісенного шлягеру. В програмі звучали пісні з відомих розважальних фільмів, де брали участь, як актори, наші ведучі та інші популярні на той час естрадні виконавці. Так у 1936 році за участю Казимира Вайди і Генрика Фогельфенгера виходить у світ кінострічка «Буде ліпше!». У 1939 році відбувається прем'єра знакової кінострічки «Włóczęgi» («Волоцюги»), де прозвучала популярна до сьогодні пісня «Tyłko we Lwowie» («Тільки в Львові»). Також у цьому ж році реалізовані зйомки кінострічки «Serce batiara» («Серце батяра»). Одноіменна пісня досягає вершин популярності серед пісень з кінофільмів. У популярний розважальний репертуар долучаються пісенні зразки варшавських режисерів, голлівудських мюзиклів, які формують слухачські запити, авторські та виконавські тенденції. У монографії Уршули Якубовської «Міф львівського батяра» зазначено: «Ці фільми були при-

значені для масового глядача з посередніми запитам, який очікував від кінокомедії штампованого змісту, умовних канонів акторської гри, представленого згідно з перевіреними рецептами гумору, врешті, любовної інтриги, і то обов'язково зі щасливим кінцем...Однак власне Щепко і Тонько ... представляли зовсім новий тип героя. Їхня гра була натуральною й невимушеною, вона не була схожою на жодні існуючі зразки і не копіювала відомих способів поведінки. Вони дійсно були правдивими батярами з Личакова, так само натуральними у повсякденному житті» (Jakubowska, 1998: 117).

З часом популярні пісні, які увійшли в соціально-культурну ротацію через кінематограф, радіо, звукозапис набувають рис колективної творчості у пласті міського фольклору. Так як у наш час пісня «Ми хлопці з Бандерштадту» з творчості гурту «Брати Гадюкіни» стає своєрідним імпульсним поштовхом української естради до рокового андеграунду, так пісня з кінофільму «Серце батяра» стала гімном цілого соціального прошарку початку 40-х років ХХ століття.

З появою та адаптацією нової для суспільства початку ХХ століття складової розважальної сфери – кінематографу, з'являється необхідність у звуковому супроводі та розвитку цілої жанрової системи створення музики до кінофільмів. У німому кінематографі в кінотеатрах «Уранія» і «Ванда» під час демонстрації фільмів використовуються фортепіано, орган та інколи оркестр. Колективи, що працюють перед початком кіносеансів, мають помітну потребу в розширенні репертуару, який постійно б поновлювався та відповідав культурним запитам багатонаціонального соціуму того часу.

Досить глибокого досвіду виконавства та композиторської діяльності набуває в студентські роки Євген Козак. Організований ним чоловічий квартет, виступав у кінотеатрах «Colosseum», «Apollo», «Стильовий». Створено репертуар для квартету, до якого входять фольклорні обробки, аранжування стрілецьких пісень та цілий ряд композицій в жанрі танцювального солоспіву (чарльстона, румби, танго, слоу-фокса). До складу колективу входили: Є. Козак, брати Шухевичі (Юрій Шухевич – співав, а Роман Шухевич, який є відомою історичною постаттю, майбутній генерал Чупринка – виконував партію фортепіано), М. Лозинський та ін. Для забезпечення виконавської діяльності квартету з'являються композиції танцювального характеру (танго, фокстрот): «Ой, ти дівчино» на сл. Я. Масляка; «Сон», «Спомин», «Львов'янки», «Ірка в небезпеці» на

сл. Ю. Козака; «Хочу замуж», «Сто жінок», «Якби мав», «Туга», «Танго-балада», «Так!» – у співавторстві з О. Курочком (Майчик, 2009).

З появою технічної можливості звукового супроводу в кіномистецтві популярні пісні стають невід'ємною частиною режисерського задуму, своєрідним засобом реклами фільму. Водночас успіх пісні-шлягеру реалізується через багаточисленні перегляди, і як наслідок – широкої популяризації та підтримки глядацького зацікавлення. В творчому процесі створення і виконання таких пісень залучаються найкращі мистецькі сили. Цей репертуар стає стабільною складовою творчості естрадних співаків: Адама Астона, Ренати Ярошевич, Євгеніуша Бодо, Альберта Гарріса та багатьох вокальних ансамблів.

Яскравими прикладами таких кінопісень стають: «Tyle miłości» («Стільки кохання») Г. Варса на сл. К. Тома з кінофільму «Jego eksceleńcja subiekt» («Його величність суб'єкт»), «Już taki jestem zimny drań» («Такий вже я бездушний нахаба») Г. Варса на сл. Є. Неля та Л. Старського у виконанні Є. Бодо з джазовим оркестром. Деякі пісні («Umówiłem się z nią na dziewczątą» з кінофільму «Piętro wyżej», «Tylko we Lwowie!» з кінофільму «Włóczęgi», «Może ty będziesz mą królowną?» зі стрічки «Paweł i Gawęł») набувають окремого концертного життя в репертуарі численних ансамблів-ревелерсів, вокального колективу «Chór Dana», А. Астона, Т. Ольші, Є. Бодо, А. Гарріса та фольклоризуються.

Відомим взірцем пісні, створеної та популяризованої завдяки кінематографу, є «Tylko we Lwowie» («Тільки у Львові») Генрика Варса на текст Емануеля Шлехтера. Це швидкий вальс з походженням від традицій вуличних фестин. Мелодика твору пісенна та збагачена реєстровим і тематичним контрастом. Аранжування для танцювального оркестру «Odeon» у 1939 р. здійснено з підкресленням тембрального та фактурного викладу в стилі вуличних інструментальних ансамблів. Прослідковується домінування акомпануючого вокалу акордеону в лаконічній танцювальній формі та характерне інструментальне повторення строфи зі секвенційною зв'язкою, що надає можливість демонстрації широкого тембрально-виразового потенціалу оркестру з почерговими соло труб, підголосками скрипок та акордеону, масиву струнних з вкрапленнями ударів тарілок в цезурах. У третій строфі в центрі уваги соліст з діалогічними фразами вокального ансамблю.

До музичного контенту фільмів залучаються пісні в стилі батярської вуличної пісенності, після

чого вони стають бажаними у репертуарі солістів та вокальних ансамблів розважального жанру. У архівних звукозаписах збережено виконання чоловічим квартетом «Chór Dana» «Личаківського танго» («Tango Łyczakowskie» музика Л. Габлера, слова З. Хаара), де присутній тематичний контраст переходу від танго до польки у приспіві. Аналізуючи версію аранжування цієї пісні у виконанні Яна Чижинського з оркестром братів Підрасс (1946 р.), спостерігаємо тричастинну форму: з крайніми у стилі танго, а центральна – через зв'язуючі розділи містить цитування популярної батярської пісні «Hulam sy ulicu» чи «Wsiadam do tramwaju» («Трамвай за трамваєм»).

Як наслідок всенародної симпатії до популяризованих пісень розважального «легкого» жанру, відбуваються процеси їх входження у міську фольклорно-музичну сферу з елементами авторських коригувань, що властиві колективній творчості. Можемо стверджувати про процеси фольклоротворення, тотожні до тих, що впродовж століть відбуваються з народними піснями. «За понад півстолітній період від часу найактивнішого національно-культурного життя українців у Львові й відповідно їхнього досить продуктивного фольклоротворення (1920–1944 рр.) ... Ці твори фіксовано неодноразово, часто з емоційними коментарями щодо їх побутування в молодіжному середовищі дорадянського Львова, – а отже, вони були функціонально значущими, поширеними серед українського міського загалу. Йдеться, у першу чергу, про пісні з так званого «легкого жанру»» (Харчишин, 2006).

У цей період відбувається творча активність відомого музиканта, композитора та диригента Григорія (Генрика, Єжи) Варса. Він очолював цілу низку відомих на той час виконавських колективів (Orkiestra taneczna «Odeon», Orkiestra Syrena Rekord, «Tea-джаз»). Співпрацював зі славними виконавцями Ренатою Ярошевич, Адамом Астоном, Євгеном Бодо, після еміграції у США – Брендою Лі, Дайною Шорр, Бінгом Кросбі, Доріс Дей, Мей Торме. Організував львівський оркестр «Tea-джаз», орієнтований на схожі колективи Європи, зі спрямованістю на естрадно-видовищні жанри у поєднанні з елементами театралізації (що спостерігаємо у типологічній назві колективу). Репертуар колективу був спрямований на широку концертну діяльність та включав у себе типовий збір шлягерних танцювальних мелодій, аранжованих керівником, також оригінальних вокальних та оркестрових творів.

Творчість та стрімка зарубіжна кар'єра львів'ян Лео Фукса та Марека Вебера свідчать про якісний

мистецький рівень польської розважальної музичної традиції.

М. Вебер був керівником салонного оркестру елітного берлінського готелю «Adlon», що вважався одним із найпопулярніших в Європі. Очолював схожі колективи у Швейцарії, здобув у США титул «радіо-короля вальсів». Репертуар керованих ним колективів складав типові для того часу польки, танго, вальси, фокстроти. З появою і розвитком технологій реєстрації та фіксації звуку співпрацює з відомими фірмами «Deutsche Grammophon», «Parlophon», «Electrola», чим розвиває ще один глибокий напрямок діяльності оркестрових колективів усіх наступних поколінь – звукозапис. У співпраці з «Electrola» здійснив записи тогочасних хітів у популярному жанрі: легендарний пасодобль «Ріо-ріта», «Циган, ти вкрав моє серце», «Я цілую ваші руки, мадам», танго «Мілонга» («To ostatnia niedziela»). Власне завдяки Мареку Веберу отримує шалену популярність знамените танго Оскара Строка «О, ці чорні очі», так як його оркестр став першим виконавцем світового хіта. В оркестрі розпочинає свою виконавську кар'єру Едді Рознер (псевдоніми – «Аді», «Едді», «Джек») та згодом переходить у відомий джаз Стефана Вайнтрауба з більш чіткою стилістичною спрямованістю. Тогочасні критики зауважували, що стилістика і виконавська манера М. Вебера дещо не вписувалась через своє європейське походження в американську джазову традицію. Все ж записи цього колективу досі звучать на радіо та тиражуються, а «Ріо-ріта» і «Китайська серенада» зберігають лідерство популярності у цьому стильовому напрямку.

Одним із найяскравіших зірок єврейського театру і водевілю 1930–1950-ті роки вважається виходець з львівського єврейського театру Лео Фукс. Дебютував як скрипаль і актор у Львові, а пізніше – у Варшавському вар'єте. Серед його компетентностей були: спів, пластика, танець, міманс, акробатичного рівня віртуозні інструментальні номери на скрипці. Як композитор звертався до жанру кіномузики (зокрема американського вестерну), звукового оформлення вистав, водевілю.

Доля єврейського музиканта Лео Фукса, вихідця зі Львова, у сфері мистецтва була непоодиноким. На думку Й. Гелстона – дослідника єврейського театру, приблизно 80 відсотків записів єврейських пісень

у період міжвоєнної Європи здійснювали львівські актори, а 80 відсотків єврейських акторів Америки мають відношення до львівського єврейського театру, або були вихідцями з театру як актори.

На початку ХХІ століття спостерігаємо зацікавленість у популяризації пласту батярської пісенності. Естрадний солоспів у цьому напрямку популяризував львівський ансамбль «Шість золотих» (у концертному репертуарі якого є «Tylko we Lwowie», «Na ulicy Kupernika», «Wsiadam do tramwaju»), група «Львівське ретро» відроджує українські версії батярської пісні, звертається у стилістиці своєї творчості зовсім молода співачка Соломія Опришко (Клавдія Петрівна). У 2018 році здійснено спробу римейку польської комедії 1939 року «Волоцюги». Попри поляристість поглядів кінокритиків і мистецтвознавців в оцінках і рецензіях на прем'єрний показ фільму все ж спостерігаємо актуальність і стійкий інтерес до цього прошарку міської пісенної субкультури.

Висновки. Постійно зростаючий запит на продукування розважальної музики у міжвоєнний період ХХ століття, обумовлений традицією артистичних салонів, балів, мистецьких кабаре, естрадних ревію-програм, театрів малих форм, розвитком кінематографу, трансляціями надзвичайно популярних радіопередач естрадної музики у прямому етері. Важливий період 1920–1930-х років є особливим з точки зору ролі технічної революції, новітніх технічних засобів і форм культурного життя в оновленні жанрів популярної пісні, яка набуває нового призначення у своїй регіональній символіці та отримує нову якісну ознаку в соціокультурному контексті – танцювальність.

Очевидно, що польська, польсько-єврейська, а поруч із ними – українська складова музичної розважальної традиції Львова набувають вагомим формуючого значення. Пласт пісенно-естрадного мистецтва міжвоєнного двадцятиліття у цьому регіоні характеризується гнучкістю підходу, розумінням ужиткових і культурних запитів слухача, актуальністю інтонаційного та жанрового арсеналів, зумовлених ґрунтовною фаховою підготовкою та практичним досвідом музикантів, їх активною патріотичною позицією, становленням професійного рівня мистецької майстерності у розважальному жанрі у контексті провідних європейських і світових тенденцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мазепа Л. Загальний огляд музичної культури Східної Галичини до 1939 року. *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*. Львів: Сполом, 2001. С. 101–120.
2. Майчик Н. Камерно-вокальна творчість Є. Козака в контексті тенденцій розвитку естрадного жанру в музичній культурі Галичини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наук. праць. Наукові записки РДГУ (у 2-х т.)*. Рівне: РВВ РДГУ, 2009. Вип. 15. Т. 1. С. 62–68.

3. Майчик Н. Синтез національних та європейських тенденцій у засадах формування «легкого жанру» камерно-вокальної музики у західноукраїнському регіоні. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 24. Вокальне мистецтво: історія та сучасність: збірка статей*. Львів: Сполом, 2010. Книга II. С. 168–176.

4. Харчишин О. Пісні так званого «легкого жанру» в українському народнокультурному середовищі Львова першої половини XX століття (до питання взаємовпливів професійного і народного творчого начала). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів: РВВ ЛНУ, 2006. Вип. 37. С. 191–207.

5. Jakubowska U. *Mit lwowskiego batiara*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1998. 352 s.

6. Michotek J. *Tylko we Lwowie*. Warszawa: Agencja Omnipress, 1990. 180 s.

REFERENCES

1. Mazepa L. (2001) *Zahalniy ohliad muzychnoi kultury Shkhidnoi Halychyny do 1939 roku*. [General Overview of the musical culture of Eastern Galicia up to 1939] *Storinky muzychnoho mynuloho Lvova (z neopublikovanoho)*. Lviv: Spolom. 101–120. [in Ukrainian].

2. Maichyk N. (2009) *Kamerno-vokalna tvorchist Ye. Kozaka v konteksti tendentsii rozvytku estradnogo zhanru v muzychnii kulturi Halychyny*. [Chamber-vocal works of Y. Kozak in the context of the trends in the development of the pop music genre within the musical culture of Galicia] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: zbirnyk nauk. prats. Naukovi zapysky RDHU (u 2-kh t.). Vyp. 15. T. 1*. Rivne: RVV RDHU. 62–68. [in Ukrainian].

3. Maichyk N. (2010) *Syntezy natsionalnykh ta yevropeiskyykh tendentsii u zasadakh formuvannia «lehkoho zhanru» kamerno-vokalnoi muzyky u zakhidnoukrainskomu rehioni*. [The synthesis of National and European trends in the foundation of the «Light Genre» of chamber vocal music in the Western Ukrainian region] *Naukovi zbirky LNMA im. M. V. Lysenka. Vyp. 24. T. II. Vokalne mystetstvo: istoriia ta suchasnist: zbirka statei*. Lviv: Spolom. 168–176. [in Ukrainian].

4. Kharchyshyn O. (2006) *Pisni tak zvanoho «lehkoho zhanru» v ukrainskomu narodnokulturnomu seredovyschi Lvova pershoi polovyny XX stolittia (do pytannia vzaiemovplyviv profesiinoho i narodnogo tvorchoho nachala)*. [Songs of the so-called «Light Genre» within the Ukrainian folk-cultural environment of Lviv in the first half of the 20th century (with regard to the mutual influence between professional and folk creative origins)] *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna*. Lviv: RVV LNU. Vyp. 37. 191–207. [in Ukrainian].

5. Jakubowska U. (1998) *Mit lwowskiego batiara*. [The myth of the Lviv Batiar] Warszawa: Instytut Badań Literackich. 352. [in Polish].

6. Michotek J. (1990) *Tylko we Lwowie*. [Only in Lviv] Warszawa: Agencja Omnipress. 180. [in Polish].