

ІВАННА ОЛІЙНИК

БАТЯРСЬКІ ПІСНІ В ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА: ГЕНЕЗА, ФУНКЦІЇ, ВІДКРИТТЯ

BATYAR SONGS IN THE CREATIVE WORK OF YURIY SHEVCHENKO: GENESIS, FUNCTIONS, DISCOVERIES

УДК 784.7

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294866

Іванна Олійник

Аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка

Ivanna Oliynyk

Ph.D. Student in the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv

e-mail: iva.oliynyk@gmail.com
orcid.org/0000-0002-6275-1593

Анотація. Розглянуто сюїту для камерного оркестру «Батярські пісні» Юрія Шевченка, а також оригінальні батярські пісні, що стали інтонаційною основою тематизму твору. З'ясовано генезу застосованих у творі батярських пісень, їх ритмо-інтонаційні та жанрові характеристики. Дослідження вказало на генеалогічні зв'язки музичного та поетичного текстів батярських пісень, їх взаємовплив і трансформацію, що розкриває історію поширення пісні, адаптації до актуальних для епохи проблем, особливості музично-інтонаційного словника. Виявлено функції батярських пісень в авторському полотні Ю. Шевченка на рівні композиційної, драматургічної, метро-ритмічної, фактурної, динамічної та інтонаційної організації. Композитор створює покликання на унікальний пласт міського музичного фольклору — батярські пісні, а також окреслює тенденції музичного життя Львова ХХ століття, залучивши популярні танцювальні жанри вказаного періоду.

Ключові слова: творчість Юрія Шевченка, батярські пісні, міський фольклор, жанр, камерна музика, програмна сюїта, генетико-типологічний аналіз.

Постановка проблеми. Сюїта «Батярські пісні» для скрипки соло та камерного оркестру — один з найбільш виконуваних творів українського композитора Юрія Шевченка. Твір складається з п'яти частин, кожна з яких має окрему назву. Ці назви вказують на матеріал, який став основою для музики сюїти, а саме популярні пісні: «Тільки ві Львові», «Там, на балю ветиранив», «Панна Францішка», «Файдулі, фай», «Бувай ми здорова». Зразки, що їх обрав Юрій Шевченко, належать до пласту батярських пісень, які він почув у виконанні львівського барда Віктора Морозова. Впродовж останніх десятиліть феномен батярства став невід'ємною частиною іміджу Львова, закріпившись як стійкий символ його самобутньої міської культури. Батярство стало конкурентним національним мітом — для

українців та поляків; науковці обох сторін вважають його складником власної історико-культурної спадщини. У кожному із поданих понять: представник суспільної групи, сама субкультура, стилізація на неї, національний міт, особливу увагу приділено батярським пісням — важливій маркувальній ознаці субкультури, культурному спадку, одному з небагатьох джерел знань про існування феномена, спосіб життя його носіїв та притаманні їм цінності. Дослідження батярської субкультури і, зокрема, батярських пісень як найбільш яскравого вияву їх культурних традицій є важливим джерелом інформації для розуміння особливостей даного феномена та відтворення контексту його побутування. Вивчення генези батярських пісень та методів композиторського переосмислення їх звучання

у площині взаємодій народно-аматорської та академічної творчості не було раніше предметом музикознавчих розробок, що підкреслює актуальність та новизну даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що творчість Ю. Шевченка неодноразово ставала предметом дослідження українських музикознавців, серед яких В. Аксютіна, С. Садовенко, В. Степурко, В. Зінченко, І. Сікорська, А. Кульбаба та інші. Більшість праць згаданих авторів пов'язані з балетною творчістю композитора, в той час як камерно-інструментальна музика та її інтонаційно-композиційні особливості не потрапили до поля зору науковців. Феномен батярства став предметом вивчення багатьох українських та польських дослідників. Історія виникнення, культурні традиції та жаргон батярської субкультури розглянуто у працях У. Якубовської, В. Шольгіні, Р. Голика, В. Окаринського, Л. Підкуймухи та інших. Важливим виданням у руслі вивчення батярських пісень стала збірка польських науковців Є. Габели та З. Курцовой «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» [7], що завдяки ретельній фіксації музичних текстів стала цінним матеріалом для дослідження інтонаційних особливостей батярських пісень, зокрема і для даної статті.

У роботі було застосовано історичний, соціокультурний, генетико-типологічний, структурно-функціональний, компаративний та семіотичний методи аналізу. Методологічною базою роботи стали принципи, викладені у працях українських музикознавців Ю. Чекана [6], О. Чекан [5] та О. Зінкевич [1], які обґрунтовують та окреслюють методи комплексного дослідження музичного матеріалу у взаємодії зовнішніх та внутрішніх факторів. У роботі застосовано головні положення теорії інтонаційного образу світу, що зосереджені на його співвідношенні з інтонаційної практиками в руслі взаємодії різних комунікативних каналів, де інтонаційний складник твору тісно пов'язаний з його позамузичним контекстом.

Мета статті — дослідити генезу та функції батярських пісень, що стали основою сюїти «Батярські пісні» Ю. Шевченка, а також виявити художні відкриття композитора.

Виклад основного матеріалу. Батяр — представник львівської субкультури батярів, що з'явилась у Львові в останню чверть XIX століття. Виник-

нення субкультури батярів як нового маргінального соціального пласту пов'язане з політично-індустріальними процесами в Галичині, проте феномен зазнавав багатьох змін, обростаючи новими характеристиками. У трактуванні батярського образу в період від кінця XIX століття до кінця Другої світової війни сформувалось три головні напрямки. Перший — це реальний тип батяра, жителя передмістя, з чесною характеристикою його негативних та позитивних якостей. Наступний — це політизований образ із двома відгалуженнями: характеристика батяр як «львівських дітей», захисників-патріотів польської держави, і на противагу їй — стилізація батярських пісень у стрілецькій творчості в контексті проукраїнської ідеології. І останній тип, що став найпопулярнішим і дійшов до нашого часу, — це розважальний романтизований образ, де на першому плані позитивні якості батяр та їх ідеалізація. Для кожного з цих типів характерний окремий пласт пісень, що формувався з ціллю просування відповідного образу батярства як актуального та реального.

Батярські пісні стали важливим джерелом інформації не тільки про типи трактування образу батяр, але і про особливості міського життя Львова першої половини XX століття. Батярські пісні як одна з визначальних характеристик батярської субкультури переживали кілька хвиль розквіту паралельно з самим образом батяра. Перша хвиля популяризації батярських пісень припала на міжвоєнні роки, коли батярською культурою зацікавились автори сучасної музики та радіоспектаклів. Жанровою основою нових авторських батярських пісень стали такі сучасні танцювальні жанри, як вальс, фокстрот, танго та інші. У період окупаційної радянської влади пласт батярської музики був витіснений та забутий, проте вже від початку 1990-х років він знову набуває популярності. Ці процеси були започатковані завдяки діяльності ансамблю «Львівське ретро» та творчості відомого львівського музиканта Віктора Морозова через створення альбомів необатярських пісень. Характеристика творчого внеску В. Морозова, аналіз генетичних зв'язків батярських та необатярських пісень, а також дослідження принципів циклізації пісень в альбомах автора була здійснена в статті «Батярські пісні у творчості Віктора Морозова: до 70-річчя музиканта» [2].

Ще одним важливим джерелом популяризації батярства стала художня та науково-популярна література. Найбільш виразним є доробок письменника Юрія Винничука, у якого Львів та його вулична культура постають однією з провідних тем творчості. Функції музичного жанру в одному з таких творів письменника детально розглянуто в статті «Жанр як музичний знак епохи у романі «Танго смерті» Юрія Винничука» [3].

Показово, що батярські пісні як частина міського фольклору стали інтонаційною базою як для авторів популярної музики початку ХХ століття, так і академічних композиторів сучасності, що підтверджує їх глибокий інтонаційно-драматургічний потенціал.

Образно-тематичний спектр творчого доробку київського композитора Юрія Шевченка (1953–2022) надзвичайно широкий: від драматично-філософських концепцій до гумористично-казкових тем. У дослідженні його творчості особливу увагу привертає робота автора з музичним матеріалом. У багатьох композиціях застосовуються цитування, алюзії, стилізації та переінтонування відомих фольклорних та авторських музичних фрагментів. Ю. Шевченко обирає приклади, що належать до пластів «нового» фольклору, пісенних зразків популярної музики ХХ століття. Серед таких творів і сюїта «Батярські пісні» (2013).

Мелодія, що стала основою першої частини сюїти, взята з відомої батярської пісні «Тільки у Львові». Пісня була і є настільки популярною, що її часто називають народною, проте вона має своїх авторів — єврейсько-польських піснярів Емануеля Шлехтера¹ та Генрика Варса². Вперше пісня прозвучала у фільмі «Волоцюги» («Włóczęgi», 1939), сценаристом якого був Емануель Шлехтер.

Пісня «Tylko we Lwowie» просякнута особливим шлейфом ностальгії щодо рідного міста. Оригінальна назва пісні звучить як «Lwów jest jeden na świecie». Її першими виконавцями, які принесли пісні всенародну популярність, були Щепко і Тонько (Казимир Вайда і Генрик Фогельфенгер) — радіоведучі, актори, найвідоміші львівські батяри, які у 30х роках ХХ століття стали втіленням батярського образу. У цей період пісня також увійшла в репертуар львівського чоловічого хору «Еріана», який після Другої світової війни імігрував до Лодзі, що сприяло популяризації пісні за межами Львова. Сучасна версія пісні на теренах України «Tylko we Lwowie» (за текстовою редакцією Богдана Стельмаха) здобула популярність завдяки творчій діяльності Віктора Морозова. Рядки пісні стали назвою альбому «Тільки ві Львові», який В. Морозов записав із батяр-бендом «Галичина» 2002 року³. Саме в їх виконанні вперше почув цю пісню Ю. Шевченко, застосувавши її тематизм у створенні першої частини сюїти «Батярські пісні».

«Тільки ві Львові» — це завзята пісня гордого за своє місто батяра. Про це свідчить як вербальний текст, так і сама мелодія — розмашиста, поривчаста, молодецька (терцеві та квартові ходи з опорою на головні тризвуки). Поетичний текст пісні оповідає шляхи пошуку іншої долі — у Мюнхені, Парижі, Канаді, «Торонті» та Штатах, проте кожен чотирирядковий куплет має підсумок — «зі Львова я ані на крок», «Львів то є Львів», а продовжує цю думку восьмирядковий приспів з описом понад Львова.

У першій частині сюїти «Тільки ві Львові» мелодія батярської пісні з вальсовою пульсацією на 6/8 розчиняється у фактурі та ритміці дводольного пунктирного танго. Такий вибір композитора дає покликання на епоху, коли була написана пісня —

¹ Львівський поет та сценарист Емануель Шлехтер (1904–1943) був відомим діячем культурного життя міста. Його найвідоміші роботи пов'язані зі сферою кіно та розважальними радіопрограмами у співпраці з видатними авторами того часу, такими як Генрік Варс, Ежи Петербургський та інші. Також Е. Шлехтер був активним учасником львівської єврейської трупи-кабаре «Złoty Pierzruk», для якої створив безліч поетичних текстів. Просякнута гумором і сатирою рядки пісень швидко поширювались серед міщан, котрі впізнавали як специфічно лексичні (львівська говірка), так і сюжетні (локальні соціальні проблеми) покликання на українську, єврейську, польську традиції. Е. Шлехтер та його сім'я, за свідченнями багатьох джерел, трагічно загинули або ж в концентраційному таборі Белжець або під час масових розстрілів у Львові під час нацистської окупації у 1943 році.

² Львівський композитор, диригент, пісняр Генрік Варс (справжнє ім'я Генрік Варшавський) (1902–1977), був одним із найбільш відомих музикантів на території Польщі міжвоєнного періоду. Його творчий спадок включає понад 300 пісень для кабаре, естради, радіо-спектаклів, кіно (створив музику для понад 50 фільмів). Саме він став одним з піонерів джазового стилю на теренах тогочасної Польщі та прилеглий до неї території. Після Другої світової війни Генрік Варс емігрував до США, де продовжував працювати в музичній сфері в Голлівуді, співпрацюючи зі студіями MGM, Universal та 20th Century Fox.

³ Англійський варіант пісні «Tylko we Lwowie» — «Only in Lemberg» — записав тернопільський фольк-рок гурт «Los Colorados» з нагоди Євро-2012. Також відомо, що Польський музикант, репер Пшемислав Маєвський заспівав і зняв у місті Лева відеокліп на відому пісню «Tylko we Lwowie», що увійшла до альбому «Międzywojenna Nuta», опублікованого в 2018 році до 100-ліття незалежності Польщі.

Violino solo

№1 Тільки вi Львові

1 **Larghetto** $\text{♩} = 63$

7 $\text{♩} = 65$ Ю. Шевченко

10

13

16

Приклад 1

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 1 частина «Тільки вi Львові», партія соліста (тт. 1-16)

міжвоєнні роки, час процвітання у Львові ново-прибулих з Європи танго, фокстротів, слоу-фоксів. Пульсуюче синкопами танго привносить драматичний ефект у звучання основної теми, ще яскравіше передаючи колоритність головного персонажа сюїти — львівського батяра (приклад 1)¹:

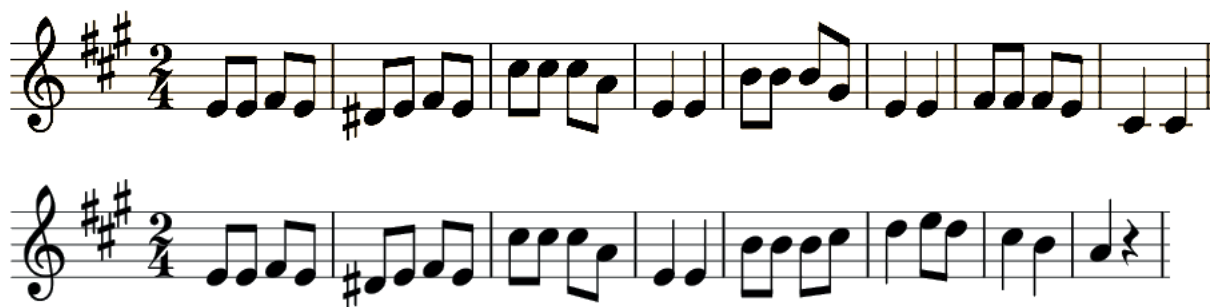
Традиція мажоро-мінорного співставлення у жанрі танго органічно поєдналась з мінорним куплетом та мажорним приспівом пісні (*d-moll* та *D-dur*). Гостра й різка ритміка, октавні стрибки та стрімкі пасажі в мелодії на тлі повторюваного ритмічного остинато супроводу окреслюють нову, вже інструментальну природу мелодії. При цьому тема викладена в діалогічних проведеннях соліста й оркестру, що зберігає покликання на вокальну природу тематизму.

Композиція складається з шести розділів, побудованих на трьох контрастних темах, що відповідають трьом різним за інтонацією строфам оригінальної пісні «Тільки вi Львові». Порядок введення тем повністю відповідає варіанту пісні (за аудіозаписом В. Морозова), окрім кінцівки — відсутнє подвійне

повторення приспіву. Безперервність динамічного наростання забезпечує варіантно-варіаційний тип розгортання з поступовим нарощенням щільності фактури й динаміки, що розчиняється в тихому фіналі-кодi. Найяскравіший елемент теми — заспів «Тільки вi Львові», в основі якого лежить оспівування тонічного тризвуку *D-dur* (*a-e-g-fis-d*), — залишається центральною інтонацією для першої частини сюїти Ю. Шевченка, що виражено у динамічних акцентах, кількості повторів, розміщенні звороту в кульмінаційних моментах частини.

Основою другої частини сюїти стала батярська пісня «Там на балю ветеранів» — колоритна картина веселих гулянь львів'ян. Назва «бал ветеранів» пов'язана з традиційними щонедільними балами, що відбувались при спілці військових ветеранів Цісарсько-Королівського Корпусу. В пісні розповідається про те, як розважаються гості забави: хтось слухає музику, танцює, випиває, шукає своє кохання або ж приходить зчинити галас чи бійку. Основою батярської пісні став жанр польки, що виражено характерною дводольністю,

¹ Червоним позначено звуки мелодії за зразком пісні, що входить в аудіо-альбом «Тільки вi Львові» Віктора Морозова



Приклад 2

Батярська пісня «Tam na balu wetyranow» (тт. 1-16)



Приклад 3

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 2 частина «Там на балю ветіранів», партія соліста (тт. 1-16)

повторюваністю ритмо-інтонаційних структур, укрупненням тривалостей до кінця фраз, квадратністю побудови (приклад 2).

У сюїті Ю. Шевченка мелодія набуває ще яскравіших танцювальних рис завдяки швидкому темпу та неочікуваним акцентам зі зміщенням сильних долей. Контрасти динаміки, виконавських штрихів, фактурного викладу створюють ефект безперервного руху в дусі жанру скерцо. Інтонаційна близькість заспіву й приспіву оригіналу пісні знаходить органічне втілення через варіантно-варіаційну форму розгортання другої частини сюїти (приклад 3). Вона утворює три хвилі розвитку, що розмежовані зміною тональності (A-D-A), раптовим спадом динаміки, розрідженням фактури. Початок третьої хвилі вирізняється унісонним *tutti* оркестру із різкою зміною темпу й поступовим пришвидшенням до початкового *Tempo I*. Такі композиційні прийоми підкреслюють танцювальну природу частини, зокрема, зв'язок із жанром польки та його ритмічною організацією, якому властиве пришвидшення темпу перед закінченням танцю. Таким чином, жанр польки та оригінальний текст

пісні виконують композиційну та структурно-драматургічну функцію в будові другої частини, що дозволяє створити ефект живого перебування на міських танцях-балах. Важливим фактором є те, що саме полька є основою більшості батярських пісень, вона стала центральним жанром також для четвертої та п'ятої частин сюїти Ю. Шевченка. У другій частині полькова дводольність пісні перетворюється у чотиридольність, що підкреслює трансформацію теми від початкової версії побутового танцювального жанру на сольну інструментальну партію, що орієнтована на широкий штрих соліста.

Третя частина сюїти «Панна Францішка» створена на основі однойменної батярської пісні про трагічну історію львівських Ромео і Джульєти. Популярність пісні на території тогочасної Польщі та Росії (30-ті роки ХХ століття) зумовила появу багатьох варіантів тексту пісні різними мовами. Баладний жанр батярської пісні виражений через багатокуплетну строфічну побудову та широко розвинений сюжет з трагічним, але повчальним фіналом. Сюжет балади змальовує сумну історію

кохання дочки багатого різника і бідного фризiera (перукаря) у драматично-іронічному тоні. Текст балади апелює до Шекспірової історії про Ромео та Джульєту, які також трагічно помирають через кохання, щоправда у шляхетніший спосіб. У цьому виражається одна з характерних рис батярського фольклору: «найбільш трагічні події брали вони все з веселої сторони, домішуючи до того легкий, тихий сентимент, і ці свої душевні настрої залишали нам у своїх співанках і жартівливих історіях» [4, с. 93]. Ворожнеча двох родів як основна проблема для закоханих В. Шекспіра підміняється економічною нерівністю: прекрасна і юна Джульєта стала грубою як кишка Францишкою, а благородна версія склянки із отрутою — двометровою отруєною ковбасою. Як у справжніх баладах, є тут і філософський висновок-мораль, хоч і неочікувано суворий — це не гімн вічному кохання, а порада — не любіть дочку різника, бо можна померти від отруєння кишкою.

Музичний складник пісні підкреслює оповідність балади та її лірико-трагічний характер через мінорний лад з використанням висхідного мелодичного виду в кадансі, початкову пісенно-секстову інтонацію, що утворена крайніми звуками фрази, в основі якої тонічний квартсекстакорд, а також секвенційне низхідне розгортання мелодії. При цьому тема зберігає тридольну вальсову пульсацію (приклад 4).

До варіантів переспівування балади з новим поетичним текстом та застосуванням оригінальної мелодії належать такі пісні, як «Хлопці із АК-а» (текст Е. Ліпінського, 1944), «Про одну Вишне-

ську» (текст Є. Юрантода, 1966), «Граф Родріго і Петрова» (автор тексту невідомий, 1970-ті роки). Попри те, що у багатьох варіантах балади творець першоджерела не вказаний, справжнім автором «Панни Францішки» є Генрік Збежховський — прозаїк, драматург, пісняр-сатирик. Спадщина Г. Збежховського сягає понад 40 збірок поезії, ряд гумористичних нарисів, сценаріїв до ревію та спектаклів. Його вважають засновником школи легкої сатиричної літератури у Львові, а більшість віршів автора присвячені рідному місту й написані львівською говіркою [7, с. 192]. Найбільшого поширення на території сучасної України набула українська версія «Пани Францішки» у виконанні В. Морозова.

У однойменній третій частині сюїти «Батярські пісні» Ю. Шевченко, опосередковано натякаючи на вербальний сюжет та спираючись на вальсовий метроритм пісні, будує п'єсу в строфічно-варіаційній формі, де кількість проведень відповідає кількості строф оригінального польського тексту балади. Тож всі 11 строф можна згрупувати у три сюжетно-композиційні розділи:

Перший — експозиція (від першої до третьої строфи) — тема у піцикато й лігатному викладі звучить у партії соліста, а оркестр відповідає за атмосферу історії — то в ролі гітарного супроводу покликається на жанр балади, то дисонансними співзвуччями натякає на крики бідних свиней, то підспіває другим голосом в парі з солістом про сімейний бізнес мами і батька Францішки.

Другий — розробка (від четвертої до дев'ятої строфи) — поява фризiera означена густим

tempo walca

Na Kli - pa - ro - wi za ru - ga - тка - mi mnie - szka - ła so - bi
z ru - dzi - ci - ła - mi pien - kna jak a - niol, gru - ba jak ki - szka,
na i - mi mnia - ła: pan - na Fran - ci - szka.

Приклад 4

Батярська пісня «Панна Францишка»

і благородним віолончельно-альтовим звучанням теми на фоні схвильованих низхідних зітхань скрипок. Кожна строфа підвищує градус емоційного напруження, що виражено висхідними модуляціями в терцевому співвідношенні. В сьомій та восьмій строфах основна тема звучить в дуєті скрипки й віолончелі, що створює алюзію до пари закоханих, проте в першому випадку на емоційному надриві у високому регістрі в октавний унісон, а в другому — у звичному регістрі, але уже під супровід секундово-тритонової співзвуч: отрута починає діяти. У дев'ятій строфі звичні музичні лінії викривлено кластерним потовщенням, що моментами натякають на основну мелодію, але вона звучить далекою луною в партії контрабасів.

Третій — реприза-постлюдія (десята та одинадцята строфи) — після генеральної паузи, що віщує смерть героїв, слідує лірична кульмінація-підсумок твору: на тлі повнозвучно-романтичних акордових гармоній проводиться головна тема частини у тембрі віолончелі високого напруженого регістру. На відміну від іронічного висновку у вербальному тексті балади, тут це лірична кульмінація-апофеоз, що створює образ величальної сили кохання. Завершується «Панна Францішка» репризою піщикатної першої строфи, але вже у трагічному сі мінорі з тужливими підголосками оркестру — ніби відведення кадру в крупний план і поступове розчинення давньої історії. Варто зазначити, що у альбомній версії пісні В. Морозова також підкреслено трагічний сюжет пісні через алюзії до арії ламенто та інтонацій вступної частини «Lacrimosa» з «Requiem» В. А. Моцарта, а також цитування похоронного маршу Ф. Шопена. Техніки, що їх уживають Ю. Шевченко та В. Морозов, підкреслюють близькість їх авторського трактування музичного матеріалу попри те, що здійснено цей задум різними музичними інструментами.

Отже, одинадцять розділів-строф третьої частини побудовано на варіюванні оригінальної мелодії балади, що стає темою-рефреном. Вона є ключовим елементом творення драматургії п'єси, розвиток якої пов'язаний з модифікаціями через зміну штрихів, тембру, регістрів, тональності, динамічних відтінків, співставлення з іншими мелодичними лініями, а також видозмінами фактури. Не зникає впродовж композиції й вальсова пульсація, що дає чіткі алюзії до першоджерела. Попри

тісний зв'язок з вербальним сюжетом балади, третій розділ сюїти Ю. Шевченка об'єднаний наскрізним розвитком узагальненої ідеї і передає радше емоційний складник сюжету. Це уможливує відчутти яскравість переживань героїв, момент наростання напруги і ведення до кульмінації, де смерть героїв втілена не через зображальність, а динаміко-інтонаційну драматургію. Можливо, саме романтичний вектор творчості Ю. Шевченка направляє композитора до розкриття внутрішньої драми частини — трагедія нерозуміння, нещасливе кохання молодих людей і як результат — смерть як втеча від жорстокого світу реальності.

Четверта і п'ята частини сюїти, як і друга, пов'язані зі стихією запальних танців. Четверта частина «Файдулі, фай» — за вербальним текстом це комічна замальовка з життя Львова та його жителів. Текст пісні у альбомній версії В. Морозова складається з фрагментів кількох старих батярських пісень: «Na ulicy Kupernika» та «U Bombacha fajna wiaga». Мелодію пісні та заспів «Файдулі, фай» нам не вдалося знайти у збірниках батярських пісень до 1939 року. Ймовірно, це пов'язано з тим, що мелодія й заспів з'явилися в народних версіях пісні значно пізніше (після 50х років ХХ століття) й ще не були фіксовані письмово. У доступних в мережі інтернет виконаннях твору В. Морозова текст пісні має й інші варіанти продовження, що звучать в характері коломиїок-анекдотів.

Отже, в основі четвертої частини сюїти — пісня, що належить до українського міського фольклору другої половини ХХ століття, створена на основі традицій батярських пісень. Це виявляється як у вербальному аспекті (текст створений на львівській говірці), так і музичному — ужито типовий каданс-звукоряд низхідного напрямку від доміанти до тоніки (тут з додаванням VI на початку кадансу), мелодія побудована на повторюваних ритмічно-мелодичних зворотах з оспівуванням головних трізвуків. Також характерне введення акцентованих слабких долей в пунктирно-синкопованому ритмі з опорою на танцювальну пульсацію.

Ю. Шевченко вибудовує структуру п'єси у тричастинній формі з динамізованою репризою, де кожне з проведень теми є варіацією на мелодію пісні. Гострі синкопи, поліритмія мелодії в партії соліста з супроводом оркестру в першому і третьому розділах



Приклад 5

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 4 частина «Файдулі фай»,
 партія соліста (тт. 17–28)

викликають алюзії до ритмічних структур популярних у міжвоєнному Львові чарльстона та регтайму. У точному відтворенні мелодії за записом В. Морозова тема звучить у першому розділі у партії соліста (приклад 5). В середньому розділі композитор показує іншу грань обраної теми — вона неочікувано набуває рис контрастного ліричного образу. На фоні м'якої педалі оркестру на *pianissimo* у ритмічному укрупненні звучить головна тема, що у своєму розгортанні досягає дедалі ширшого розмаху через розширення діапазону та тріольні пасажі соліста. Кульмінація середнього розділу заснована на мотивній розробці низхідної інтонації-фрази, виокремленої з кадансу теми. Її мрійливо-піднесений образ твориться завдяки повторюваності фрази на фоні розрідженої акордової фактури оркестру й високого регістру із затиханням динаміки. Яскрава кода в репризі четвертої частини зі скандуванням оркестрового *tutti* інтонації I—VI—V, що стала основою й для вступу, створює тематичну арку до початку твору. Таким чином, на основі танцювальної теми пісні «Файдулі фай» композитор створює багатогранний образ, де танцювальна стихія популярних на початку XX століття танців, змінюється проведенням теми в лірико-романтичному дусі, що підкреслює іншу грань, а саме — пісенну природу батярського фольклору.

За цим же принципом розглянемо ще одну відому батярську пісню «Бувай здорова»¹, яка стала інтонаційним джерелом фінальної, п'ятої частини сюїти. За вербальним сюжетом, звучить історія про легковажного парубка, який, сідаючи в трамвай,

прощається з дівчиною і демонструє свою радість від розлуки. Музика і текст вважаються народними, проте у пошуках оригінального варіанту вдалося з'ясувати, що пісня має авторів, а історія її створення сягає понад сто років.

Основою популярної львівської пісні стала авторська пісня з польської народно-патріотичної мелодрами «Lobzowanie» 1854 року. Автором тексту є драматург та поет Владислав Анчик (1828–1883), а автором музики — скрипаль, диригент, композитор Кароль Студзінський (1826–1869). Постановка п'єси була малоуспішною, проте пісня Зосі «Sliczny gwuzdziki» стала популярною у багатьох містах австрійської монархії [7, с. 173] (приклад 6):

У пісні дівчина запитує у квітів, зірок і моряків, де її коханий Стась, а також розповідає слухачам про свою важку долю. Мелодія характеризується мінорним ладом, типовими романсовими стрибками на квінту та сексту, зокрема в кадансовому звороті, секундовими зітханнями та опорою на головні гармонічні функції. Журлива жіноча пісня стала надзвичайно популярною у Львові завдяки двом дивакам львівської вулиці. На початку XX століття її співав Сліпий Ігнась, а в міжвоєнний період Сліпа Мінця, які стояли на Гетьманських Валах та біля пам'ятника Яна II Собеського. З їх уст пісня набула популярності на весь Львів і зберегла її аж до початку Другої світової війни. Оригінальний вигляд пісні зберігся завдяки тому, що вона увійшла до збірки «16 стародавніх пісень» С. Невядомського (1859–1936). Проте вулиця швидко адаптувала її зміст до актуальних подій життя міста.

¹ Найпоширенішою сьогодні є її осучаснена версія, що стала популярною на початку 2000-х років у виконанні гуртів «Стожари» та «Львівське ретро». Інші популярні назви пісні це «Трамвай за трамваєм», «Камінь на каменю».

andante

Sli - czny gwu - ździ - ki, pien - kuy tu - li - pa - ny, dzie - żyś, ach, dzie - żyś,
Sta-siu mój ku - cha - ny, dzie - żyś, ach, dzie - żyś Sta-siu mój ku - cha - ny?

Приклад 6

Батярська пісня «Sliczny gwuzdziki»

andante

a)

Tam na Ły - cza - ko - wi ro - śni bia - ła brzo - za. Ły - cza - ko - ski chło - pak
ur - wał si z pu - wro - za.

Приклад 7

Батярська пісня «Tam na Lychakowi»

andante

Wsia - dam du tra - mwa - ju, lu - dy spu - glun - da - ju, bu - waj ty zdo - ro - wa,
bu ja wid - jiz - dza - ju, bu - waj ty zdo - ro - wa, bu ja wid - jiz - dza - ju.

Приклад 8

Батярська пісня «Buwaj ty zdrowa»

Уже до початку Першої світової війни поширеним став варіант-куплет за мотивами пісні під назвою «Tam na Lychakowi». Його сюжет описує чи то невдале самогубство, чи невдалу страту хлопа з Личакова, оскільки той зірвався з мотузки. Сама ця пісня є найбільш ранньою із варіантів оригінальної пісні, що представлені у збірці польських дослідників Є. Габели та Зоф'ї Курцовой «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» [7]. Варіант мелодії куплету був настільки запам'ятовуваним, що став незмінним для всіх наступних вербальних версій виконання пісні (приклад 7):

У згаданому варіанті пісні романсовість змінюється танцювальністю через темп (з розміре-

ного 3/4 на жвавий 4/4), а слізні низхідні секунди нівелюються синкопами. В мелодичній лінії відбувається зміщення опорних тонів, що змінює тонус всієї пісні. В оригіналі опорною є наспівна секста V–III. У новому варіанті опорними є I–II, при цьому перша фраза дробиться на коротші тривалості, що додатково надає відчуття руху.

У міжвоєнні 1930ті роки з'являється наступний варіант пісні завдяки львівському вар'яту з іменем Бувай¹. Таке ім'я він отримав саме завдяки своїй пісні, яку розспівував по вулицях та трамваях «Buwaj ty zdrowa» (приклад 8).

Бувай не був жебраком чи крадієм, його заняттям було розважати людей своєю піснею. За однією з відомих історій, він не зміг пережити смерть

¹ Інше народне прізвисько цього чоловіка-дивака Бен-Гур.

andante



Gdy chcesz si za-ba-wić, a ni masz szó-sta-ków, sia-daj na je-dy - nki,
hu-laj na Ły-cza - ków.

Приклад 9

Батярська пісня «Gdy chcesz si zabawic»

andante



Pta-szyk ma-ku-lon-gwa ma czyrwo-ny brzuch, ja mam nos czy-rwo - ny,
bo mi z wó-dki spuch -. Ja mam nos czy-rwo - ny, bo mi z wó-dki spuch.

Приклад 10

Батярська пісня «Ptaszyk makulongwa»

дружини й дітей підчас епідемії тифу й збожеволів. Авторство тексту також приписують Буваю, де сюжетом стає розповідь, як герой сідає до трамвая, розглядає людей, співає про камінь на камені, трамвай за трамваем, тут же розповідає короткі й веселі історії міста. Незважаючи на очевидні збіги з вказаними зразками і те, що всі вони зібрані в одному виданні, автори збірки «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» вказують у коментарях, що мелодія цієї пісні походить з угорського фольклору [7, с. 282].

В цей же час з'являються також інші версії пісні. Цього разу в центрі сюжету міські розваги — гуляння на Личакові, кнайпа Петра Кияка, ніс пияка, що схожий на червоне черево пташки. Ці теми втілено у двох піснях: «Gdy chcesz si zabawic» та «Ptaszyk makulongwa» (приклади 9, 10):

Одна з останніх версій вербального тексту на мелодію «Buwaj ty zdrowa» — це пісня про акробата-муху. Текст до неї створив Маріан Хемар (1901–1972) — львівський поет-сатирик. Основою сюжету «Pryjichal do Lwowa akrobata-mucha» став реальний випадок трагічної загибелі акробата Полінського (1929 рік). Він перейшов по канату у повітрі відстань між кутовими будинками львівських вулиць Хорунжої та Академічної, але коли

стрибнув на дах протилежного будинку (де була зала до сніданків Зоф'ї Телічкової), то підсковзнувся, впав на вулицю і забився на смерть. Все це яскраво описано в тексті, що увінчується філософським висновком — «не заліжай високо, то й не впадеш низько» (приклад 11):

Звертались до пісні й професійні композитори міжвоєнних років. У пісню про любов до міста та батярське веселе життя «Na Lyczakow, gdy wylizisz», відому як «Личаківське танго», її автори (Е. Шлехтер, брати Хаар) вводять точну цитату у вигляді двох куплетів з пісні Бувая. Цей факт підтверджує статус пісні як символу батярства й міської вуличної музики загалом (приклад 12). Ще одна з авторських пісень, звана «Kolysanka Tonka» (автори Е. Шлехтер та Г. Варс), має зачин, що близький до досліджуваної пісні, хоч і в мажорному ладі. Можливо, автори мали за ціль стилізацію саме під цей шлягер (приклад 13):

Попри те, що коріння пісні «Бувай здорова» сягає академічної творчості, вона неодноразово мігрувала від професійних творців у народну музику і навпаки. Такі процеси є типовими для міської вуличної музики, що підтверджують й інші історії контамінацій та появи нових музичних варіантів батярських пісень.

andante

Pry - ji - chał du Lwo-wa a - kro - ba - ta mu - cha, spad z da - chu na zie - mi
i wy - zio - nuł du - cha.

Приклад 11

Батярска пісня «Pryjchad do Lwowa akrobata-mucha»

wienc Lwów ko - chaj swój. Ka - miń na ka - mnie - niu, na ka - mnie - niu ka - miń,
a na tym ka - mnie - niu je - szczy je - dyn ka - miń. Tram - bal za tram - ba - lim -,
za tram - ba - lim tram - bal -, a za tym tram - ba - lim je - szczy je - dyn tram - bal.

Приклад 12

Е. Шлехтер, брати Хаар, «Na Lyczakow, gdy wylizisz», фрагмент середнього розділу

andante

Pry - ji - chał du Lwo-wa a - kro - ba - ta mu - cha, spad z da - chu na zie - mi
i wy - zio - nuł du - cha.

Приклад 13

Е. Шлехтер, Г. Варс, «Kolysanka Tonka», початок пісні

Фінальна частина сюїти «Бувай ми здорова», інтонаційною основою якої стала вище згадана пісня, стає підсумком всього циклу. Вона об'єднує головні образні сфери попередніх частин. Тут композитор вибудовує власну оригінальну композицію, де варіантно-варіаційний розвиток підсилено жанровими контрастами розділів. Стихія польки як вираження образу безтурботних веселощів, танго — символ драматичного, екзальтованого, фатального; кантиленні лірично-пісенні розділи показують різні грані одного цілого, яке вдало відображає суть самих героїв пісень. Адже життя батяра, яким присвячений цілий пласт міської пісні, є таким самим суперечливим: веселим, простодушним, трагічним,

кримінальним, але повним кохання й відданості власному кодексу честі.

Жвава полька з чітко вираженою дводольністю, акцентами на слабку долю, навмисно створеним ефектом примітивного супроводу є головним жанром частини (приклад 14). Три фрагменти з алюзією до танго, що зустрічаються в п'ятій частині сюїти, втілені через жорсткі фактурні акордові рифи в синкопованому ритмі з гострим шрихом *arco* (приклад 15). Пісенна лірика вирізняється протяжною мелодією широкого дихання на лігато в секвенційному викладі теми. Автор виокремлює ці розділи раптову зміною динаміки до *mp*, особливим позначенням характеру *cantabile* (приклад 16). Водночас три згадані жанрові сфери поєднано одним

25 ③

p

p

p

p

Приклад 14

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 5 частина «Бувай ми здорова» (т. 25-31)

89 ⑪

mp

poco cresc.

div. *mp* *poco cresc.*

mp *poco cresc.*

div. *mp* *poco cresc.*

mp *poco cresc.*

mp *poco cresc.*

Приклад 15

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 5 частина «Бувай ми здорова» (т. 89-94)

Приклад 16

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 5 частина «Бувай ми здорова» (тт. 133-141)

тематичним матеріалом, а їх елементи взаємодіють між собою, проникають у метроритмічну організацію розділів, утворюючи гармонічне ціле. Таким чином, композитор в останній частині циклу об'єднує образні вектори, презентовані у попередніх частинах: ліричний (2 частина), танцювальний (танго (1), полька (2 та 4)).

Висновки. У п'яти частинах «Батярських пісень» Ю. Шевченко об'єднує головні образні сфери батярського фольклору: веселощі та гуляння, любов та душевні страждання закоханих, любов до рідного міста й історії з його насиченого життя. Через цитування оригінальних батярських пісень композитор створює покликання на унікальний пласт міського музичного фольклору з власною субкультурою — батярством. Саме Ю. Шевченко вперше звертається до цього матеріалу як інтонаційного джерела для створення авторського твору в контексті академічної традиції. Цитуючи оригінальні мелодії, композитор додає їх звучанню нових підтекстів та контекстів, зокрема, через жанрові паралелі. Це виявляється у залученні в композицію характерних рис танців різних епох. Застосовані композитором жанри не випадкові, вони пов'язані з історичним контекстом творення

батярських пісень — полька, вальс, танго, які танцювали в кнайпах та на дансигах, балах Львова в першій половині ХХ століття. Контрастність обраних жанрів, що втілена в контрасті частин, є одним з ключових факторів циклізації. Завдяки жанровим алюзіям в фінальній частині до попередніх частин сюїта отримує цілісність та довершеність. Виявлення згаданих жанрів в площині інтонаційної, метро-ритмічної, фактурної, динамічної організації свідчить про їх композиційно-драматургічну функцію. Така робота з матеріалом є ще одним художнім відкриттям композитора.

Варто зазначити, що солюючим інструментом у сюїті є скрипка, що часто була головною на забавах батяр, супроводжуючи їх пісні та танці. Це стає ще одним культурним знаком, висловленим через музичний тембр. Проте композитор створює новий контекст для батярських пісень, що збереглись саме як вокальна традиція, — виключно інструментальне звучання академічного камерного оркестру. Таке втілення уможливило нові пошуки та відкриття у роботі з інтонаційним матеріалом батярських пісень. Це виявилось у новому їх звучанні завдяки темброво-сонорним, ладо-гармонічним поєднанням та широкому спектру динамічних

можливостей оркестру. Вербальний складник пісень виявляється через відповідні акценти тексту, паузування та фразування тем. Особливого впливу вербального тексту зазнала композиційна сторона частин сюїти. Це виявилось у варіантно-варіаційній формі розвитку музичного матеріалу, де часто прослуховується чергування строф, а також чіткий поділ на куплети та приспиви. Кульмінаційні моменти відповідають найдраматичнішим поворотам сюжету поезії, що підкреслюється екзальтацією теми у партії соліста, повнозвучними акордами оркестру, сповільненням руху та пограничними динамічними засобами (*ff*, *pp*).

Таким чином, пісенний фольклор львівської вулиці став інтонаційною основою академічного твору Юрія Шевченка — сюїти «Батярські пісні» для скрипки соло та камерного оркестру. Використані методи дослідження батярських пісень

дозволяють простежити генеалогічні зв'язки музичного та поетичного текстів, їх взаємовплив й трансформацію, що розкриває історію поширення пісні, адаптації до актуальних для епохи проблем, особливості музично-інтонаційного словника. Інтертекстуальні зв'язки двох мистецьких джерел — батярських пісень та сюїти Ю. Шевченка надали можливість визначити параметри їх взаємодії: сюжетні, жанрові, інтонаційні, прослідкувати функції першоджерела в авторській композиції Ю. Шевченка, а також охарактеризувати художні відкриття, втілені композитором у результаті взаємодії з оригінальними батярськими піснями. Розглянутий зразок опус-музики показує глибокий потенціал міського фольклору для майбутніх композиторських звернень та потребу його подальшого вивчення в українському музикознавстві.

Література

1. Зінкевич О. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 223 с.
2. Олійник І. Батярські пісні у творчості Віктора Морозова (до 70-річчя музиканта) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 130: Ювілейні та пам'ятні дати. С. 119–130. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.130.231211
3. Олійник І. Жанр як музичний знак епохи у романі «Танго смерті» Юрія Винничука // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 133: Проблеми інтермедіальності: музика в літературі. С. 47–58. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.133.257301
4. Тис Ю. Симфонія землі. Буенос Аїрес: Видавництво Миколи Денисюка, 1951. 127 с.
5. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 17 с.
6. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 226 с.
7. Habela J., Kurzowa Z. Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997. 339 s.

References

1. Zinkevych, O. (2023). *Ukrayinska symfoniya 1970–1980-x roki. Genetyko-typologichnyj aspekt* [Ukrainian Symphony of the 1970s and 1980s. Genetic and Typological Aspect]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
2. Oliynyk, I. (2021). Batyarski pisni u tvorchosti Viktora Morozova (do 70-richchya muzykanta) [Batyars Songs in the Work of Viktor Morozov (To the Seventieth Anniversary of the Musician)]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 119–130. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.130.231211 [in Ukrainian]
3. Oliynyk, I. (2022). Zhanr yak muzychnyj znak epoxy u romani «Tango smerti» Yuriya Vynnychuka [Genre as a Musical Sign of the Era in the Novel *Tango of Death* by Yuri Vynnychuk]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 133, 47–58. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.133.257301 [in Ukrainian]
4. Tys, Y. (1951). *Symfoniya zemli* [Symphony of the Earth]. Buenos Aires: Mykola Denisyuk Publishing House [in Ukrainian].
5. Chekan, O. (1999). *Hudozhnyj prostir muzychnogo tvoruv: geneza ta funkcionuvannya* [The Artistic Space of a Musical Work: Genesis and Functioning] Doctoral Dissertation: Abstract. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
6. Chekan, Y. (2009). *Intonacijnyj obraz svitu* [Intonation Image of the World]. Kyiv: Logos [in Ukrainian].
7. Habela, J. & Kurzowa, Z. (1997). *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku* [Lviv Street, Cabaret and Occasional Songs Until 1939] Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

Ivanna Oliynyk

**BATYAR SONGS IN THE CREATIVE WORK OF YURIY SHEVCHENKO:
GENESIS, FUNCTIONS, DISCOVERIES**

Abstract. The article is devoted to the suite *Batyar Songs* for a chamber orchestra by Yuriy Shevchenko, as well as the original batyar songs that became the intonational basis of the themes in this piece. The study explores the genesis of the batyar songs used in the work, their rhythmic intonation, and genre characteristics. The research highlights the genealogical connections between the musical and poetic texts of batyar songs, their mutual influence and transformation, which reveal the history of the songs' spread, reflect the problems relevant to the era, and show the specific features of the musical and intonation vocabulary of this time. The functions of batyar songs in Shevchenko's creative work are revealed in the compositional, dramatic, metro-rhythmic, textural, dynamic, and intonational organization. The composer refers to the unique layer of urban musical folklore — batyar songs, and outlines the trends in the musical life of Lviv in the twentieth century, involving popular dance genres of the period.

Keywords: creative work of Yuriy Shevchenko, batyar songs, urban folklore, genre, chamber music, program suite, genetic and typological analysis.

Стаття надійшла до редакції 08.10.2024