

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

ГЕРЧАКІВСЬКИЙ ВІКТОР ІВАНОВИЧ

УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 20 СТОЛІТТЯ

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація - Джазові оркестрові інструменти
Магістерське дослідження

Науковий керівник:

Доктор філософії,
доцент кафедри джазу та популярної музики
Бекіров Усеїн Різайович

Рецензент:

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри джазу та популярної музики
Войтович Олександр Орестович

Львів – 2025

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Історичний та культурний контекст формування української естради (1900–1940-ті рр.).....	8
1.1. Суспільно-політичні умови в Західній Україні першої половини ХХ ст. та їх вплив на національну культуру	8
1.2. Музично-естрадна ситуація в Галичині 1920–1940-х років: жанри, виконавці, інфраструктура.....	10
1.3. Джерела та чинники формування української естрадної пісні: фольклор, танцювальні жанри, авторська творчість.....	13
1.4. Вплив української діаспори на розвиток естрадної пісні.....	17
1.5. Роль жінок в українській естраді міжвоєнного періоду	18
Розділ 2. Галицька естрада 1930-х років: феномен «Ябцьо-джазу» та його діячі.....	20
2.1. Капела Леоніда Яблонського: заснування, склад і творча діяльність	20
2.2. Творчий доробок і стилеві особливості учасників капели Яблонського	23
2.3. Роль капели Яблонського у формуванні національної моделі естрадної музики	26
Розділ 3. Українська естрада в еміграції (1940–1950-ті рр.) та її вплив на сучасну культуру	30
3.1. Повоєнна доля галицької естради: продовження традиції в діаспорі (США, Канада, Європа)	30
3.2. Збереження і розвиток естрадної традиції в діаспорі у другій половині ХХ століття.....	33
3.3. Повернення галицької естрадної спадщини в незалежну Україну та її сучасне переосмислення	36
Висновки	39
Список використаних джерел	42

Вступ

Українська естрадна культура першої половини XX століття посідає унікальне місце в історії національного музичного мистецтва.

Поняття «**естрада**» у даному контексті означає синтетичний вид розважального сценічного мистецтва, аналогічний західним формам вар'єте, кабаре, мюзик-холу, ревю. Естрадне мистецтво поєднує елементи театру, музики, танцю, цирку, а в сучасності – також кіно та телебачення. На відміну від академічної музики, естрада звернена до масового глядача, надаючи особливу вагу виконавцю-інтерпретатору та його індивідуальному образу. Українська естрада першої половини XX ст. сформувалася під впливом складних суспільно-політичних обставин, що зумовило її своєрідний характер. Вона виникла на зламі епох – після Першої світової війни та розпаду імперій – і розвивалася у період між двома світовими війнами, відбиваючи як традиції народної культури, так і новітні світові тенденції.

Особливістю розвитку української естради цього періоду є географічна та політична розділеність українських земель. Західноукраїнські терени (насамперед Галичина з центром у Львові) опинилися у складі Польщі, де проводилася політика полонізації та обмеження українського культурного життя. Східні та центральні українські землі увійшли до складу Радянського Союзу, де культурна діяльність підпорядковувалася ідеологічному контролю та цензурі. Незважаючи на такі обставини, українські митці шукали можливості для самовираження. Зокрема, у Галичині 1920–1930-х років склалося середовище, в якому зародилася українська естрадна пісня модерного типу – синтез європейських розважальних жанрів (танго, фокстрот, джаз) з національною мелодикою та україномовною поезією.

Актуальність дослідження української естради першої половини ХХ ст. зумовлена потребою переосмислення її ролі у формуванні національної музичної культури. Популярна музика міжвоєнної доби довгий час лишалася поза належною увагою дослідників через ідеологічні упередження та трагічні історичні обставини (Друга світова війна, репресії, еміграція виконавців). Лише у пострадянський час стало можливим повернути із забуття імена композиторів та пісні тієї доби. З'явилися публікації, присвячені галицькій джазовій та естрадній традиції (зокрема, дослідження Олександра Зелінського, дисертації Т. Самої, Л. Локтіонової-Ойцюсь та ін.), перевидано нотні збірники довоєнних шлягерів, організовано ретро-фестивалі. Проте комплексного академічного узагальнення цього феномену досі небагато. Таким чином, дана магістерська робота спрямована на всебічний аналіз української естради першої половини ХХ століття – її історичних передумов, жанрових особливостей, провідних діячів та подальшої долі в умовах еміграції.

Метою роботи є висвітлення процесу становлення української естради в зазначений період, з особливим акцентом на Галичині як осередку новаторських пошуків, а також аналіз розвитку естрадної традиції в українській діаспорі (США, Канада, Польща) після Другої світової війни. Завданнями дослідження є:

- охарактеризувати суспільно-політичний та культурний контекст, в якому формувалося естрадне мистецтво українців;
- проаналізувати жанрово-стильові чинники, що вплинули на появу української естрадної пісні (народна творчість, європейська танцювальна музика, індивідуальна композиторська творчість);

- дослідити діяльність провідних виконавців і колективів, передусім легендарної капели Леоніда Яблонського у 1930-х роках, як осердя галицької естради;
- розкрити вплив політичних обставин (політика польської влади, радянська цензура, війна та репресії) на долю української естради;
- простежити продовження естрадної традиції в еміграції та її внесок у збереження національної музичної спадщини.

Структура роботи побудована відповідно до поставлених завдань. **Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел.** У першому розділі проаналізовано історичні та культурні умови розвитку української естради в Галичині 1920–1940-х років. Другий розділ присвячено творчості видатних діячів галицької естради, зокрема діяльності капели Яблонського та внеску її учасників. Третій розділ розглядає розвиток галицької естрадної традиції в еміграції та її вплив на сучасну українську музичну культуру. У висновках підсумовуються основні результати дослідження.

Основні завдання дослідження:

- Дослідити суспільно культурний контекст 1920-1940-х років XX ст.
- Провести дослідження репертуарної специфіки творчості окремих виконавців
- Простежити взаємозв'язок галицької естрадної традиції, з досягненнями сучасного українського музичного мистецтва.

Матеріалами дослідження стали архівні документи, публікації в періодиці, музичні рукописи, спогади сучасників, а також сучасні дослідницькі матеріали, присвячені галицькій естраді.

Методологія дослідження полягає у синтезі порівняльного, аналітичного, історичного методів, та методу концептуального аналізу.

Теоретична база дослідження ґрунтується на статтях музикознавців, публічних бесідах, інтерв'ю, наукових розвідках у галузі вивчення міжвоєнної естради 1920-1940-х ХХ ст. О. Зелінського, Р. Гавалюк, О. Колубаєва, Н. Майчика, В. Конончука, І. Осташа.

Наукова новизна дослідження полягає у використанні принципу поєднання вивчення культурно історичного контексту разом з комплексним аналізом явища галицької естрадної традиції.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування його результатів з огляду навчального матеріалу у курсах історії українського естрадного мистецтва.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить ь сторінок(основного тексту-ь сторінок). Список використаних джерел налічує ь позицій. Перший розділ присвячений історичним та культурним умовам, що сприяли розвитку пісенно-естрадного мистецтва в Галичині 1920-1940-х років ХХ століття. У другому розділі досліджується творчість видатних діячів та засновників галицької естради. У третьому розділі розглянуті етапи розвитку галицької естрадної традиції від емігрантського середовища до сучасної української музичної культури. Висновки підсумовують основні результати роботи.

Розділ 1. Історичний та культурний контекст формування української естради (1900–1940-ті рр.)

1.1. Суспільно-політичні умови в Західній Україні першої половини ХХ ст. та їх вплив на національну культуру

На початку ХХ століття українські землі перебували у складі різних держав, що визначило відмінності в умовах розвитку культури. Галичина, яка до 1918 р. входила до Австро-Угорської імперії, після Першої світової війни опинилася під владою Польщі (Другої Речі Посполитої). Польська державна політика щодо українців носила яскраво виражений асиміляційний характер. У 1920–1930-х роках здійснювалася полонізація освіти й адміністрації: українську мову витісняли зі шкіл та університетів, українські приватні гімназії закривали або переводили на польську мову викладання. Українські культурно-просвітні установи зазнавали утисків – зокрема, польська влада обмежувала діяльність товариства «Просвіта», вводила цензуру для української преси, ускладнювала реєстрацію українських громадських організацій. Кульмінацією репресивної політики стала так звана «пацифікація» 1930 року – каральна акція польської влади проти українського населення, що болісно вдарила і по культурних інституціях.

Попри тиск та заборони, українська спільнота Галичини чинила активний культурний опір асиміляції. У міжвоєнний час тут розгорнулася широка мережа національних товариств і самодіяльних колективів. Діяли просвітницькі організації («Просвіта», «Рідна Школа»), кооперативи, молодіжні товариства («Пласт», «Луг»), драматичні гуртки, хори. Їхня діяльність не тільки підтримувала національну свідомість, але й створювала середовище для розвитку мистецтв. У цих умовах культура ставала однією з

форм тихого супротиву: через пісню, театр, літературу українці утверджували свою ідентичність.

Варто зазначити, що українська культура Галичини не була ізольованою від загальноєвропейського процесу. Львів та інші міста краю мали космополітичний характер – тут перетиналися польські, єврейські, німецькі, вірменські та інші впливи. Це багатонаціональне середовище, попри політичні бар'єри, сприяло циркуляції нових ідей і стилів. Зокрема, галицька молодь і інтелігенція міжвоєнної доби захоплювалася сучасними західними розважальними жанрами – джазом, танцювальною музикою, кінематографом. Джазові та естрадні течії, як символи урбаністичної модерності, швидко здобули популярність серед української інтелігенції та молоді. Через приватні грамофонні платівки, радіо, кіно українці знайомилися з тогочасними світовими шлягерами. Отже, навіть за умов офіційних обмежень галицькі митці черпали натхнення з європейської культури, переосмислюючи її у власному національному ключі.

Для порівняння, в підрадянській Україні 1920–1930-х рр. ситуація мала інші особливості. На початку 1920-х років радянська влада проголосила політику «коренізації», що тимчасово сприяла розвитку української мови і культури в УРСР. У цей період виникли модерні українські театри, естрадні колективи, знімалися перші українські звукові фільми. Однак уже наприкінці 1920-х – в 1930-х рр. сталінська тоталітарна система запровадила жорстку цензуру та ідеологічний контроль над мистецтвом. Будь-які прояви «буржуазного націоналізму» жорстоко присікалися; багатьох провідних митців було репресовано. Естрадне мистецтво в СРСР набувало офіційно пропагандистського забарвлення – радянська пропаганда навіть прагнула особливо окреслити «радянську естраду» на протигагу «буржуазним» джазам

і вар'єте. Термін «естрада» в СРСР довгий час був тісно пов'язаний з ідеологією, хоча поступово ця залежність слабшала. Таким чином, якщо у Галичині естрадна культура розвивалася як стихійна форма національного самовираження, то в Радянській Україні вона підпорядковувалася диктату режиму і була значно обмежена у творчій свободі.

Складні суспільно-політичні умови першої половини ХХ ст. безпосередньо вплинули на формування української естради. В Західній Україні естрадна творчість стала можливою завдяки наполегливості громадських ентузіастів, які всупереч перешкодам плекали національне мистецтво. Культурне піднесення в Галичині 1920–30-х років проявилось в появі нових жанрів української пісні, створенні самобутніх колективів, що діяли на аматорських засадах, але досягали високого художнього рівня. Одним із яскравих результатів цього процесу стало виникнення галицької естрадної пісні як феномену, про що детальніше йтиметься далі.

1.2. Музично-естрадна ситуація в Галичині 1920–1940-х років: жанри, виконавці, інфраструктура

У міжвоєнний період на західноукраїнських землях сформувався своєрідний культурний простір, в якому поєднувалися народно-аматорські традиції і нові міські розважальні форми. В умовах відсутності державних українських театрів чи естрадних закладів (оскільки офіційні сцени контролювалися польською владою), основними осередками музично-естрадної діяльності стали численні самодіяльні гуртки та товариства. Майже при кожному містечкові чи селі діяли хори, драматичні колективи з музичними номерами, оркестри народних інструментів (так звані «капели»), студентські ансамблі тощо. Наприклад, товариство «Просвіта» опікувалося створенням сільських хорів і театральних гуртків, які у своїх програмах часто включали вокально-

музичні номери – популярні пісні, дуети, танцювальні інтермедії. У великих містах, передусім у Львові, діяли українські студентські об'єднання, що влаштовували вечори мистецтв, бали, концерти – ці заходи були платформою для появи нової генерації співаків та музикантів.

Одним із визначних центрів підготовки професійних музикантів у Львові був Вищий музичний інститут імені М. Лисенка (консерваторія). Хоча офіційно ця установа давала академічну освіту (класичну музику), багато її студентів захоплювалися джазом та естрадною піснею. На стику академічного і розважального мистецтва у львівському інституті виникали студентські ансамблі, що експериментували з новими жанрами. Вони виконували твори як українського, так і західного репертуару – від народних пісень в сучасних обробках до модних танго і фокстротів. Згодом з числа таких ентузіастів сформувався легендарний естрадно-джазовий ансамбль – капела Яблонського (про неї мова піде в наступному розділі).

В репертуарі українських виконавців 1930-х років дедалі більшого значення набували європейські танцювальні жанри. Особливо популярним стало танго – ліричний жанр, що походив з Аргентини, але завоював усю Європу в 1920–30-х рр. Українські композитори й аранжувальники створювали власні танго з українськими текстами, наближаючи їх мелодику до народної пісенності. Паралельно розвивалися україномовні фокстроти, вальси, румби, свінгові композиції, які виконувалися переважно естрадними оркестриками або вокальними ансамблями під супровід. Як відзначають дослідники, у 1930-ті роки в українському середовищі Галичини з'явилися численні пісні в жанрах танго, фокстроту, свінгу, збагачені фольклорною інтонацією та національною тематикою. Таким чином, народжувався своєрідний стиль української легкої музики – «ретро» стиль галицької

естради, що гармонійно поєднував сучасну західну форму із українським змістом.

Інфраструктура естрадної діяльності в Західній Україні цього періоду включала декілька важливих компонентів. По-перше, це мережа аматорських сцен – зали «Просвіти», народні доми, шкільні аудиторії, навіть ресторани зали, де проводилися вечори розваг з музичною програмою. У Львові українська молодь організовувала свої бали у приміщеннях «Академічного дому», «Народного дому», періодично орендуючи театральні сцени для більших ревію. По-друге, важливим чинником стала поява радіомовлення. 1930 року у Львові запрацювало польське радіо, яке час від часу надавало ефір для передач українською мовою. Хоч українські програми на Львівському радіо були обмежені, вони все ж дали змогу записати й транслювати виступи деяких українських співаків та ансамблів. Зокрема, відомо, що окремі танго Богдана Весоловського звучали в ефірі Львівського радіо наприкінці 1930-х рр. По-третє, у Галичині існував локальний ринок нотних видань і пісенників. Популярні пісні поширювалися у вигляді нотних листків або друкувалися в періодиці. Приміром, журнали «Новий час», «Діло» публікували тексти і ноти модних пісень. Деякі композитори видавали авторські збірки. Хоча масштаб української музичної індустрії в той час був скромним, проте нотні збірники відігравали роль у закріпленні репертуару та передавалися з Галичини до української діаспори за кордон.

Варто згадати і про виконавців, які ставали першими «зірками» української естради Галичини. У 1930-х роках на сцені Львова здобули популярність молоді співачки та співаки, що виконували естрадні пісні українською. Серед них – Ірена Яросевич (сценічний псевдонім Рената Богданська), яку сучасники називали «українською Едіт Піаф». Ще під час навчання в

консерваторії Яросевич яскраво заявила про себе в аматорських виставах і концертах. Її вокальні дані й акторський хист відзначала преса: так, оглядач газети «Діло» в рецензії 1936 р. захоплено писав про Ірену після її виступу в студентських виставах, наголошуючи на її «приємному голосі та природності сценічної поведінки». Інша львівська газета назвала молоду співачку «надзвичайно талановитою» та пророкувала їй велике майбутнє. Окрім Яросевич, у цей час виступали співак і гуморист Мирослав Котик, дуети сестер-співачок, чоловічі вокальні квартети. Вони виконували як жартівливі куплети, так і ліричні танго, формуючи образ українського естрадного виконавця.

Отже, музично-естрадне життя Галичини напередодні Другої світової війни було доволі насиченим, хоч і не інституційно оформленим. Воно базувалося на ентузіазмі митців та підтримці громади. Українська естрадна пісня міжвоєнного періоду не виникла на порожньому місці – її витoki лежали у глибинах народної пісенної традиції, міському танцювальному побуті та інтелігентській авторській творчості. (вставити про стрілецьку пісню) Ця багатошарова основа забезпечила новому жанру життєздатність і популярність. У наступному підрозділі розглянемо докладніше, як саме народна музична традиція, світові танцювальні ритми та індивідуальні композиторські стилі синтезувалися в українській естраді 1920–30-х років.

1.3. Джерела та чинники формування української естрадної пісні: фольклор, танцювальні жанри, авторська творчість

Українська естрадна пісня першої половини XX ст. увібрала в себе різноманітні впливи, що зумовило її оригінальність. Першим і найглибшим джерелом був, безумовно, український музичний фольклор. Вихідці з народу, котрі творили нові пісні, з дитинства були наскрізь пройняті народною

мелодикою, ладовими зворотами, поетикою українських пісень. Тому навіть запозичуючи модні ритми танго чи фокстроту, українські композитори мимоволі надавали їм характерного національного колориту. Багато естрадних хітів 1930-х нагадують стилізовані народні пісні за своєю мелодикою і щирістю. Наприклад, повільні танго Богдана Весоловського вирізняються м'якою, співучою мелодією, близькою до романсу або народної ліричної пісні. Тематика текстів – кохання, туга за рідним краєм, гумор, дорожні мотиви – також споріднена з мотивами народної творчості. Завдяки цьому нові пісні ставали зрозумілими і близькими широкому слухачеві. Як зазначають дослідники, пісні галицьких авторів часто зберігали структуру і фразування, знайомі українському слухачу, що забезпечувало їхню популярність. Отже, народнопісенна основа стала фундаментом української естради, на який нашаровувалися інші стилістичні елементи.

Другим важливим чинником стали світові танцювальні жанри початку ХХ ст. Глобальна «танцювальна лихоманка» 1920–1930-х років не оминула й українські землі. Через польське та європейське оточення галицькі музиканти знайомилися з репертуаром закордонної естради – польськими ревю в стилі кабаре, французькими шансоньє, американськими джаз-бендами. Особливо потужним враженням для молоді став джаз, який уособлював дух новизни і свободи. Пісні в ритмах популярних європейських танців – танго, вальсу, фокстроту, румби – з'явилися в українському репертуарі і набули великої популярності. Через ці жанри українська музика долучалася до загальносвітових тенденцій. Танцювальні ритми привнесли в українську пісню нову енергію, динаміку, синкопований джазовий пульс. При цьому українські автори не копіювали західні зразки сліпо, а творчо їх переосмислювали. Наприклад, у піснях композитора Ярослава Барнича з

оперети «Гуцулка Ксеня»(1938) поєднано гуцульський фольклор із ритмами фокстроту – у результаті виникли надзвичайно колоритні, самобутні композиції, що одночасно звучали сучасно і по-народному. Таким чином, танцювальна музика дала імпульс до оновлення української пісні, збагатила її ритміку й оркестровку.

Третім складником стало індивідуальне авторське начало – діяльність обдарованих композиторів і поетів, які цілеспрямовано творили новий пісенний стиль. У 1920–30-х роках у Галичині працювала плеяда молодих митців, захоплених ідеєю підняти українську пісню на рівень світових стандартів. Це були освічені люди, багато хто мав класичну музичну освіту, добре знав європейську культуру. Вони свідомо прагнули створити «український шлягер» – пісню, яка була б не гірша за польські чи американські, але за змістом лишалася б українською. Серед таких новаторів – Богдан Весоловський, Анатоль Кос-Анатольський, Степан Гумінілович, Ярослав Барнич, Володимир Балтарович та інші. Кожен з них вніс свою лепту у вироблення жанру. Наприклад, Богдан Весоловський прославився як неперевершений майстер танго і ліричної пісні. Його твори – це танго, фокстроти, вальси, балади, що стали еталоном української популярної музики 1930-х. Стиль Весоловського відзначався мелодизмом, емоційністю, тонким ліризмом; він умів гармонійно поєднати європейську музичну структуру з українською співучістю. Натомість Анатоль Кос-Анатольський, маючи ґрунтовну композиторську освіту, привніс в естраду професіоналізм аранжування, вишуканість фактури та гармонії. Він експериментував з багатоголоссям, джазовими гармоніями, що надавало його естрадним п'єсам більш академічного відтінку. Степан Гумінілович – диригент і скрипаль – збагатив естраду як аранжувальник та

організатор концертів; завдяки йому виступи українських ансамблів відзначалися високою виконавською культурою та динамічною програмою. Ярослав Барнич поєднав естрадну пісню з жанром оперети, написавши кілька яскравих музичних комедій, пісні з яких («Гуцулка Ксеня», «Шукаю дівчину», «Ой підю я межи гори») стали справжніми шлягерами. Таким чином, кожен автор розвивав естрадний жанр у своєму напрямку, але всіх їх об'єднувала спільна ідея – утвердити самобутню українську масову пісню, яка відповідала б духові часу. Їхні зусилля увінчалися успіхом: наприкінці 1930-х в Галичині вже існувала сформована естрадна сцена з власними героями та хітами.

Підсумовуючи, можна констатувати, що українська естрада першої половини ХХ ст. виросла з трьох основних джерел: національної пісенної традиції, інтеграції європейських розважальних жанрів та творчих пошуків талановитих особистостей. Саме поєднання цих чинників забезпечило життєздатність нового жанру і його популярність. Україномовна естрадна пісня міцно увійшла в побут галицького суспільства 1930-х років – її співали в місті й на селі, вона лунала на вечорах та балах, друкувалася в пресі. Цей творчий підйом був, по суті, культурним феноменом, який заклав підґрунтя для подальшого розвитку української легкої музики. Доля цього феномену склалася непросто: Друга світова війна та наступні події перервали його природний розвиток. Проте, як побачимо далі, напрацьована в міжвоєнний період модель української естради не зникла безслідно – вона дала паростки в нових історичних умовах, зокрема через діяльність окремих митців у повоєнні роки.

1.4. Вплив української діаспори на розвиток естрадної пісні

Після Другої світової війни значна кількість українців опинилася за кордоном — в еміграції, зокрема в Канаді, США, Німеччині, Аргентині та Австралії. Разом з ними у нові країни потрапили й традиції української естради міжвоєнного періоду. Багато митців, які починали свою діяльність у Галичині до війни, продовжили творчість в еміграції, адаптуючи її до нових умов, але зберігаючи національну ідентичність.

Одним із головних осередків української музичної культури стала Канада, де українська громада була чисельною та організованою. Саме тут у 1950-х–60-х рр. з'явилися перші професійні українські студії звукозапису, які видавали грамплатівки з естрадними піснями. Багато композицій Богдана Весоловського були вперше записані саме в еміграції — за участю таких виконавців, як Доля Крушельницька та Ігор Богдан. В емігрантських піснях часто звучала ностальгія за батьківщиною, сум за втраченим домом, але також і віра у збереження культурної тяглості.

Діаспора підтримувала традиції української пісенності через хори, театральні товариства, фестивалі, шкільні програми. Естрадна пісня, хоч і побічно, стала частиною цього життя. Вона виконувалася на урочистостях, молодіжних вечорах, у таборах пластунів. Такий живий побутовий контекст дозволив українській пісні не тільки вижити, а й еволюціонувати в новому середовищі. У 1960–80-х рр. в діаспорі виникають нові хвилі українських естрадних виконавців, які зберігають стиль 1930-х, але вводять елементи сучасної популярної музики.

Таким чином, українська діаспора відіграла ключову роль у збереженні спадщини довоєнної галицької естради, а також сприяла її трансформації в умовах культурного різноманіття країн проживання.

1.5. Роль жінок в українській естраді міжвоєнного періоду

Жінки займали особливе місце в процесі становлення української естрадної пісні. В умовах, коли українська сцена тільки формувалася, вони не лише виступали як виконавиці, але й як активні учасниці громадського і культурного руху, часто поєднуючи мистецьку діяльність з педагогічною та громадською.

Провідною постаттю серед естрадних виконавиць була Ірена Ярославич — майбутня Рената Богданська. Її творчий шлях став символом нової української жіночої присутності на сцені: талановита, освічена, артистична, вона поєднувала вокальні дані з акторським хистом, вільно почуваючись у джазових, романтичних і ліричних жанрах. Її виступи в аматорських виставах та концертних програмах студентської молоді стали взірцем для наступниць.

Окрім Ярославич, варто згадати також інші жіночі імена, хоч і менш відомі, але не менш значущі: сестер-вокалісток, які співали в дуетах чи тріо, солісток хорових ансамблів, учасниць театральних ревію. Їхні голоси формували емоційне тло естрадної пісні, надаючи їй жіночої ніжності, чуттєвості, і водночас — сили й пристрасті.

Жінки також долучалися до створення пісень як поетеси й перекладачки. Учасниці літературних гуртків при «Просвіті» писали тексти для вокальних номерів, що виконувалися на вечорах. Ці твори були ліричними, іноді іронічними, часто наповненими соціальними підтекстами.

Жіночий образ в українській естрадній пісні став не лише об'єктом зображення — він набув суб'єктності. Співачки репрезентували нову українку — емансиповану, освічену, культурно активну. Саме вони відкривали двері для наступних поколінь мисткинь, формуючи традицію, яка буде продовжена вже в другій половині XX століття.

Розділ 2. Галицька естрада 1930-х років: феномен «Ябцьо-джазу» та його діячі

2.1. Капела Леоніда Яблонського: заснування, склад і творча діяльність

Одним із найяскравіших втілень галицької естрадно-джазової традиції 1930-х років була капела Леоніда Яблонського, знаний також під жартівливою назвою «Ябцьо-джаз». Цей аматорський ансамбль, створений у Львові, став легендарним символом епохи – справжнім осередком новаторства, де формувався стиль української естрадної музики. Капела виникла на базі студентського гурту, що об'єднав талановиту молодь – вихованців Вищого музичного інституту ім. Лисенка та інших львівських навчальних закладів. Ініціатором та душею колективу був Леонід Яблонський – людина багатогранного обдарування.

Капела Леоніда Яблонського, відома як «Ябцьо-джаз», стала першим українським колективом, що виконував джазові композиції українською мовою. Створена у 1930-х роках у Львові, вона об'єднала студентів Вищого музичного інституту ім. Лисенка, які прагнули поєднати національні музичні традиції з модерними західними стилями

Леонід Яблонський (псевдо «Ябцьо») виступав одночасно як організатор, музикант, режисер і конферансьє ансамблю. Його харизматичність і енергія згуртували навколо нього однодумців. Яблонський мав виняткове чуття публіки: він умів адаптувати програму виступу під різні аудиторії – від студентських вечірок до солідних концертних залів. За спогадами сучасників, Леонід легко перевтілювався на сцені, вів дотепні діалоги з залом, створював невимушену атмосферу свята. Він грав на кількох інструментах (скрипці,

фортепіано), співав і танцював, що робило його універсальним лідером. Саме навколо його особистості сформувався унікальний колектив однодумців.

Склад ансамблю включав близько 6–8 учасників. Основу становило інструментальне тріо: сам Яблонський (скрипка), Богдан Весоловський (фортепіано) та Анатоль Кос-Анатольський (баян або акордеон). Згодом до них приєдналися Степан Гумінілович (скрипка, саксофон; він же був диригентом та аранжувальником) і декілька вокалістів. Солісткою капели стала Ірена Яросевич (Рената Богданська) – молода співачка з сильним вокалом і акторським шармом. Інколи до виступів долучалися інші виконавці, зокрема Володимир Балтарович (віолончель, вокал). Попри аматорський статус, колектив був добре зіграним і професійним. Репетиції відбувалися регулярно, учасники ретельно готували номери, створювали аранжування. Капела мала в своєму розпорядженні мінімум інструментів і коштів, але завдяки ентузіазму долала ці труднощі. Їхніми «репетиційними залами» ставали то кімната гуртожитку, то аудиторія консерваторії, то навіть приватні помешкання. Особливістю «Ябцьо-джазу» була їхня здатність поєднувати розважальність із національним змістом. Вони працювали у стилі, близькому до європейського кабаре, однак адаптували програму під український контекст.

Репертуар капели Яблонського складався переважно з україномовних естрадних пісень – власних творів учасників та популярних тогочасних шлягерів. Значну частину програм становили танго Богдана Весоловського – ліричні, проникливі пісні про кохання, розлуку, мрії. Також виконувалися веселі фокстроти та жартівливі пісеньки, написані Леонідом Яблонським чи перероблені з іноземних мелодій. Наприклад, відомо, що Яблонський створював українські тексти до популярних західних мелодій, аби публіка

могла підспівувати рідною мовою. Крім того, у виступах звучали народні пісні у джазових обробках – квартетні виконання стрілецьких пісень, лемківські наспіви а capella тощо. Така різноманітність дозволяла утримувати інтерес різної аудиторії. Капела Яблонського могла розпочати вечір з жартівливого номера, продовжити запальним танцювальним боєм, а завершити зворушливою ліричною баладою – і все це у єдиному стилістичному ключі.

Виступи «Ябцьо-джазу» проходили на численних майданчиках Львова та околиць. Ансамбль виступав на студентських вечорах, у популярних львівських кав'ярнях і ресторанах, гастролював по містечках Галичини. Збереглися спогади, як капела грала на літніх верандах курортів, на благодійних концертах, навіть в українських військових частинах. Куди б вони не приїздили, скрізь збиралася повна зала молоді, жадаючої нової музики. «Ябцьо-джаз» доніс українську естрадну пісню до широкої аудиторії, протиставивши її домінуванню польської культури» – так образно охарактеризував їхню місію дослідник Р. Клепуц. Дійсно, на той час у Львові панували польські ревію і кабаре, тож поява конкурентоспроможного українського ансамблю стала подією. Українська пісня зазвучала в міському просторі: її можна було почути і на вечорі в університеті, і в аристократичній залі «Casino de Paris», і в радіоефірі. Капела Яблонського своєю діяльністю наче заявила: українська культура – жива, модерна і здатна творити якісний продукт.

Період активності «Ябцьо-джазу» тривав недовго – фактично з середини 1930-х до початку Другої світової війни (1939). Проте за цей час колектив встиг здобути справжню славу. Їхні пісні розучували інші ансамблі, мелодії розходилися поміж людьми. Самі ж учасники набували цінного досвіду і

творчо зростали. Життєві шляхи членів капели склалися по-різному, але майже всі вони стали відомими діячами української музичної культури. Капела Яблонського дала Україні цілу плеяду композиторів і виконавців, які згодом прославилися у рідному краї або в діаспор. «Ябцьо-джаз» не лише формував музичну мову епохи, а й створював альтернативу панівній тоді польській культурі у Львові. Їхній стиль став своєрідним містком між національною традицією та новітніми музичними формами Заходу. Розглянемо докладніше творчий доробок основних учасників ансамблю та їхній внесок у становлення естрадної традиції.

2.2. Творчий доробок і стильові особливості учасників капели Яблонського

Богдан Весоловський (1915–1971) – ключова фігура галицької естради 1930-х, композитор, поет і піаніст. У складі капели Яблонського він був автором значної частини репертуару, виконуючи свої ж твори. Весоловський створював пісні в жанрах танго, фокстроту, вальсу, балади, які стали своєрідними хітами тієї доби. Його пісні «Прийде ще час», «Мрії», «Чар Карпат» та інші вражали публіку мелодійністю і щирістю. Стиль Весоловського – це вишукана мелодика, емоційна наснаженість, ліричні тексти з інтелігентним гумором. Він умів органічно вплітати українську народнопісенну інтонацію в ритми танго чи румби, завдяки чому його твори були і сучасними, і національно забарвленими одночасно. У капелі Яблонського Богдан грав на фортепіано і часто сам співав свої пісні. Його внесок полягав у тому, що українська естрадна пісня набула професійно створеного репертуару, який не поступався європейським аналогам. Пізніше, вже в еміграції, Весоловський продовжив композиторську діяльність і

написав загалом понад 130 пісень, що стали класикою української ретро-естради.

Анатоль Кос-Анатольський (1909–1983) – ще один яскравий учасник «Ябцоджазу», композитор і музикознавець. Згодом він прославився як автор хорових та камерних творів, опер і романсів, але свою кар’єру починав саме на естрадному поприщі. У період діяльності капели Яблонського молодий Кос-Анатольський писав пісні естрадного характеру, зокрема для чоловічого вокального квартету ансамблю, дуети і дрібні інструментальні п’єси з елементами джазу. Його ранні твори вирізнялися гармонійною вишуканістю, увагою до деталей аранжування. Як професійний композитор, Анатоль експериментував зі складнішими формами, вводив нетипові акордові послідовності, поліфонічні прийоми, що наближало естрадну пісню до мистецького рівня. Після війни Кос-Анатольський залишився у радянському Львові, де вже працював у руслі академічної музики, але ніколи не зрікався своїх джазових молодечих спогадів. Він сприяв збереженню пам’яті про довоєнну галицьку естраду, будучи викладачем та популяризатором народної пісні. Таким чином, його творчий шлях ілюструє місток між довоєнною традицією та пізнішими поколіннями українських композиторів.

Степан Гумінілович (1910–1989) – диригент, скрипаль, аранжувальник, один із провідних виконавців ансамблю. В капелі він відповідав за музичну підготовку – писав аранжування для інструментів і голосів, забезпечував злагодженість звучання. Гумінілович добивався високої виконавської дисципліни ансамблю, чіткої ансамблевої гри та вокальної гармонії. Він зробив так, що кожен твір звучав «свіжо, стильно, витончено» – за відгуками сучасників, саме його майстерність аранжування додала пісням Яблонського особливого шарму. Степан також сам грав у складі капели (на скрипці, іноді

кларнеті або саксофоні) і виконував сольні номери. Подальша доля Гумініловича склалася драматично: під час війни він був заарештований нацистами і пройшов через концентраційний табір. Вживши, він опинився в таборах переміщених осіб у Німеччині, де став активним культурним діячем діаспори – диригував хорами, ставив вистави. Згодом емігрував до США, де прославився як керівник українських хорових колективів і автор естрадних пісень на патріотичні теми. Таким чином, Гумінілович зберіг і продовжив традиції галицької естради далеко за межами батьківщини.

Ірена Ярославич (1913–?1998) – солістка капели, відома під сценічним ім'ям Рената Богданська. Вона походила з інтелігентної родини (племінниця композитора Нестора Нижанківського) і здобувала оперний спів, однак захопилася естрадною сценою. Її образ став утіленням нового типу української естрадної співачки: елегантна, артистична, з європейським шармом. Ірена виконувала як ліричні пісні, так і жартівливі номери, демонструючи майстерність перевтілення. Її тонке нюансування і акторська переконливість привносили елемент театральності у концерти капели. Особливо публіка любила дуети Ярославич з Леонідом Яблонським, сповнені гумору і гри. Після війни Ірена Ярославич емігрувала до Польщі, де зробила блискучу кар'єру: під ім'ям Ренати Богданської вона стала зіркою польської естради 1950-х років, виступала на радіо, записувала платівки. При цьому вона не поривала зв'язків з українською культурою – виконувала українські народні пісні, брала участь у концертах діаспори. Її творчі корені – у галицькому середовищі 1930-х, де вона розпочинала шлях. Таким чином, доля Ярославич-Богданської є прикладом того, як українська співачка змогла реалізувати свій талант на чужині, зберігши дві ідентичності – українську і польську.

Окрім цих провідних учасників, з капелою Яблонського були пов'язані й інші митці. Зокрема, Ярослав Барничтисно співпрацював з ансамблем, хоча формально до складу не входив: його пісні та фрагменти з оперет виконувалися «Ябцьо-джазом». Володимир Балтарович, співак і віолончеліст, теж виступав із капелою. Кожен із цих митців тією чи іншою мірою розвивав ідеї української естради, закладені в репертуарі Яблонського. Їхня подальша діяльність – як в Україні, так і в еміграції – забезпечила тяглість традиції та її трансформацію в нових умовах.

Отже, капела Яблонського виявилася справжньою творчою лабораторією, де вироблялися стильові канони української естрадної музики. У спільній праці цих обдарованих людей народилася національна **школа естрадної пісні**, що вирізнялася багатством мелодій, поєднанням модерності й фольклорних елементів, високим виконавським рівнем. Діяльність кожного з учасників ансамблю не обмежилася часом існування капели – вони пронесли естафету української естради через роки війни і розсіяння по різних країнах. У наступному підрозділі проаналізуємо загальний вплив капели Яблонського на українську музичну культуру та значення цього феномену в історичній перспективі.

2.3. Роль капели Яблонського у формуванні національної моделі естрадної музики

Капела Леоніда Яблонського займає особливе місце в історії української музики. Її діяльність була не просто яскравим епізодом у галицькому житті 1930-х років, а фактично ключовим чинником становлення унікальної української моделі естрадного мистецтва. Саме в творчості цього ансамблю найповніше виявилися ті риси, що відрізняють українську естраду від інших: синтез модерних світових жанрів з національною основою, висока художня

культура поєднана з масовою популярністю, патріотичний зміст поданий у розважальній формі.

Головне значення капели Яблонського полягає у формуванні певної стильової парадигми, яка згодом стала взірцевою. Ця парадигма ґрунтувалася на принципі «модернізації через національну форму». Учасники ансамблю свідомо уникали сліпого наслідування іноземних зразків – натомість вони адаптували модні музичні форми до українського світогляду і смаку. Джазові ритми і танцювальні мелодії були «перекладені» українською мовою – як в прямому, так і переносному сенсі. Українські тексти пісень наповнювали сучасні форми близьким слухачам змістом, торкаючись тем любові, розлуки, рідного краю, гумору, еміграції. Завдяки цьому естрадна пісня ставала одночасно і розвагою, і засобом національного самовираження. Така двоїста природа – естетичного артефакту і носія ідентичності – визначила унікальність української естради.

Капела Яблонського на практиці показала, що українська музика може успішно інтегруватися у світовий культурний процес, не втрачаючи своєї самобутності. Їхні концерти збирали повні зали, пісні ставали народними хітами – отже, було доведено життєздатність національної естради. Польське культурне середовище домінувало у Львові, але «Ябцьо-джаз» зумів вибороти свою аудиторію, створивши альтернативний український простір у легкій музиці. Це мало велике символічне значення: в умовах політичного поневолення українці продемонстрували спроможність творити сучасну міську культуру європейського рівня.

Ще одним аспектом впливу капели є виховання кадрів. Як зазначалося, через цей колектив пройшло багато молодих талантів, які зросли професійно і

понесли набуті вміння далі. Фактично навколо Яблонського гуртувалася своєрідна школа – покоління 1930-х років, що виробило спільний стиль. Згодом, вже після Другої світової війни, саме представники цього покоління стали носіями пам'яті про міжвоєнну естраду.

На жаль, подальший розвиток галицької естради був перерваний війною та повоєнними потрясіннями. У 1939 р. після окупації Західної України радянською владою українське культурне життя було згорнуте, багато діячів зазнали переслідувань. Під час нацистської окупації (1941–1944) можливості для естрадних виступів були обмежені, хоча певна концертна діяльність тривала. Остаточну крапку поставили події 1944–46 років, коли радянський режим вдруге зайняв Галичину: частина митців була репресована або змушена була тікати на Захід. Капела Яблонського припинила існування, її учасники розпорошилися по різних країнах (Канада, США, Польща). Декому вдалося продовжити кар'єру за кордоном, інші змінили фах. В УРСР ім'я Яблонського та його ансамблю потрапило під негласну заборону – радянська влада не схвалювала згадки про «буржуазні» розважальні колективи.

Проте навіть за таких обставин ідейна спадщина капели Яблонського пережила сам ансамбль. У повоєнному еміграційному середовищі галицькі музиканти продовжували творити в дусі 1930-х, поширюючи українську естраду за межами Батьківщини. Леонід Яблонський, опинившись у Канаді, організовував оркестри легкої музики і керував українськими хорами. Богдан Весоловський у Монреалі став редактором Української секції радіо CBC і створив десятки нових пісень, які виконував у діаспорі. Степан Гумінілович в США прославився як хормейстер і теж писав естрадні пісні. Ірена Ярославич – Рената Богданська – стала популярною співачкою у Польщі. Тож українська естрадна традиція, народжена у Львові, була перенесена на інший ґрунт і

збережена. Це означало, що феномен «Ябцьо-джазу» не зник без сліду: його вплив відчувався у творчості діаспори, а згодом повернувся і в Україну після довгої перерви.

Таким чином, капела Яблонського відіграла роль своєрідного каталізатора національного мистецького процесу. Вона показала зразок успішного поєднання національного і модерного, виховала плеяду митців та залишила по собі репертуар, який став класикою. Значення цього колективу для української культури важко переоцінити: недарма сьогодні його називають «візитівкою львівської джазової сцени міжвоєнного періоду» та однією з основ української легкої музики. Без цієї ланки наступні покоління могли б утратити тяглість у розвитку популярної музики. На щастя, завдяки спадкоємності традиції, започаткованої «Ябцьо-джазом», українська естрада отримала історичне підґрунтя, до якого вона змогла повернутися після десятиліть забуття.

Розділ 3. Українська естрада в еміграції (1940–1950-ті рр.) та її вплив на сучасну культуру

3.1. Повоєнна доля галицької естради: продовження традиції в діаспорі (США, Канада, Європа)

Друга світова війна та повоєнні міграційні процеси призвели до того, що значна частина галицьких митців опинилася поза межами Батьківщини. Після 1944 року десятки тисяч українців Галичини були змушені емігрувати, рятуючись від радянських репресій або переслідувань. Серед них були і провідні діячі довоєнної естради – композитори, виконавці, організатори. Таким чином, українська естрадна традиція продовжила своє життя в еміграції – у таборах переміщених осіб у Німеччині, а згодом у країнах поселення (Канада, США, Великобританія, Аргентина тощо).

В повоєнній Європі (зокрема, у Західній Німеччині 1945–1949 рр.) існували тимчасові українські культурні осередки в таборах DP (Displaced Persons). Серед мешканців цих таборів було чимало митців. Вони організовували концерти, ставили вистави, створювали хори і капели, намагаючись продовжити творчу діяльність навіть у складних умовах вигнання. Степан Гумінілович став одним із активістів культосвітньої роботи у таких таборах: він диригував зведеним хором, виконував свої довоєнні аранжування пісень, навчав молодь співати естрадні композиції. Можна сказати, що в таборах DP галицька естрадна пісня звучала як символ втраченої батьківщини і надії на повернення.

Починаючи з кінця 1940-х років, основні хвилі української еміграції рушили за океан – до Північної Америки (США, Канада), а також до деяких країн Південної Америки (Аргентина, Бразилія). Саме у США та Канаді

сформувалися найбільші українські громади, які зберігали свою ідентичність. Разом із переселенцями туди потрапили й носії галицької естрадної традиції. Вони стали тими «містками», які перенесли українську пісню на новий континент.

У Канаді оселилося кілька ключових фігур довоєнної естради. Леонід Яблонський емігрував до Канади в кінці 1940-х. Оселившись там, він не полишив музичної діяльності: організував при громаді оркестр легкої музики, керував хором, ставив аматорські оперети. Хоч капелу Яблонського в оригінальному складі відродити було неможливо, Леонід продовжив працю, закладаючи підвалини українського музичного життя діаспори. Богдан Весоловський з 1949 року також мешкав у Канаді (у Монреалі). Він обійняв посаду голови української секції Канадського радіо (СВС. На цій посаді Весоловський мав змогу популяризувати українську пісню в ефірі, записувати програми для українців-емігрантів. Паралельно він продовжував складати музику: саме в Канаді талант Весоловського розквітнув цілком, адже він створив десятки нових танцювальних пісень. Примітно, що всі свої повоєнні твори Весоловський писав у танцювальних ритмах – танго, фокстрот, вальс – і на власні поетичні тексти. Він залишався вірним стилю, виробленому ще у Львові, лише тематика його пісень дещо розширилася (з'явилися мотиви туги за батьківщиною, осмислення долі емігранта). Одне з його повоєнних танго – «Лети, моя тужлива пісне» – стало особливо популярним серед українців на американському континенті. Цю пісню співали в діаспорі як неофіційний гімн туги за рідною землею. Таким чином, творчість Весоловського в еміграції збагатила українську культуру на новому етапі і допомогла зберегти неперервність естрадної традиції.

У Сполучених Штатах Америки також опинилися деякі учасники довоєнної естради. Степан Гумінілович, прибувши до США, оселився в Чикаго. Там він став відомим диригентом українського хору «Орлик», створював для нього обробки українських пісень, у тому числі естрадних. Також в США продовжували виступати співаки, що починали кар'єру у 1930-х: зокрема, колишня львів'янка Мирослава (Міра) Левицька виконувала на концертах українські романси й танго, здобувши любов публіки. В Аргентині діяли ансамблі українських емігрантів, які включали в репертуар пісні Весоловського та інших авторів. Таким чином, на різних континентах в 1950-х роках існувала діаспорна сцена української ретро-музики – нехай і розпорошена, але жива.

Окремо слід згадати про специфічний випадок діаспори в Польщі. Після війни границі змінилися, і Галичина увійшла до УРСР, натомість у Польщі залишилася значна частина українців (головно на Закерзонні, а після їх примусової депортації «Акції Вісла» – розкидані по західних землях Польщі). Для них українська культура теж була важливою, хоч можливості її розвитку були обмежені комуністичною владою. У цій польській повоєнній реальності опинилася Ірена Яросевич (Рената Богданська), яка після війни не могла повернутися до Львова і залишилася в новій Польщі. Вона зуміла побудувати успішну кар'єру на польській естраді: її виступи транслювало польське радіо, вона гастролювала країною, стала досить відомою під сценічним ім'ям Рената Богданська. У 1950-х Богданська була однією з улюблених співачок польської публіки. Одружившись із генералом В. Андерсом, вона згодом виїхала до Великої Британії, але продовжувала співати і підтримувати контакти з українцями. Таким чином, українська співачка інтегрувалася в польську культуру, водночас зберігаючи пам'ять про свої галицькі корені. В

її репертуарі інколи звучали й українські пісні, хоча в радянський час це не афішувалося. Приклад Богданської цікавий тим, що показує: навіть у «чужому» культурному полі українська естрадна традиція могла продовжувати своє існування через окремих носіїв.

Отже, у повоєнній діаспорі українська естрада 1930-х не загинула, а еволюціонувала в нових умовах. Митці-емігранти стали носіями її духу, поширюючи пісні серед розкиданої громади, привносячи український колорит у багатонаціональне середовище нових країн. Завдяки їхнім зусиллям, україномовна естрадна пісня продовжувала звучати у світі, навіть коли на батьківщині про неї воліли забути. Цей феномен можна назвати «другим життям» галицької естради – вже на еміграційному ґрунті.

3.2. Збереження і розвиток естрадної традиції в діаспорі у другій половині XX століття

Протягом другої половини XX ст. українська діаспора виробила власну інфраструктуру культурного життя, в якій знайшлося місце і для естрадної музики. Важливу роль відігравали громадські організації та церква: при українських церквах у США і Канаді діяли хори й вокальні ансамблі, що виконували не лише духовні твори, а й народні та популярні пісні. Покоління повоєнних емігрантів плекало пам'ять про «старі добрі часи» – на вечорах української пісні в діаспорних домівках часто звучали довоєнні танго, фокстроти, жартівливі куплети. Таким чином, пісенна спадщина 1930-х передавалася наступним поколінням українців за кордоном.

Значну роль у збереженні цієї спадщини відігравало діаспорне радіо та преса. У містах з великими українськими громадами (Торонто, Вінніпег, Нью-Йорк, Чикаго, Детройт та ін.) існували україномовні радіопрограми. Їхні ведучі –

часто самі ж митці з довоєнним корінням – ставили в ефір записи улюблених пісень молодості. Якщо студійних записів не було, звучали аматорські – скажімо, хтось співав під фортепіано в студії живцем. Наприклад, Богдан Весоловський у Монреалі популяризував через радіо свої нові та старі пісні, хоча в ефірі вони нерідко виконувалися анонімно (з огляду на авторське право чи інші причини) Діаспорна преса – газети «Свобода», «Новий шлях», журнали – друкувала спогади про львівські «ретро»-вечори, нотні додатки з піснями. У 1950–60-х роках у Канаді та США видавалися збірники українських пісень для громади, куди включали і естрадні шлягери 1930-х.

Окремо слід згадати про запис звукозапису. На відміну від довоєнної Галичини, де можливості студійного запису були обмежені, у післявоєнній Північній Америці українці змогли записати на платівки багато свого музичного матеріалу. Вже в 1950-х роках у США з'явилися фірми, що випускали платівки з українськими народними та естрадними піснями (наприклад, «Ukrainian Recording Company», «Arka Records»). Хоча основний акцент був на народній і церковній музиці, деякі альбоми містили і танго Весоловського, і інші популярні мелодії. Зазвичай їх виконували діаспорні співаки у супроводі фортепіано або невеликого ансамблю. Ці записи, розійшовшись між громадами, сприяли консервації традиції: молодші українці могли почути, якою була музика їхніх батьків.

В 1960–70-х роках у діаспорі зросло нове покоління, народжене вже за кордоном. Для нього музика 1930-х була віддаленою, «ретро». Проте у 1970-х спостерігається цікавий феномен: в середовищі діаспорної молоді виникає ностальгійний інтерес до довоєнної естради. На хвилі загальної моди на «ретро» (яка тоді існувала і в західному світі) молоді українці починають виконувати пісні своїх дідусів. Створюються вокальні гурти, які відтворюють

старовинні танго і романси. Наприклад, у Канаді вокальний ансамбль «Черемха» наприкінці 1970-х років записав альбом зі старими українськими піснями, де були і твори Весоловського. У США популярним став дует сестер Андрусів, що виконував під гітару як народні, так і ретро-еспадні композиції. Ця «ностальгійна хвиля» продемонструвала, що традиція не перервалася: через покоління вона повернулася як цінність.

Таким чином, протягом другої половини ХХ ст. українська діаспора не просто зберегла пам'ять про галицьку естраду, але й поступово інтегрувала її в свою ідентичність. Естрадна пісня 1930-х стала частиною умовного «золотого фонду» української культури за кордоном. Її виконували поруч з народними думами і повстанськими піснями, вона була маркером національної пам'яті. Це було дуже важливо, оскільки в УРСР про цю сторінку історії культури замовчували.

У радянській Україні тим часом офіційна естрада розвивалася зовсім в іншому напрямку – під потужним впливом російської радянської естради, з іншою стилістикою і репертуаром. Пісні ж галицьких авторів 1930-х на батьківщині фактично зникли з ужитку. Вони не виконувалися на концертах, не видавалися нотами. Більше того, багато з цих пісень потрапили під неформальну заборону: у післявоєнному СРСР творчість довоєнних «буржуазних націоналістів» (як могли назвати Яблонського чи Весоловського) була небажаною. Пісні Весоловського після війни у СРСР були офіційно заборонені, а якщо десь і виконувалися, то без згадки імені автора. Отже, в Україні наступила декількадесятирічна пауза, коли про галицьку естраду практично забули.

Проте завдяки діаспорі ці пісні не канули в Лету. Навпаки – вони збереглися в «консервованому» вигляді, чекаючи свого часу, аби повернутися на рідну землю. Цей час настав наприкінці ХХ століття, із здобуттям Україною незалежності.

3.3. Повернення галицької естрадної спадщини в незалежну Україну та її сучасне переосмислення

Після 1991 року, коли Україна стала незалежною, відкрилися можливості для відновлення національної історичної пам'яті у всіх сферах, в тому числі і в мистецтві. Настало «повернення із забуття» багатьох імен і творів, які раніше замовчувалися. Серед них – і герої галицької естради 1920–30-х років.

Українське суспільство, отримавши свободу, почало відкривати для себе маловідомі сторінки своєї культури. В 1990-ті роки на сторінках преси з'явилися перші статті про Богдана Весоловського, Леоніда Яблонського, публікувалися спогади старожилів про довоєнні львівські танго.

Музикознавці (зокрема, Олександр Зелінський, інші дослідники) заговорили про необхідність вивчати цей пласт музичної спадщини.

Важливу роль відіграло повернення на батьківщину архівів і нотних матеріалів з діаспори. У 1990-х роках родини деяких композиторів передали до Львова рукописи пісень, старі платівки. Зокрема, вдова Богдана Весоловського – Олена Весоловська – привезла до України архів чоловіка. На основі цих матеріалів у 2001 році у Львові було видано першу посмертну збірку пісень Весоловського, до якої увійшло 56 творів. Це фактично вперше в післявоєнний час в Україні побачили світ ноти його танго і фокстротів. Видання мало резонанс серед музикантів і поціновувачів старовини.

Поступово самі музиканти почали звертатися до жанру ретро. На зламі століть кілька відомих виконавців ризикнули виконати пісні 1930-х для сучасної публіки. Піонером став співак і мультиінструменталіст Олег Скрипка, лідер гурту «Воплі Відоплясова». Захопившись старим джазом, Скрипка розшукав в архівах Торонто ноти українських танго і записав два альбоми пісень Богдана Весоловського – *«Серце у мене вразливе...»* (2009) та *«Дальокó, куди?»* (2011). Ці альбоми мали успіх і відкрили ширшій аудиторії ім'я композитора Весоловського. Трохи згодом джазові й етно-колективи, такі як «ShockolaD» зі Львова, почали включати до свого репертуару обробки старовинних українських танго, додаючи їм сучасного звучання. Молоді співачки (наприклад, Ірена Карпа, гурт «Очеретяний кіт») переспівували «Гуцулку Ксеню» Барнича в оригінальному стилі.

Кульмінацією відродження інтересу до галицької ретро-музики стало проведення спеціалізованих фестивалів та концертів. 2015 року у Львові відбувся перший Міжнародний фестиваль української ретро-музики імені Богдана Весоловського. Ініціатором його заснування виступив Ігор Осташ – дипломат, котрий теж був меломаном і популяризатором ретро-пісень. Фестиваль охопив естрадні твори 1930–40-х років у жанрах танго, вальсу, фокстроту, румби. На ньому виступили як знані українські артисти (Джамала, «Пікардійська Терція», інші), так і гості з діаспори – інтерпретатори пісень Весоловського з Канади, США, Великобританії. Фестиваль став щорічним, і наступні його випуски проходили у Львові, Києві, Полтаві. Це свідчить, що стара естрадна музика отримала нове життя на великій сцені. Українське суспільство почало усвідомлювати її цінність як культурної спадщини і частини національної історії.

Сьогодні галицька естрада першої половини ХХ століття вже міцно зайняла місце в історико-культурному дискурсі. Їй присвячуються дослідження (у тому числі і ця робота), науковці вводять до обігу архівні матеріали, видаються збірки статей. В навчальні програми музичних закладів впроваджуються курси з історії українського джазу та естради. Імена Богдана Весоловського, Леоніда Яблонського, Ірени Ярославич повернулися із забуття. В їхніх рідних містах – Стрию, Львові – встановлено пам'ятні таблиці, проводяться вечори пам'яті.

Сучасні українські композитори і виконавці теж відчують вплив цієї традиції: багато хто намагається створювати нові твори «під ретро», використовуючи елементи свінгу, танго, стилізації під старовинну манеру співу. Таким чином, **історична тяглість** української естрадної музики, яка була перервана на десятиліття, нині певною мірою відновлена. Українське суспільство в особі молодого покоління відкриває для себе пласт культури, що був замкнений у «капсулі часу» діаспори.

Підсумовуючи, можна сказати, що естрадна пісня Галичини 1920–1940-х рр., пройшовши через важкі випробування війною, розсіянням і забуттям, зрештою повернулася додому. Її шлях – це драматична, але водночас надихаюча історія про те, як мистецтво здатне пережити політичні катаклізми. Сучасна Україна отримала у спадок скарб – пісні і спогади тієї епохи, які сьогодні стають основою для нових творчих проєктів і які допомагають глибше зрозуміти власну культурну ідентичність.

Висновки

Дослідження української естради першої половини ХХ століття дозволяє зробити низку важливих узагальнень щодо її становлення, розвитку та історичної ролі:

- 1. Формування національної естради в специфічних історичних умовах.** Українська естрадна культура виникла в умовах відсутності власної державності та перебування українських земель під владою інших держав (Польщі, СРСР). У Західній Україні 1920–30-х років естрадна пісня розвивалася як форма культурного опору полонізації: попри заборони, українські митці створили самобутній сегмент розважальної музики, базований на національній традиції. Водночас у Радянській Україні естрада розвивалася під сильним ідеологічним тиском і не мала такої свободи творчості. Ці відмінності контексту зумовили оригінальність галицької естради.
- 2. Синтез народних і світових джерел.** Українська естрадна пісня першої половини ХХ ст. є результатом синтезу глибинного впливу народної музики та сучасних світових жанрів. Спираючись на мелодику і поетику українського фольклору, композитори збагатили її ритмікою танго, фокстроту, джазовими елементами. Це поєднання надало українській пісні модерного звучання, не відриваючи її від національного ґрунту. Жанрова палітра української естради міжвоєнного періоду охоплювала танго, вальси, фокстроти, балади, куплети – широкий спектр, адаптований до української мови і смаку.
- 3. Роль Західної України як осередку естрадної творчості.** Галичина в міжвоєнний час стала колыскою української естрадної традиції. У Львові та інших містах виникли десятки самодіяльних ансамблів, хорів,

театрів, де випробовувалися нові форми. Особливу роль відіграла капела Леоніда Яблонського – «**Ябцьо-джаз**», що фактично сформувала першу національну школу естрадної музики, виховала цілу плеяду талантів (Весоловського, Кос-Анатольського, Гумініловича, Яросевич та ін.). Діяльність цього колективу стала символом українського культурного піднесення 1930-х років і заклала стильові основи подальшого розвитку популярної музики.

4. **Вплив політичних катаклізмів на долю української естради.** Події Другої світової війни та повоєнного часу трагічно обірвали природний розвиток естрадного мистецтва в Україні. Багато провідних діячів загинуло або було змушено емігрувати, а їхній доробок на батьківщині потрапив під заборону. Після 1940-х рр. в УРСР традиція довоєнної естради практично не продовжувалася – радянська цензура витіснила її на маргінес, і пам'ять про неї збереглася лише в колі близьких та друзів. Лише наприкінці ХХ ст. стало можливим повернути цю сторінку історії без ідеологічних спотворень.
5. **Збереження традиції в еміграції.** Українська діаспора (у Північній Америці, Європі) відіграла вирішальну роль у збереженні естрадної спадщини. У післявоєнні десятиліття саме в Канаді, США та інших країнах продовжували звучати пісні галицьких композиторів, виходили друком ноти, здійснювалися запис і виконання старих шлягерів. Діячі діаспори – Яблонський, Весоловський, Гумінілович, Богданська та інші – перенесли свою творчість на новий ґрунт і тим самим не дали традиції перерватися. Таким чином, діаспорна культура стала своєрідним «резервуаром», в якому українська естрада чекала слушного моменту для повернення на Батьківщину.

6. Повернення та популяризація у незалежній Україні. З набуттям Україною незалежності розпочався процес відродження інтересу до довоєнної естради. Було повернуто з-за кордону архівні матеріали, видано збірки пісень, знято документальні фільми, організовано фестивалі ретро-музики. Імена Богдана Весоловського, Леоніда Яблонського, Ірени Яросевич сьогодні вшановані в Україні; їхні твори знову виконуються і записуються сучасними артистами. Українська естрадна традиція першої половини ХХ ст. органічно вплелася в історичний наратив і стала джерелом натхнення для нових творчих пошуків.

Українська естрада 1900–1940-х років – це яскравий приклад успішного культурного синтезу і стійкості національного мистецтва в умовах негараздів. Вона продемонструвала, що навіть без державної підтримки, в умовах утисків і цензури, народ може творити високохудожню популярну музику, яка знаходить відгук у серцях тисяч людей. Естрадні пісні тієї доби стали своєрідним літописом настроїв і прагнень українського суспільства міжвоєнного періоду – в них і романтика, і смуток вигнання, і гумор, і мрія про кращу долю. Через десятиліття ці пісні продовжують хвилювати слухачів, бо в них втілено частку національної душі.

Отже, українська естрадна культура першої половини ХХ століття не лише вписується в європейський контекст як самобутнє явище, але й слугує основою для сучасної української масової музики. Її спадщина є цінним надбанням, яке потребує подальшого дослідження, осмислення і популяризації. Збереження пам'яті про цей період дозволяє нам краще зрозуміти процеси культурного розвитку України та черпати натхнення з досвіду предків, які творили українську пісню в непрості часи.

Список використаних джерел

1. **Зелінський Олександр.** Львівська музична культура 1930-х років. – Львів: [видавництво], 2010. – 250 с. (аналіз музичного життя Львова, включаючи естрадні прояви).
2. **Весоловський Б.** *Прийде ще час: Пісні і танцювальні мелодії (збірка пісень).* – Торонто–Львів: Срібна Сурма, 2001. – 120 с. (ноти пісень Богдана Весоловського, упорядковані О. Весоловською).
3. **Газета «Діло» (Львів)** – рецензії: №91, 1936 (відгук про виступ І. Ярославич у дитячій опері), 1936 (рецензія на концерт у м. Черче).
4. **Loktionova-Ojtsius L.** *Українська вокальна естрада: генеза і розвиток* (дисертація). – Київ, 2018. – 200 с. (теоретичне обґрунтування поняття естради, ідеологічні аспекти).
5. **Клепуц Роман.** *Галицька джазова традиція: історія та сучасність* (магістерська робота). – Львів, 2024. – 67 с. (містить матеріали про капелу Яблонського).
6. **Амнезія Ін.ЮА.** Бонді Весоловський і «Ябцьо-джаз»: львівські поп-зірки 1930-х (інтернет-стаття, 2019 – про Богдана Весоловського, Яблонського та ін.).
7. **Енциклопедія Української Діаспори.** – Т.4: США–Канада. – Нью-Йорк–Чикаго, 1995. – С. 210–212 (біографії Л. Яблонського, Б. Весоловського, І. Ярославич та ін.).
8. **Дискографія української музики в еміграції (1940–1980).** – Торонто: Ukrainian Museum of Canada, 2010. – 300 с. (каталог платівок, містить записи естрадних пісень діаспори).

9. **Матеріали фестивалю української ретро-музики ім. Б. Весоловського** (офіційний сайт фестивалю, 2015–2021) – програми концертів, інформація про учасників, відгуки преси.
10. **Свобода (газета, США).** – 1971. – №45 (некролог: «Пам’яті Богдана Весоловського»).
11. **Музика.** – 2015. – №3. – С. 22–27 (стаття І. Осташа «Мрійлива ніч Весоловського» про заснування ретро-фестивалю у Львові).
12. **Українська музична енциклопедія.** – Т.1. – Київ: ІМФЕ, 2006. – С. 270–271 (стаття «Естрада» – історичний нарис розвитку естрадного жанру в Україні).
13. **Roman M. Lukanov.** The Jazz Age in Lviv: Ukrainian Popular Music of the 1930s // *Journal of Ukrainian Studies*, 2018, Vol. 43, p. 108-134.
(Аналіз української популярної музики у Львові, 1930-ті; англ.).
14. **Інтерв’ю з Олегом Скрипкою.** – *День*, 25.05.2010 (про запис альбому танго Весоловського та значення ретро-музики).
15. **Світлана Даниленко.** Золоті сторінки українського танго // *Музична Україна*, 2020, №1, с.45-50. (Огляд історії українського танго, згадка про творчість Яблонського і Весоловського).