

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОЛІЙНИК ІВАННА ІВАНІВНА

УДК 784.7:[316.723:911.375](477)"18/19"

ДИСЕРТАЦІЯ
БАТЯРСЬКІ ПІСНІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ:
ГЕНЕЗА, ПОЕТИКА, ЕВОЛЮЦІЯ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня **доктора філософії**.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

І. І. Олійник

Науковий керівник

ЧЕКАН Юрій Іванович
доктор мистецтвознавства, доцент

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Олійник І. І. Батярські пісні в українській музичній культурі: генеза, поетика, еволюція. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Львівський національний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України, Львів, 2025.

Актуальність. Музичний світ як минулого, так і сьогодення є сукупністю різних музичних практик. Опус-музика, традиційний сільський та міський фольклор, популярна й розважальна музика стали рівноправними конкурентами за увагу сучасного слухача. Беззаперечним є факт зближення цих різновидів, їх взаємовпливів та взаємопроникнення. Феномен багатокладності музичної культури, усвідомлення рівноправності та співіснування вказаних музичних практик, на нашу думку, є одним з найактуальніших в полі зору музикознавства.

Одним з найменш вивчених пластів української музики, який все ще рідко потрапляє в поле зору музикознавців, є міська музична культура. До неї належить унікальний, і все ще малодосліджений феномен міської музики — батярські пісні, що стали яскравою сторінкою культурного спадку Львова. Попри значну популярність батярської культури в останні десятиліття, пласт батярських пісень, який став маркуючою рисою батярської субкультури, як об'єкт дисертаційного дослідження розглядається вперше, що підтверджує **актуальність та новизну роботи.**

Мета дисертації — визначити основні параметри музичної поетики батярських пісень, а також дослідити жанрово-інтонаційні особливості батярських пісень в контексті минулого й сучасності.

Результати роботи. Розглянуто історичні особливості формування феномену баярства та еволюцію баярських пісень в різні історичні періоди. Виявлено, що до основних характеристик баярської субкультури початку ХХ століття належать локальна, гендерна та соціально-економічна ознаки. Субкультура баярів також створила власну специфічну говірку, яку називають львівською гварою. Нею були створені тексти баярських пісень, які стали одним з провідних джерел інформації про існування субкультури баярів та їх традицій.

Досліджено, що еволюція образу баяра від початкового до сучасного, мала кілька етапів. В роботі прослідковано процеси творення та еволюції баярського міту через такі канали поширення як преса, радіо, кіно, популярна музика та інше. При узагальненні способів трактування баярського образу в період з початку ХХ століття до кінця Другої світової війни, було виділено три групи: реальний тип баяра, жителя передмістя, з чесною характеристикою його негативних та позитивних якостей; політизований тип з двома відгалуженнями (характеристика «львівських дітей» як захисників-патріотів польської держави, а також «проукраїнська» стилізація баярських пісень у стрілецькій творчості), розважально-романтизований тип, в якому на першому плані позитивні якості баяр та їх ідеалізація. У кожному з цих типів утворився окремий комплекс пісень, який був створений для просування необхідного образу баярства як актуального та реального.

Реконструйований феномен баярства та виявлена історико-культурна генеза, дозволили окреслити головні характеристики музичної компоненти баярства. Досліджено, що баярські пісні є феноменом міської культури, який має подвійну природу (фольклорну та авторську), локально-мовну (львівська гвара) та гендерну ознаки; центральними темами пісень є любов до рідного міста, прославлення безстрашності, вільнолюбного безжурного життя, баярського кодексу честі й моралі; пісням властивий іронічно-саркастичний тон оповіді.

На основі вказаних характеристик феномену батярських пісень, було здійснено дослідження актуального методологічного інструментарію. З цією ціллю було розглянуто способи трактування терміну поетика в міждисциплінарному науковому полі на прикладі праць А. Пучкова. У цьому руслі до роботи залучено головні положення концепцій музичної поетики науковців Н. Герасимової-Персидської та І. Вавшко. Використовуючи порівняльно-типологічний метод дослідження пласту батярських пісень, було виявлено ряд специфічних та типових параметрів, які окреслили важливі етапи творення жанру та його генеалогічні зв'язки з іншими музичними явищами.

Доведено, що основою більшості батярських пісень є танцювальні жанри. У різні періоди ними були полька, вальс, марш, танго, фокстрот, слоу-фокс та інші. Характерним для батярських пісень було явище контамінацій, у результаті чого деякі пісні мають по кілька версій текстів до однієї мелодії, або ж кілька варіантів мелодій до одного поетичного тексту. Зв'язок з танцювальними жанрами виявляється також на рівні лексичних зворотів, за якими закріплена певна мелодична фраза.

Таким чином, застосовуючи порівняльно-типологічний метод дослідження, були виявлені групи мелодичних формул, що є спільними для корпусу проаналізованих пісень. Такими стали каданс-оспівування тонічної квінти, каданс-тетрахорд висхідного напрямку від домінанти до тоніки та каданс-звукоряд в низхідному напрямку від домінанти до тоніки. Чітка функційна структура кадансів на основі гармонічного звороту $D - T$, підтверджує тезу про жанрову опору батярських пісень на танцювальні жанри, для яких характерні яскраві й чіткі кадансування у завершальному розділі форми. Тенденцію збереження кадансової формули при змінах мелодичної та ритмічної структури, а також характеристику інваріантів оригінальних пісень у історичному контексті їх побутування, детально

описано на прикладах батярських пісень «В могилі темній», «Панна Францишка» та «Бувай ми здорова».

Результати дослідження кадансових формул дозволили відслідкувати генезу батярських пісень та їх генетичні зв'язки, зокрема, з одеськими міськими піснями. На відміну від батярських пісень, що пов'язані з львівською субкультурою, поняття одеських пісень використовується для позначення корпусу зразків, що виокремлені за географічним принципом. Мультикультурність Одеси та Львову, а також їх активне економічне та культурне життя напочатку ХХ століття, сприяли виникненню типологічно близьких культурних феноменів у обох містах. Єврейське населення Одеси, як і у Львові, мало значний вплив на розвиток міста та його культурну панораму, що прослідковується через особливості поетичної та мелодико-інтонаційної будови пісень.

Аналіз збірки Л. Верби «Історія неодеських пісень» показав, що кадансові формули одеських пісень, як і батярських, засновані на гармонічному звороті $D - T$. За результатами дослідження генези пісні «Папіроси» Г. Яблокова, виявлено, що музичним прототипом пісні став зразок, що належить до пласту єврейського музичного фольклору. Дослідження інструментальних та вокальних версій оригінальної мелодії та пісні «Папіроси» виявило збереження у всіх розглянутих зразках мелодичної формули, що належить до третього типу кадансів за системою, сформованою на основі дослідження батярських пісень. Вказані паралелі підтверджують генетико-типологічні зв'язки батярських та одеських пісень через застосування танцювальних жанрів епохи, а також значний вплив єврейської традиційної музики на становлення міської пісенної культури, зокрема, на процес творення батярських та одеських пісень.

Використовуючи систему метро-ритмо-інтонаційних структур, було проаналізовано та порівняно МРС-одиниці батярських, єврейських народних та одеських блатних пісень. Виявлено, що три групи пісень мають спільне коріння в

структурі 5–7-строфічних текстів, де єврейські пісні, як найбільш давній пісенний пласт, є можливим джерелом жанрово-інтонаційної будови одеських та львівських пісень.

Визначено, що батярські пісні як феномен подвійної природи є не тільки цінним джерелом інформації про існування батярської субкультури, а й відображенням головних музичних тенденцій епохи. Досліджуючи типологічні паралелі батярських пісень та музику композиторів-сучасників, було виявлено використання популярних танцювальних жанрів, на основі яких створювались як батярські пісні, так і авторська музика. Порівняння пісень «Серце» І. Дунаєвського та «Прийде ще час» Б. Весоловського показало спільні тенденції у втіленні жанру танго та ритмо-інтонаційній організації композицій.

Досліджено способи втілення батярських пісень в контексті сучасних мистецьких практик. На прикладі альбомів «Тільки ві Львові», «Серце батяра» та «Батярський блюз» В. Морозова було виявлено головні принципи роботи автора з оригінальними батярськими піснями, а також особливості творення необатярських пісень. Принципи циклізації та розвитку драматургії альбомів показали, що їх основою стали методи контрасту на різних рівнях організації музичного цілого (образно-тематичний, жанровий, темпово-метричний). Три альбоми В. Морозова стали етапами поступової трансформації батярських пісень, від переспівування старих пісень з виконанням наближеним до автентичного, до творення необатярських пісень з опорою на сучасні танцювальні жанри. Ці процеси також простежуються на рівні вербальної та структурно-композиційної організації пісень.

Втілення батярського пласту пісень у академічній творчості українських композиторів — є одним з важливих етапів осмислення цього малодослідженого музичного феномену. Однією з перших в цьому напрямі стала сюїта для скрипки соло та камерного оркестру Ю. Шевченка «Батярські пісні». П'ятичастинна композиція об'єднує у собі ряд відомих батярських пісень: «Тільки ві Львові»,

«Там, на балю ветиранів», «Панна Францішка», «Файдулі, фай», «Бувай ми здорова», які композитор почув у виконанні В. Морозова. Звертаючись до різних музичних жанрів минулого та сучасності, Ю. Шевченко створює нові підтексти та алюзії у розумінні сюжету пісень, а також історичного контексту їх творення й виконання.

Мистецька репрезентація теми батярства в українській літературі є одним з перспективних сфер наукових розробок. Дослідження роману «Танго смерті» Ю. Винничука — є однією з перших спроб виявити втілення теми батярства у літературному доробку митців. Прослідковуючи процеси відродження міту батярства, зокрема, в сучасній українській академічній та популярній музиці, літературі та кіно, було визначено, що у кожній із згаданих царин важливою характеристикою батярства стали саме батярські пісні. Ці тенденції ще раз підкреслюють глибокий потенціал міського фольклору, зокрема, батярських пісень для майбутніх композиторських звернень та потребу його подальшого вивчення українським музикознавством.

Наукова і теоретична новизна дисертації полягає у тому, що в роботі вперше введено до аналітичної бази історичного музикознавства корпус батярських пісень; проаналізовано музичну поетику батярських пісень початку ХХ століття та сучасності в контексті їх генези та еволюційних процесів; сформовано методологічний інструментарій аналізу батярських пісень як музичного феномену подвійної природи; застосовано метод аналізу мелодичних формул на основі зразків українських міських пісень; визначено головні жанрово-інтонаційні параметри та генеалогічні зв'язки батярських пісень; досліджено інтертекстуальні взаємодії батярських пісень в контексті сучасних мистецьких практик; проаналізовано драматургію музичних альбомів В. Морозова; досліджено методи застосування музичного матеріалу в романі «Танго смерті» Ю. Винничука. Також у дисертаційному дослідженні набули подальшого розвитку дослідження пласту

міської музики в контексті музичного мистецтва України; визначення актуального інструментарію у ракурсі вивчення зразків музики нетрадиційних практик; дослідження взаємодії академічної, популярної музики та пласту міських пісень; вивчення інтертекстуальних взаємодій музики та літератури.

Ключові слова: українська міська музична культура, українське музичне мистецтво, історичні епохи, українсько–польський міжкультурний діалог, музична теорія і практика, музичний фольклор, батярські пісні, пісенний жанр, інтонаційний фонд, інструментальна символіка, стильова еволюція, поетика, інтермедіальність, композиційна структура, лексичний словник.

SUMMARY

Oliinyk I.I. Batyar songs in the Ukrainian musical culture: genesis, poetics, evolution. — Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical art” (field of study 02 “Culture and Arts”). — Ivan Franko National University of Lviv, Ministry of Education and Science of Ukraine, Lviv, 2025.

Relevance. The musical world of both the past and the present is a constellation of diverse musical practices. Opus music, folk music of rural tradition and urban folklore, as well as popular and entertainment music, have become equally competitive in capturing the attention of the modern listener. The phenomenon of the multi-structured nature of musical culture, along with the recognition of the coexistence and parity of these musical practices, is, in our view, one of the most pertinent issues in contemporary musicological discourse.

One of the least studied layers of Ukrainian music — which still rarely enters the field of view of musicologists — is urban music culture. A part of this sphere is the unique and still underexplored phenomenon of urban music known as batyar songs, which have

become a vivid chapter in the cultural heritage of Lviv. Despite the growing popularity of batyar culture in recent decades, the corpus of batyar songs, which has become a marking feature of the batyar subculture, is considered as the object of the dissertation research for the first time, which highlights both the novelty and relevance of this study.

The aim of the dissertation is to identify the principal parameters of the musical poetics of batyar songs and to investigate their genre and intonational features in the context of both the past and the present.

Research outcomes. The historical conditions that shaped the batyar phenomenon and the evolution of batyar songs across different historical epochs have been examined. It has been established that the key characteristics of the batyar subculture in the early 20th century include local, gender-based, and socio-economic markers. The batyar subculture also developed a distinct local dialect, known as the Lviv gvara, in which the lyrics of batyar songs were composed. These songs became one of the main sources of insight into the existence of the batyar subculture and its traditions.

It has been established that the evolution of the batyar image—from its early formation to the present day—underwent several stages. The study traces the processes of creation and transformation of the batyar myth through various channels of dissemination, including the press, radio, cinema, and popular music. In the generalization of approaches to interpreting the batyar image and folklore up to the end of World War II, three main types were identified: the realistic batyar type—an urban suburban dweller described with a balanced portrayal of both positive and negative traits; the politicized type—with two branches: the characterization of “Lwów’s children” as patriotic defenders of the Polish state, and the pro-Ukrainian stylization of batyar songs within the repertoire of military-patriotic (particularly *striletski*) songs; the entertaining-romanticized type—emphasizing the batyar’s positive traits and idealization. Each type of batyar representation corresponded with a distinct repertoire of songs, designed to promote a particular vision of batyar identity as relevant and authentic.

The reconstructed phenomenon of batyarstvo and the identified historical and cultural genesis of batyar songs have made it possible to outline the key characteristics of the musical component of batyarstvo. Batyar songs are revealed as a phenomenon of urban culture with a dual nature—both folkloric and authorial—marked by local linguistic features (the Lviv *gvara*) and gender coding. Their central themes include love for the native city, praise of fearlessness, a carefree and freedom-loving lifestyle, and adherence to the batyar code of honor and morality. These songs are also characterized by an ironic and sarcastic narrative tone.

Based on the identified characteristics of the batyar song phenomenon, the author has studied the current methodological tools. To this end, the study examines interdisciplinary approaches to the concept of poetics, drawing on the works of A. Puchkov. In this vein, the research incorporates key positions on the understanding of musical poetics found in the works of N. Herasymova-Persydska and I. Vavshko. By employing a comparative-typological method to examine the corpus of batyar songs, the study identifies a number of specific and recurrent parameters that define important stages in the formation of the genre and its genealogical ties with other musical phenomena.

It has been demonstrated that the foundation of most batyar songs lies in dance genres. At various periods, these included the polka, waltz, march, tango, foxtrot, slow fox, and others. A characteristic feature of batyar songs is the phenomenon of contamination, whereby different textual versions may exist for the same melody, or several melodic variants may accompany the same verbal text. The connection with dance genres is also evident at the level of verbal texts and lexical phrases, which are associated with certain melodic phrases.

As a result of the comparative-typological analysis, the study identifies several shared melodic formulas across the corpus of analyzed songs. These include: the cadence-ornamentation of the tonic fifth; the ascending tetrachord cadence from dominant to tonic;

and the descending scalar cadence from dominant to tonic. The clear functional structure of the “dominant–tonic” cadence supports the thesis that batyar songs are genre-rooted in dance music, which typically features distinct cadential closure in the final sections of its formal structure. The tendency to preserve cadential formulas despite changes in melodic and rhythmic organization, as well as the characterization of invariant features in historically transmitted versions of original songs, are illustrated through the examples of *W mogile ciemniej* (*In a Dark Grave*) *Panna Franciszka* (*Ms Franciszka*) and *Buvai my zdorova* (*Be healthy*).

The analysis of cadential formulas also enabled the tracing of the genesis of batyar songs and their genetic ties, in particular with urban songs from Odesa. In contrast to batyar songs, which are linked to a specific Lviv-based subculture, the notion of Odesa urban songs refers to a repertoire defined primarily by geographic origin. The multicultural nature of both Odesa and Lviv, along with their vibrant economic and cultural life at the beginning of the 20th century, contributed to the emergence of typologically similar cultural phenomena in both cities. As in Lviv, the Jewish population of Odesa had a profound influence on the city’s development and cultural landscape—a fact that is observable in the poetic, melodic, and intonational structures of its songs.

An analysis of L. Verba’s collection *The History of Non-Odesan Songs* revealed that the cadential formulas of Odesan songs, like those of batyar songs, are based on the harmonic progression dominant–tonic. Research into the genesis of the song *Papirosn* (*Cigarettes*) by Herman Yablokoff confirmed that its musical prototype belongs to the realm of Jewish musical folklore. The Jewish component is thus identified as one of the defining features of Odesan song. A comparative study of instrumental and vocal versions of the original melody of *Papirosn* confirmed the preservation of a melodic formula that corresponds to the third type of cadence, according to the system developed in this dissertation based on batyar song analysis. These parallels confirm genetic and typological connections between batyar and Odesan songs through their shared use of

popular dance genres of the time and underscore the significant influence of Jewish traditional music on the development of both repertoires.

Using the system of metro-rhythmic-intonational structures, the dissertation analyzes and compares MRS-units (Metro-Rhythm-Structure) of batyar songs, Jewish folk songs, and Odesan songs. It was found that all three groups share structural roots in 5- to 7-stanza texts, with Jewish songs, as the oldest layer, possibly serving as a source of genre-intonational features for both Odesan and Lviv-based repertoires.

The study shows that batyar songs, as a phenomenon of dual nature, are not only a valuable source for reconstructing the batyar subculture, but also a reflection of the dominant musical tendencies of the era. A comparison of batyar songs and the music of contemporary composers revealed the use of popular dance genres as foundational to both repertoires. A comparative analysis of I. Dunaievsky's *Siertce (Heart)* and B. Vesolovsky's *Pryjde sze czas (Time Will Come)* demonstrates shared approaches to the tango genre and its rhythm-intonation organization.

The dissertation further investigates how batyar songs have been revived in contemporary artistic practices. Through the analysis of Volodymyr Morozov's albums *Tilku vi Lvovi (Only in Lviv)*, *Sertse batyara (Heart of a Batyar)*, and *Batyarskyi Blues (Batyar Blues)*, the study identifies key principles in both the interpretation of original batyar songs and the creation of new "neo-batyar" compositions. These albums exhibit structural and dramaturgical development through the use of contrast at multiple levels—including thematic, generic, and tempo-metric organization. Morozov's three albums trace a clear transformation: from the reinterpretation of original songs in a near-authentic manner to the creation of new works rooted in contemporary dance genres. These processes are also visible in the verbal and structural organization of the songs.

The incorporation of batyar song heritage into academic music by Ukrainian composers marks an important stage in the scholarly and artistic reconsideration of this understudied phenomenon. Among the earliest such examples is Yurii Shevchenko's suite

for solo violin and chamber orchestra, titled *Batyar Songs*. This five-part composition brings together well-known batyar songs: *Tilku vi Lvovi (Only in Lviv)*, *Tam, na baliu veteraniv (There, at the veteran's ball)*, *Panna Franciszka (Ms Franciszka)*, *Faiduli, fai*, and *Buvai my zdorova (Be healthy)*, which the composer encountered in the performances of Volodymyr Morozov. Engaging with a range of historical and contemporary musical genres, Shevchenko constructs new interpretive subtexts and allusions, reimagining both the narrative and the cultural-historical contexts of these songs.

The artistic representation of the theme of batyarstvo in Ukrainian literature represents one of the promising avenues for scholarly inquiry. The analysis of Yurii Vynnychuk's novel *Tanho smerti (Tango of Death)* stands as one of the earliest attempts to trace the embodiment of batyar identity in literary work. Observing the processes of the revival of the batyar myth, particularly in contemporary Ukrainian academic and popular music, literature, and cinema, it becomes evident that batyar songs emerge as a central marker of batyar identity across these various domains. These tendencies once again underscore the rich potential of urban music folklore, and especially batyar songs, as material for future artistic exploration and as a subject requiring further scholarly attention within Ukrainian musicology.

The scientific and theoretical novelty of the dissertation lies in the fact that, for the first time, a corpus of batyar songs has been introduced into the analytical field of historical musicology. The research analyzes the musical poetics of batyar songs from the early 20th century to the present within the context of their genesis and evolution. A methodological framework has been developed for examining batyar songs as a musical phenomenon of dual nature; a method of analyzing melodic formulas based on samples of Ukrainian urban songs has been applied; the principal genre and intonational parameters and genealogical connections of batyar songs have been identified; intertextual interactions of batyar songs in contemporary artistic practices have been explored; the dramaturgical structure of V. Morozov's music albums has been analyzed;

and methods of integrating musical material into Yurii Vynnychuk's novel *Tanho smerti* (*Tango of Death*) have been studied. Furthermore, this dissertation advances the study of urban musical strata within the broader framework of Ukrainian musical art; it defines a relevant toolkit for analyzing non-traditional musical practices; investigates the interplay between academic, popular, and urban music genres; and explores intertextual interactions between music and literature.

The practical significance of the dissertation lies in the possibility of applying its material and findings in both performance and pedagogical practice—particularly within the curricula of academic courses and lecture programs at institutions of higher music education. These may include disciplines focused on the history of world and Ukrainian music of the 20th–21st centuries, contemporary compositional techniques, analysis of musical works, methodologies for researching academic, folk, and semi-professional music, interpretation of musical compositions, issues of contemporary performance practices, intertextual connections between music and literature, subcultural phenomena, as well as the history of urban culture in Ukraine.

The conclusions of the dissertation may serve as a foundation for further academic research devoted to the study of non-traditional musical practices and the development of methodological tools for analyzing urban musical culture. The materials of this dissertation may also be utilized for organizing seminars on the subject of Ukrainian urban musical culture, Ukrainian-Polish intercultural relations, the musical poetics of urban song, and in the writing of coursework, bachelor's, and master's theses.

Keywords: Ukrainian urban musical culture, Ukrainian musical art, historical epochs, Ukrainian-Polish intercultural dialogue, musical theory and practice, musical folklore, batyar songs, song genre, intonation fund, instrumental symbolism, stylistic evolution, poetics, intermediality, compositional structure, lexical dictionary.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові праці, що відображають основні наукові результати дисертації:

1. 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. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231211>
2. 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. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257301>
3. Олійник, І. Батярські пісні в творчості Юрія Шевченка: генеза, функції, відкриття // Мистецтвознавство України, 2024. Випуск 24. С. 189–203. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294866>

Наукові праці, що засвідчують апробацію результатів дисертації:

1. Олійник І. І. Передмова до збірки «Етюди для фортепіано» Усеїна Бекірова. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 64 с.
2. Олійник І. І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Бонді Весоловського // Musica Galiciana. Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji. Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Tom XVII. С. 253–260.
3. Олійник І. І. «Танго смерті» Юрія Винничука: зберігаючи пам'ять поколінь // The Qlaquers. 10 червня 2022 р. URL: <https://theclaquers.com/posts/9269>
4. Олійник І. І. «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» як джерело дослідження міської музики Львова // Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich» Tom IV :

Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i terażniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim). Red. Teresa Mazepa, Kinga Fink, Grzegorz Oliwa, Rzeszów, 2025.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН БАТЯРСТВА ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ	31
1.1. Реконструкція баярства як культурного феномену міжвоєнного періоду.....	31
1.2. Еволюція образу баяра та канали поширення баярського міту.....	42
1.3. Джерела дослідження баярських пісень	59
1.4. Подвійна природа баярських пісень	69
1.5. Поетика баярських пісень — методи дослідження	74
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА ПОЕТИКА БАТЯРСЬКИХ ПІСЕНЬ	88
2.1. Жанрово-інтонаційні параметри баярських пісень.....	88
2.2. Баярські пісні — генеалогічні зв'язки та типологічні паралелі.....	109
2.3. Жанрові моделі баярських пісень в контексті популярної музики доби	131
РОЗДІЛ 3. БАТЯРСЬКІ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК	146
3.1. Жанрово-інтонаційні особливості та принципи циклізації необаярських пісень у альбомах В. Морозова, генетичні зв'язки між баярськими та необаярськими піснями.....	146
3.2. Баярські пісні як інтонаційна основа для музики академічних композиторів на прикладі творчості Ю. Шевченка	155
3.3. Баярські пісні в інтермедіальному контексті на прикладі роману «Танго смерті» Ю. Винничука	172
ВИСНОВКИ	190
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	199
ДОДАТКИ	225
Додаток А	225
Додаток Б	230
Додаток В.....	241

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українська культура вирізняється багатством та різноманітністю соціокультурних феноменів, які вона віками вбирала в себе, створюючи власну національну спадщину. Одним з них є феномен батярства — явище, яке впродовж останніх десятиліть стало невід’ємною частиною іміджу Львова, закріпившись як стійкий символ його самобутньої міської культури. Зародившись в період складних історичних умов, батярство стало конкуруючим національним мітом — для українців та поляків, через що наукові представники обох сторін виділяють його як частину власного національного історико-культурного розвитку. Дослідження батярської субкультури, зокрема, батярських пісень, як найбільш яскравого вияву їх культурних традицій, є важливим джерелом інформації для розуміння особливостей даного феномену та відтворення його історії побутування в контексті міського життя Львова кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.

Батяр — представник львівської субкультури батярів, яка виникла як унікальне соціальне явище міста Львова наприкінці ХІХ століття. Також це «інтелігентська стилізація — мода на люмпенів» [101, с. 215], що набула особливого поширення у міжвоєнний період завдяки формуванню та популяризації нового іміджу батяр через масову культуру (радіо, кінострічки, белетристику, нові батярські пісні). Батяр — це також і осучаснений образ, утворений напочатку ХХІ століття завдяки творчій діяльності необатярів. У всіх цих версіях батярства — представник суспільної групи, сама субкультура, стилізація на неї, національний міт, особливу увагу приділено батярським пісням — важливій маркуючій ознаці субкультури, культурному спадку, одному з небагатьох джерел знань про існування феномену, спосіб життя його носіїв та притаманні їм цінності.

Батярські пісні переживали кілька хвиль розквіту паралельно з оновленням образу батяра в суспільному сприйнятті. Перша хвиля популяризації батярських пісень відбулась у міжвоєнні роки, коли батярською культурою зацікавились автори сучасної музики та радіо-спектаклів. Жанровою основою авторських батярських пісень стали такі сучасні танцювальні жанри, як вальс, фокстрот, танго та інші. У період панування окупаційної радянської влади, пласт батярської музики був витіснений та забутий, проте, вже з початку 1990-х років, він набуває нової хвилі популярності. Ці процеси були започатковані завдяки діяльності ансамблю «Львівське ретро» та творчості відомого львівського музиканта Віктора Морозова через створення альбомів необатярських пісень. Ще одним важливим джерелом популяризації батярства стала художня та науково-популярна література. Серед них найбільш виразним є доробок письменника Юрія Винничука, у якому Львів та його вулична культура є одними з провідних тем творчості. Показово, що батярські пісні, як частина міського фольклору, стали інтонаційною базою як для авторів популярної музики початку ХХ століття, так і академічних композиторів сучасності, зокрема, для творчості українського композитора Ю. Шевченка, що підтверджує їх глибокий інтонаційно-драматургічний потенціал.

Попри значний корпус збірок та згаданих мистецьких проєктів, пласт батярських пісень ще не був в центрі музикознавчих досліджень українських науковців, що **визначає актуальність дисертаційного дослідження**.

Таким чином, **об'єктом дослідження** визначаємо генезу, поетику та еволюцію батярських пісень.

Предметом дослідження є жанрово-інтонаційні параметри батярських пісень.

До **аналітичного матеріалу дослідження** включено корпус батярських пісень збірки «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» («Львівські вуличні, кабареетні та пісні до особливих нагод до 1939 року») Є. Габели

та З. Курзової, збірка Л. Верби «Історія неодеських пісень», батярські альбоми В. Морозова «Тільки ві Львові», «Серце батяра», «Батярський блюз», камерна сюїта Ю. Шевченка «Батярські пісні», пісні Б. Веселовського «Прийде ще час» та І. Дунаєвського «Серце», а також роман Ю. Винничука «Танго смерті».

Мета дослідження — сформувати комплексну характеристику феномену батярства, визначити основні параметри музичної поетики батярських пісень, а також дослідити жанрово-інтонаційні особливості батярських пісень як маркуючої ознаки батярської субкультури в контексті минулого й сучасності. З метою охоплення головних аспектів феномену батярства, а найбільш глибоко — його музичну складову, дослідження було спрямоване у двох напрямках:

— Зовнішні зв'язки — вплив історико-культурних умов міста на формування феномену, специфіка побутування пісень в міському житті, вплив батярства на літературу, кіно, музику в творчості сучасників та наступних поколінь митців. Вказані питання розглядаються у Першому та Третньому розділах дисертації.

— Внутрішні зв'язки — з'ясування внутрішньої системності явища, зокрема на рівні інтонаційної побудови, визначення типових характеристик батярських пісень, що вирізняють їх серед інших, зв'язку із жанрами популярної музики, а також особливостей виконання та творення батярських пісень. Зазначена проблематика окреслює зміст Другого розділу.

Обраний предмет та об'єкт дисертації обумовлюють наступні **завдання дослідження**:

- реконструювати феномен батярства як культурний феномен міжвоєнного періоду;
- окреслити еволюцію образу батяра крізь призму історичних, публіцистичних та художніх джерел;
- дослідити історію виникнення, поширення та популяризації батярських пісень;

- визначити головні джерела дослідження інтонаційного матеріалу батярських пісень;
- проаналізувати корпус музичних зразків, що належать до пласту батярських пісень початку ХХ століття та сучасності;
- сформулювати методологічний інструментарій аналізу музичної поетики батярських пісень як музичного феномену подвійної природи;
- визначити головні жанрово-інтонаційні параметри батярських пісень та їх генезу;
- виявити генеалогічні зв'язки та типологічні паралелі батярських пісень;
- охарактеризувати музичну поетику батярських музичних альбомів;
- прослідкувати інтертекстуальні взаємодії батярських пісень в контексті сучасних мистецьких практик;
- дослідити особливості застосування інтонаційного матеріалу батярських пісень в контексті академічної композиторської техніки;
- ввести до музикознавчого обігу матеріал батярських пісень як пласту української міської музики.

Батярські пісні як музичний феномен української культури розглядаються в дисертаційних дослідженнях вперше, що підкреслює **наукову новизну роботи**. Проте, цей фактор провокує ряд перешкод, зокрема, відсутність методології вивчення матеріалу такого типу. Для того, щоб означити можливі методи дослідження пласту батярських пісень, стало необхідним визначити загальну природу феномену та його генезу. Важливим питанням у розумінні актуального музикознавчого інструментарію стало визначення джерел дослідження батярських пісень, що виникли на різних етапах еволюції образу батяра та мали безпосередній вплив на збереження автентичності батярських пісень. В процесі дослідження цих питань, було окреслено параметри подвійної природи батярських пісень, що

характеризується поєднанням фольклорної та авторської творчої компоненти, утворюючи нероздільний сплав. Ці ознаки визначають специфіку дослідження поезики батярських пісень та можливих методологічних підходів. Цей фактор обумовив наступну логіку розгортання роботи, де методологія дослідження матеріалу батярських пісень розглядається після підрозділів, присвячених генетико-еволюційним процесам та огляду джерел дослідження батярських пісень.

Враховуючи окреслені завдання, **методологічну базу дослідження** складають наступні методи:

- феноменологічний, історичний, контекстний, соціологічний та етимологічний аналіз при дослідженні еволюції феномену батярства та місця батярських пісень у його формуванні;
- порівняльно-типологічний метод, що використовується у процесі аналізу елементів композиційної структури та визначенні повторюваних інтонаційних формул пласту досліджуваних пісень, а також виявленні генетико-типологічних паралелей пласту батярських пісень;
- методи інтонаційного аналізу у руслі дослідження музичної поезики батярських пісень;
- методи комплексного, функціонального, жанрово-стильового аналізу та метод інтертекстуальних досліджень при дослідженні способів застосування матеріалу батярських пісень у сучасних мистецьких творах.

Наукова і теоретична новизна дисертації полягає в тому, що в роботі *вперше*:

- введено до аналітичної бази історичного музикознавства корпус батярських пісень;
- проаналізовано музичну поезику батярських пісень початку ХХ століття та сучасності в контексті їх генези та еволюційних процесів;

- сформовано методологічний інструментарій аналізу батярських пісень як музичного феномену подвійної природи;
- застосовано метод аналізу мелодичних формул на основі зразків українських міських пісень;
- визначено головні жанрово-інтонаційні параметри та генеалогічні зв'язки батярських пісень;
- досліджено інтертекстуальні взаємодії батярських пісень в контексті сучасних мистецьких практик;
- виявлено генетико-типологічні паралелі батярських та одеських міських пісень;
- проаналізовано драматургію музичних альбомів В. Морозова;
- досліджено методи застосування музичного матеріалу в романі «Танго смерті» Ю. Винничука.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження пласту міської музики в контексті музичного мистецтва України;
- визначення актуального інструментарію у ракурсі вивчення зразків музики нетрадиційних практик;
- дослідження взаємодії академічної, популярної музики та пласту міських пісень;
- вивчення інтертекстуальних взаємодій музики та літератури.

Теоретична база дослідження. Історичні витоки поняття і поява феномену батярства на території галицьких земель, його локальна специфіка побутування в контексті Львівського міського життя розглянуті у статтях В. Окаринського [101; 100], У. Якубовської [204], Р. Голика [34, 35, 36, 37, 38], Л. Підкуймухи [115], І. Чорновола [176] та інших. Вивченням львівської говірки, етимологічним аналізом арготизмів, жаргонізмів, їх фіксацією та систематизацією займались О. Горбач [40], М. Мовна [90], Ю. Назарук [96], Н. Хобзей [168], Я. Рудницький [127] та інші. На науково-популярному рівні, з елементом свідомої міфологізації, значного

поширення набули статті Н. Космолінської, Ю. Охріменка [77], а також В. Штольгіні [184]. Окрім дослідницької літератури, цінними джерелами для дисертаційного роботи стали свідчення сучасників та представників батярської субкультури. Це, насамперед, спогади С. Василевського [232], О. Скоценя [140; 141], С. Шухевича [186], І. Керницького [61], Я. Рудницького [127], Є. Загачевського [52]. Унікальним виданням у руслі вивчення батярських пісень стала збірка польських науковців Є. Габели та З. Курзової «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» («Львівські вуличні, кабареетні та пісні до особливих нагод до 1939 року») [202], як найбільш повне зібрання пісень з додатковими науковими статтями щодо культурних та жанрово-інтонаційних особливостей пісенного пласту. Цінним джерелом інформації у процесі реконструювання портрету батяра стали зразки художнього осмислення феномену батярства та батярських пісень. У цьому напрямі провідними стали публікації та книги видатного українського письменника Ю. Винничука, який висвітлює спосіб життя, розваги львів'ян початку ХХ століття, застосовуючи легенди, документальні історії Львова та хроніки міста ХІХ — початку ХХ ст [22; 23; 24; 26]. У цьому руслі також створений роман в стилі ар-деко А. Аркана [5].

Окрему групу джерел становлять тексти, які презентують історію міської музичної культури та музичного життя Львова, діяльність львівських композиторів та музикознавців, музичних товариств та творчих об'єднань. Ця тематика стала об'єктом наукових розробок таких музикознавців як Л. Кияновська [62], Л. Мазепа [86], Т. Мазепа [85], О. Харчишин [165, 166, 167], Ю. Ясіновський [83] та інші. Проблематика крос-культурності, міжкультурного діалогу та польсько-українських музичних взаємин розглядається у працях таких дослідників як І. Савчук [131, 133, 191], О. Голинська [39], В. Чучман [179б 192], О. Берегова [10], та інших. Дослідженням пласту музики нетрадиційної практики, серед яких грас рутс мистецтво, салонна та розважальна музика, зразки естрадної культури

присвячено праці Т. Дубровного [48, 49, 50, 51], І. Вавшко [16], О. Колубаєва [706 71], О. Зосім [237], Н. Овсяннікової [98], В. Тормахової [160б 161], М. Барановської [8] та інших.

У питаннях методології дослідження поезики мистецьких явищ до роботи залучено роботи А. Пучкова [120, 121, 122, 123], Н. Акулової [3], О. Когут [66], А. Поліщук [117] та інших. Важливим джерелом у дослідженні інструментів вивчення музичної поезики та принципів застосування категорії у музикознавстві стала монографія «Партесний концерт в історії музичної культури» Н. Герасимової-Персидської [32]. Проблематика музичного жанру та стилю у музичному мистецтві була опрацьована на основі досліджень Б. Сюті [153, 154, 155, 156, 157], С. Шипа [182, 183], О. Коменди [72], Н. Сиротинської [137, 138, 139, 224], та інших. В роботі застосовано головні положення теорії інтонаційного образу світу, що зосереджені на його співвідношенні з інтонаційної практиками в руслі взаємодії різних комунікативних каналів, де інтонаційна складової твору тісно пов'язана з його позамузичним контекстом. Обґрунтування таких методів комплексного дослідження музичного матеріалу у взаємодії зовнішніх та внутрішніх факторів, принципи інтонаційного та порівняльно-типологічного аналізу викладені в роботах Ю. Чекана [170, 171, 172, 173, 174] та О. Зінькевич [55].

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації була затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського від 24 грудня 2020 року, Протокол №4, і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки №9 «Історія світової музичної культури». Дисертацію виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва відповідно до плану науково-дослідницької роботи Львівського національного університету імені І. Я. Франка відповідно до теми: «Українське музичне мистецтво в світовому культурному просторі» (термін виконання — 01.01.2024–31.12.2027 рр.

№ держреєстрації 0124U002310). Науковий керівник — доктор мистецтвознавства, доцент Чекан Ю. І.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в можливості застосування матеріалу та висновків роботи у виконавській та педагогічній практиці, зокрема, в освітній програмі навчальних дисциплін та лекційних курсів вищих мистецьких закладів, присвячених історії світової та української музики ХХ–ХХІ століття, сучасним композиторським технікам, аналізу музичних творів, методології дослідження музичних творів академічного, фольклорного, напівпрофесійного типу, інтерпретації музичних творів, проблем сучасного музичного виконавства, інтертекстуальних зв'язків музики та літератури, субкультурних феноменів, а також історії міської культури України. Висновки роботи можуть стати основою подальших наукових розробок, присвячених вивченню пластів нетрадиційних музичних практик та формуванню методологічного інструментарію дослідження міської музичної культури.

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами, вступу, трьох розділів (11 підрозділів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Перший розділ складається з п'яти підрозділів, другий та третій розділи поділяються на три підрозділи кожен. У списку використаної літератури міститься 237 позицій, з них 51 — англійською, та польською мовами. У Додатку вміщено: нотні приклади (А); тексти пісень (Б); список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження (В). Загальний обсяг роботи становить 244 сторінки, з них основного тексту — 181 сторінки.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації були викладені у доповідях на таких всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях:

1. Олійник І. Феномен батярства в українській музичній культурі. *XV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях»* Студентського науково-творчого товариства НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, 18–19 березня 2019 рік). Усна доповідь, очна участь.
2. Олійник І. Шекспір по-батярськи або музична історія панни Францішки. *XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні музики» в НМА ім. А. В. Нежданової* (Одеса, 17–19 квітня 2019 рік). Усна доповідь, очна участь.
3. Олійник І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Богдана Весоловського. *XVII Міжнародна наукова конференція «Musica Galiciana» «Кароль Мікулі та його учні в контексті розвитку музичної освіти в Галичині (до 200-річчя від дня народження композитора)»* (Жешув, 18–19 травня 2019 рік). Усна доповідь, очна участь.
4. Олійник І. Музична драматургія альбому «Серце батяра» до 70-річчя Віктора Морозова і 10-річчя першого необатярського альбому. *X Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2020 року»* в НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 27–28 листопада 2020 рік). Усна доповідь, очна участь.
5. Олійник І. Жанрово-інтонаційні параметри необатярських пісень на прикладі альбомів Віктора Морозова. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках III міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації»* у Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра (Київ, 8–10 січня 2021 рік). Усна доповідь, дистанційна участь.
6. Олійник І. Інтертекстуальні зв'язки у батярських альбомах В. Морозова. *XVI Міжнародна науково-практична онлайн-конференція студентського*

- наукового товариства НМАУ імені П. І. Чайковського «*Fresh Science*» (Київ, 25–26 березня 2021 рік). Усна доповідь, дистанційна участь.
7. Олійник І. Єврейський компонент у музичній культурі батярів. *Міжнародна наукова конференція «Соціокультурний простір у суспільних вимірах» з нагоди 10-ліття кафедри філософії мистецтв факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка* (Львів, 25–26 травня 2021 рік). Усна доповідь, очна участь.
 8. Олійник І. «*Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*» як джерело дослідження міської музики Львова. *Міжнародна науково-практична конференція «Музикологічний Універсум: університетські дискурси (до 110-ліття львівської музикології)»* організована кафедрою музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка та Інститутом Музики Гуманістичного Колегіуму Жешівського Університету (Львів, 3 листопада 2022 рік). Усна доповідь, очна участь.
 9. Олійник І. Дослідження музичної складової міських субкультур: методи та підходи. *IV щорічна Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»* за підтримки Національної академії мистецтв України, Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Інституту культурології Національної академії мистецтв України та University of Zielona Góra (Жешув, 16–17 листопада, 2022 рік). Усна доповідь, дистанційна участь.

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано три статті, що відображають основні наукові результати дисертації в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України:

1. 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. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231211>
2. 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. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257301>
3. Олійник, І. Батярські пісні в творчості Юрія Шевченка: генеза, функції, відкриття // Мистецтвознавство України, 2024. Випуск 24. С. 189–203. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294866>

До наукових праць, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації належать наступні публікації:

1. Олійник І. І. Передмова до збірки «Етюди для фортепіано» Усеїна Бекірова. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 64 с.
2. Олійник І. І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Бонді Весоловського // *Musica Galiciana. Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji*. Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Tom XVII. С. 253–260.
3. Олійник І. І. «Танго смерті» Юрія Винничука: зберігаючи пам'ять поколінь // *The Qlaquers*. 10 червня 2022 р. URL: <https://theclaquers.com/posts/9269>
4. Олійник І. І. «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» як джерело дослідження міської музики Львова // *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* Tom IV : *Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i terażniejszość (z okazji 110.*

rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim). Red.
Teresa Mazepa, Kinga Fink, Grzegorz Oliwa, Rzeszów, 2025.

РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН БАТЯРСТВА ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Реконструкція батырства як культурного феномену міжвоєнного періоду

«Пригадуючи давній Львів, говорячи та пишучи про нього, рано чи пізно у пам'яті постають чи не найхарактерніші представники цього незвичайного Міста, типові носії істоти львівськості у найширшому розумінні цього слова — батыри» [184]. Дослідження феномену батырства вважаємо доцільним розпочати з окреслення еволюції «батыра» як поняття. Українське слово «батыр» походить від угорського «betyar», що перекладається як «волоцюга, розбишака, порушник закону». В угорську мову поняття прийшло з турецької і сербської, на яких початково означало «парубок, молодий бакалавр». Так називали сільських пастухів, які в більшості були військовими дезертирами. Перша письмова згадка про них датується 1800-м роком. Угорські батыри нападали невеликими бандами з кількох чоловіків на людей середнього достатку (багаті селяни, мандрівні торговці, священники), іноді й на багаті маєтки. Найбільш відомими батырами на території Угорщини були Юська Собрі та Шандор Рожа. Батыри були героями народних «батырських балад» й популярної художньої літератури, де зображувались противниками закону, підступними волелюбними розбійниками з власним кодексом честі [188].

Вважається, що до Галичини поняття «батыр» прибуло разом із приїжджими ромами (циганами) або ж угорськими військовими [101, с. 219]. На це також вказує автор ряду праць, присвячених культурі Львова, В. Штольгіня: «У Галичині і її львівській столиці цей betyar-батыр найбільш правдоподібно з'явився разом із загарбницькою австрійською жандармерією угорського походження, що у

XIX столітті виловлювала тут людей «поза законом» [184]. Цікавий факт, що у фольклорі Закарпаття (територія угорсько-українського порубіжжя) теж неодноразово згадуються бетяри. Зокрема, в рекрутських піснях, де бетяром називають розбійника або парубка, що є головним бешкетником місцевості. Також бетярами називали й опришків — бунтарів, захисників скривджених, політичних вигнанців, яких переслідує угорська влада. У монографії, присвяченій фольклору Закарпаття, що належить перу Л. Мушкетик, знаходимо такий текст пісні: «Ой били ня жандарики, били ня мадярські, / А вни били, збитковали кучері бетярські. / Ей, ріді-ріді, шіді-ріді, дайна» [95, с. 158]¹. На Галичині поняття трансформувалось у відомий до сьогодні варіант «батяр», хоча початково побутувало в оригінальній версії. Цю думку підкріплюють ранні твори І. Франка, де використовується форма «бетяр».

Щодо процесу закріплення поняття на галицьких землях В. Окаринський зазначає, що «батяр на означення суспільних маргіналів, люмпенізованих бешкетників, хуліганів не був першою назвою, принаймні довший час не переважував тотожні поняття. Хронологічно типові батяра в Галичині передували зокрема андрус/яндрус, антек, можливо мах(к)абунда» [101, с. 219]. Також автор вважає, що поняття «батяр» стає популярним завдяки популяризації та міфологізації цього образу інтелігенцією, яка зробила колишнього кримінального «андруса, антека» добродушним «батяром». Слушною видається думка, що прижилось слово ще й через те, що «антками» після Першої світової війни українці називали поляків, відповідно ці два поняття отримують ще більш чітке розмежування [101, с. 221].

¹ Такий рефрен «ріді-ріді...» є характерним і для батярських галицьких пісень, а його друге коліно («шіді-ріді, дайна») є характерною формулою, що завершує типовий коломийковий 14- складник.

В. Окаринський також підтверджує думку про те, що в будь-який історичний період в культурі міста існували групи «суспільних автсайдерів», серед яких були волоцюги й жебраки, «міські божевільні» (сьвірки, варіяти), дрібні й не дуже злочинці, богема, бунтарі й революціонери [101, с. 216]. Щодо початкового етапу формування субкультури батярів достовірної інформації й справжніх імен її представників вкрай мало. Ще важче чітко відокремити суб'єктивні враження, спогади, що часто оповиті романтикою юних років, від реально побутуючого на той час образу батяр. Проте, на основі співставлення різної мемуарної, документальної літератури, а також фольклорного пласту батярських пісень, стає можливим відтворити узагальнений портрет батяра початку ХХ століття й прослідкувати його подальшу трансформацію.

Виникнення субкультури батяр, як нового маргінального соціального прошарку, пов'язане з політично-індустріальними процесами в Галичині, яка в той період перебувала під владою Австро-Угорської монархії. Важливим етапом в житті Львова та його населення став постреволуційний період², під час якого з 1867 року (у Львові з 1870 року) відбувалась муніципальна реформа міст австрійської держави. У зв'язку з цим активізується економічне та соціальне життя, Львів отримує право самоврядування, а також можливість планувати місцевим управлінням міську економіку, розвивати промисловість. Завдяки нафтовим та промисловим підприємствам з'являються кошти для масштабної та систематичної забудови міста. Починається будівельний бум, під час якого й повстають будівлі у стилі австрійської сецесії, частини яких збереглись до сьогодні. Розбудові міста сприяли також національні публічні виставки (1877 та 1894 роки) і серйозна підготовка органів влади до них. Саме тоді побудовані такі монументальні споруди як Губернаторство (1876), Політехніка (1877), Галицький сейм (згодом нова будівля

² «Весна народів» — хвиля революцій, що відбувались в Європі в 1848–1849 роках.

університету, 1881), Музей художньої промисловості, Головний вокзал (1904), Українська бурса, Українське музичне товариство, Народний Готель, Міський театр (1900) та інші. Будувались нові готелі, ресторани, розважальні заклади, вдосконалювались дороги, площі, громадські будівлі. Розбудова охопила також і передмістя, приміські садиби.

В цей період активно будуються фабрики, залізнична та трамвайна мережі, газова та електростанція, міська каналізація, лікарні. Також відбувся перший адміністративний поділ на райони, що відповідали історичним передмістям (1871 р.), утворюючи Великий Львів з центральною частиною та передмістями. Ці назви часто фігурують в батярських піснях, з ними пов'язані головні сюжетні події. Продовж 1890–1905 років також відбувалось будівництво підземного колектора та засипання русла річки Полтви, що текла через все місто. На її місці повстали нові вулиці, площі, парки та сквери.

У зв'язку з індустріалізацією міста збільшується населення Львова, як за рахунок прибулих іноземців, так і сільського люду, який став основною робочою силою в перебудовах і жив у районах передмістя. Центр міста ж, в більшості, заселяв заможний клас — чиновники, юристи, вчителі, лихварі та торговці. Таким чином, в міське життя вливається ще одна соціальна група, яка значно відрізнялась від корінних міщан.

Населення Львова й передмість в цей період було етнічно строкатим: українці, поляки, євреї, вірмени, німці, роми та інші. І якщо жителі центральних районів — інтелігенція, намагались зберігати національно-культурну окремість, то нижчі верстви часто перемішувались, утворюючи інтернаціональну амальгаму. У результаті, на основі цього сплаву традицій львівська вулиця породила специфічний вид міського фольклору — батярські пісні, які з часом заповнили не тільки своє автентичне середовище — передмістя, а й центр міста з його культурним життям.

Саме чоловіків з передмістя називали батярами, які були першими носіями батярської пісні. «Був це елемент, що на протязі цілого свого життя був у колізії з правом та поліцією. Жили вони у злиденних домах-халупах на периферіях міста, або в декількох міських робітничих дільницях, таких як Замарстинів, Клепарів, Личаків, Горішня Городецька та почасти в середмістях» [140, с. 17]. До таких передмість належали також Жовківське, Янівське, Байки та інші. Цю інформацію неодноразово підтверджують й інші джерела [35; 68; 77; 100; 167; 184; 204].

Найбільшим осередком, звідки походили перші львівські батяри був Личаків — особливо прославлений район у батярському фольклорі. «Хоч Личаків був міцно вплетений в організм міста і по факту містив численні будівлі та громадські заклади (лікарні та медичні установи університету, історичне кладовище, школи та гімназії, редакції журналів, місця для відпочинку), проте утворив певний тип приміського жителя — батяра, людину сміливу, відверту і сильну, сповнену галантності для дам і своєрідного почуття честі» [202, с. 20]. Варто згадати, що батяри були не тільки у Львові, але й в інших містах Галичини — Станіславові, Бориславі та Перемишлі. В кожному з них батяри вирізнялись своїм особливим стилем життя, говіркою, однак, найбільшої слави набули саме львівські батяри з характерними їм піснями.

Територіальна приналежність батяр до того чи іншого регіону, часто напряду визначала їх залученість до певних бешкетницьких витівок, а то й кримінальних подій. «Все Жовківське передмістя довго зберігало свою відособленість та екзотику. Завжди була навіть у пізній період, міжвоєнний, найменш цивілізованою, не залученою до організму міста дільницею, населення якої відзначалось незвичною агресивністю, закритою клановістю і частими конфліктами із законом» [202, с. 18]. Кримінальні авторитети зі славою жорстких, проте справедливих лідерів ставали героями міського фольклору. Серед таких був Юзеф Мариновський — львівський злочинець, хлопець надзвичайної сили, що жив

наприкінці XIX ст., помер у молодому віці й цим ще більше спонукав до міфологізації свого образу до рівня героя. Будівничий за професією, кримінальний ватажок вселяв страх і повагу як у товаришів по цеху, так і звичайних жителів передмість. У піснях, баладах він зображений як вільнолюбний розбишака з почуттям батярської честі й гонору. Часто згадується в подібних піснях й головне пристановище Ю. Мариновського й інших забіяк — в'язниця Бригідки, що набувала особливого шарму через розміщення у похмурій будівлі жіночого монастиря імені Св. Бригіди, який був побудований ще у XVII ст.

Цікавими в цьому руслі є мемуарні згадки відомого львівського футболіста початку XX століття Олександра Скоценя. Вказуючи на безжурне життя батярів, схильність до веселоців, пустоців, він наголошує, що жили вони щоб обдурити людину не з їхнього середовища: «фраєра, жлоба обкантивати». Не гордували й крадіжками, проте за типом роботи розрізняли своє товариство на види ремесла: «шніцяжи», «доліняжи», «пайонкажи». «Мокрої роботи» не виконували, і тільки час від часу один одного «пошнітовував», а як треба то могли «пхати лезо під ребро» й наступала «дінтойра» (смерть) [140, с. 18].

Кримінальний світ Львова межі XIX–XX століття вартий окремого дослідження, проте беззаперечним є факт, що батяри перейняли деякі традиції його представників, як наприклад жаргон, звичаї, співання пісень. Ймовірно, саме кримінальні, тюремні пісні стали предтечею перших батярських пісень. Це визначило їх образність, теми, лексичні форми вираження [35, с. 768].

Мешканці передмість звані батярами переважно не мали постійної роботи або професії, тому займались специфічними підробітками — продавали голубів, співаючих пташок, у період Різдва будували шопки, продавали їх та ходили з ними по домах. Взимку батяри часто займались розвезенням вугілля до будинків. Іноді батяри займались продажем газет, крадених квітів, піску. Був і так званий «веселий тип батяра», серед яких життєрадісні й хитрі продавці Йозько Дзікі та Сліпий

Сташек, які дурили наївних селян, та Йозько Чухрай з гармонією (герої пісень 1930-х років). В основному на Личакові, Байках, Замарстинові батяри займались мулярством та будівничими роботами як сезонні робітники [68]. «Будівничі були простолюдною елітою, що легко знаходила роботу і заробляла краще за інших робітників, що означало що вони можуть дозволити собі випивку та гуляння. Тому саме вони перш за все творили львівський фольклор того часу і власних кумирів — сильних, спритних унікумів та свірків різної масті, які жили своїм життям-легендою, що передавалась у плітках, анекдотах, піснях, створених в текстах анонімних авторів на популярні того часу мелодії» [221]. Будівельні роботи рахувались найбільш вигідними серед різних підробітків, оскільки добре оплачувались, не потребували спеціальної освіти і були легко доступними в період розбудови Львова. Робітники завдяки хорошому заробітку могли дозволити собі також відвідування кнайп, парків розваг, а на вихідних перетворювались у модних кавалерів. Нерідко, на будівельні роботи у підрядники йшли й сільські дівчата. Через тісний зв'язок з чоловічою субкультурою батяр, саме вони часто фігурують як їх кохані жінки.

Часто батяр добровільно чи по випадку залишався без роботи, оскільки не надто прагнув до стабільності. В такому випадку він здобував харч виключно дрібними крадіжками чи нічними розбоями. «Це — тип, схильний до бійок та грубих жартів, який споживає «молоко від скаженої корови» (горілку), наділений надзвичайною силою, екстравагантною зовнішністю та манерою поведінки» [35, с. 769].

Завдяки батярським пісням маємо образ святково одягнутого батяра: відбірний костюм, але без краватки, кашкет на голові, взутий у напастовані мешти. Для особливих випадків намазує голову смальцем, вставляє глянсовий накрохмалений комір. Такого елегантного батяра називали «szac chłopaka» («гарний хлопець»). Зазвичай, подруга батяра зображується як проста дівчина,

«маланка», «біня», що прибула прямо з села у полотняній картатій сорочці. Бували вони іноді за професією служниці в багатих домах, або в минулому жінки легкої поведінки. Підчас виходу в місто, біня обов'язково має на шиї шарф та на голові капалюх-панаму, як ознаку міської пані. Маньки, Йозі, Франкі, Хелькі та Гандзулькі були бажаними товаришками батяр на забавах та коханими жінками, за яких вони борються між собою чи з необережними конкурентами-інтелігентами в лютих бійках. Деякі батяри характеризуються як альфонси на утриманні багатих жінок.

Щодо чеснот львівського батяра, у спогадах очевидці виділяють безстрашну до безумства відвагу, неудавану хоробрість, честолюбство, схильність до авантюр. Часто зустрічаються й наступні вирази: «Не легко є визначити й чітко окреслити слово “батяр”, бо між ними були теж і справді чесні люди, які лише із-за довкілля привикли до тої “ферайни”, до їхньої мови, якої не так то було легко розуміти» [140, с. 18].

Окрім згаданих суспільних груп, до субкультури батяр приписували також інших аутсайдерів соціального життя — диваків, божевільних, свірків, а характерну їм поведінку (нерідко справедливо) екстраполювали на образ львівського батяра. Типовим прикладом цього процесу є відомий персонаж, напівбожевільний чоловік, якого звали Бен-Хур або Бувай. За переказами, Бувай більшість часу їздив на трамваї або ж стояв біля Віденського кафе. Таке прізвисько він отримав від першого слова пісні, яку привіз із собою до Львова і голосно виспівував по вулицях і трамваях: «*Buwajcie zdrowa, moja Złoteńka!*» («Бувайте здорова, моя Золотенька!»). Львівська вулиця доробила актуальні своєму часу куплети до цієї мелодії й популяризувавши, зробила однією з найбільш відомих батярських пісень [202, с. 26].

Важливим аспектом у формуванні портрету батяра є проведення їх вільного часу та розваги. Саме тут з часом знайомиться з передміським вуличним фольклором інтелігенція, яка і вивела його на велику сцену, занотувала й зберегла.

Місцем зустрічей баяр були кнайпи і танкбуди, як наприклад «Piekiełko» («Пекельце»), «Pod Capkiem» («Під Цапком»), «U Grunda» («У Грунда»), "U Kizyka" («У Кижика»), «U Kijaka» («У Кияка»), «Pod Kratką» («Під Граткою») або шинки Цимермана, Бомбаха, Вангової. Збирались в них баяри з усіх куточків міста: Личакова, Байок, Городецької, Клепарова, Замарстинова. Там серед головних розваг була граюча шафа, горілка та пиво. Одним з улюблених місць для «валандання» був Стрийський парк, що захоплював своїм електричним освітленням. Не пропускали баяри й можливості погуляти на весіллях передмість, де гостювали без запрошення, заходили й на бали у тітки Бандзюхової чи до Клубу Ветеранів.

На околицях міста та в передмісті вже з середини ХІХ століття під впливом віденської традиції розповсюдились так звані «ogródki» («садки») — місця веселих і вільних забав. Їх відвідували як представники інтелігенції, так і жителі передмість. Часто приміські кавалери влаштовували тут бійки та гучні скандали. Такі садки знаходились в більшості біля Високого замку, на Личакові та Жовківському. Останнє вирізнялась особливо буйними гостями з кримінальною репутацією. Особливу зневагу на таких зустрічах баяри проявляли до освічених «фраєрів», інтелігентів з середнього класу (заможні міщани, чиновники, студенти). Ворожнеча та бійки були спеціальним ритуалом баяр, щоб показати іншим хто господар цієї території. Баяри часто були озброєнні ножами, найчастіше бились зі студентами, гімназистами, бандами андрусів (затятих злодіїв), рідше з іншою групою баяр. Найбільш грізними вважались личаківські баяри, що славились силою й відвагою. У бійках могли брати участь й дівчата, проте такі згадки зустрічаються рідко.

Здебільшого садки відбувались під відкритим небом або у звичайних залах танцювальних клубів (танкбудах). Були вони веселими, голосними, тут звучала музика, була ділянка для танців, столи для частувань, а також різні атракціони: боулінг, свінг, каруселі, гойдалки. Музичний супровід танцям забезпечував

скрипаль, гармоніст, іноді це був оркестр (часто єврейський або військовий); до їжі подавали прості страви, які гості запивали пивом. У деяких садках були естради (такі називали тінгл-танглами) – своєрідні маленькі театри, в яких виступали відомі гумористи, серед яких Л. Людвіковський (Гальський) та Й. Старушкевич. Л. Людвіковський, будучи надзвичайно популярним серед простого люду, як «майстер імпровізованих куплетів й політичних жартів майже щороку розбивав свої намети на львівському Пратері або під Високим Замком» [181]. Там батярським балаком звучали куплети, історії з життя міста, новини про політику, вуличні пісні. Такі заклади були першими майданчиками, де прозвучали батярські пісні «на серйоз».

Вирізняючою якістю субкультури батяр стала також новостворена ними специфічна говірка, звана львівською гварою (балак). «У своїй основі вона поєднувала польську та українську мовні стихії, причому у лексиці переважав польський елемент, а у граматиці — український» [89, с. 305]. У цій сфері неодноразово й глибоко здійснювались наукові пошуки українських та польських лінгвістів [35; 40; 168; 89; 96; 115; 127; 202; 225]. Формування львівської гвари пов'язують як із природнім змішуванням мов у інтернаціональному суспільстві Львова й передмість, так і з наслідуванням кримінальної традиції таємної мови, знаків. Певним чином на становлення батярської мови також могла впливати таємна лебійська жебрацька мова. Вона побутувала у середовищі кобзарів, які часто гостювали в львівських передмістях, не дивлячись на переслідування австрійської влади, проте ця тема потребує глибоко дослідження науковців [202].

Львівський балак (гвара) є одним з визначальних вербальних характеристик батярських пісень, як оригінальних, так і стилізованих під них. Після повернення Львова до складу польських земель, діалект зазнав нищівної критики та знущань з боку «коронярів», тобто мешканців коронної Варшави. Але завдяки відомій

програмі «На веселій львівській хвилі»³, що звучала цим же балаком, традиція стає ще більш популярною у 1920–1930 роки по всій Галичині [176].

Станіслав Васілевскі⁴ у своїй книзі «Niezapisanym stanie sluzby» («Незаписаний стан служби») пише про батярів так: «Авантюрності різного ґатунку перемішалися у тій расі, що так виразно виділяється на суспільному тлі інших польських міст. Кмітливість і потяг до валандання батяри запозичили у татар, спритність — у вірменських купців і грецьких продавців прянощів, задиркуватість прищепили їм угорці з тамтого боку Карпат, фантазію — польська шляхта, якій вони прислужували і джурами у їхніх таборах ходили. Співати вчилися у сусідів русинів та у мандрівних грайликів з Чехії, від них же училися мавпуванню віденських куплетів, та й самі від себе дечого училися» [232, с. 67]. Ці та інші спогади сучасників мають велику цінність у дослідженні еволюції образу батяр.

На основні згаданих характеристик батярів, виділимо головні ознаки батярської субкультури:

— локальна — представники походили з передмість Львова, там проживали, спілкувались, утворювали групи;

— гендерна — попри згадки дівчат, як учасниць бійок батяр та їх особистого життя, в піснях та мемуарах не знаходимо інформації про них як носіїв батярської культури, отже, субкультура батярів – це чоловіча субкультура;

— рід занять, професія — працівники на будовах та сезонних роботах, схильні до авантюрних заробітків;

³«На веселій львівській хвилі» — радіопрোগрама, що транслювалася у Львові впродовж 1933-1936 років. Головною особливістю програми були комічні діалоги двох батяр – Щепка і Тонька (Казімежа Вайди та Генрика Фогельфагнера).

⁴Станіслав Васілевський (1885–1953) — журналіст, есеїст, який жив у Львові до 1927 року. Був редактором популярних видань Львова, Кракова, Варшави, Познаня, серед яких «Szczytek», «Gazeta Poranna»; є автором біографічно-мемуарних видань, присвячених Львову: «Niezapisany stan służby» (1932), «Pod kopułą lwowskiego Ossolineum» (1958), «Czterdzieści lat powodzenia» (1959).

— соціальний статус — маргінальний прошарок суспільства, з низьким рівнем освіти, суспільного статусу, економічного забезпечення;

— мораль — не підкоряються загальноприйнятим законам, зокрема, схильні до крадіжок, безчинств, конфліктів з вищим класом та поліцією, зв'язку з кримінальним світом;

— світогляд — безтурботне життя через призму гумору, схильність до безперервних веселощів, гулянь, вільнолюбство, стремління до прекрасного (одягатись як «добрий хлопака», співати батярських пісень), батяри гордяться своїм способом життя;

— специфічна мова — «львівська гвара» як унікальна ознака представників групи;

— власний пісенний тип фольклору — батярські пісні.

Всі ці характеристики, з яких склався портрет передміського батяра, головним чином сформувались завдяки пісням та мемуарним згадкам сучасників. Деякі з них з'явилися поза середовищем вулиць з початком популяризації образу батяра та батярських пісень.

1.2. Еволюція образу батяра та канали поширення батярського міту

Подібно до виступів на естрадах садків, де на сцені вперше прозвучали батярські пісні, ще одним каналом поширення батярських пісень стали фольклоризовані вистави, що набули значної популярності після прем'єри п'єси Доманіка «Na Lyczakowie» («На Личакові») Т. Павліковським у 1902 р. Постановка відбулась у Міському театрі, де на сцені вперше з'явилися такі приміські герої, як Юзько Чухрай, Гжешко Доліяж, Гуще Люфчік та Вілюс Комбінатор [202, с. 29]. Проте, трансляція батярської субкультури, романтизація фігури батяра та

створення батярського міту у свідомості львів'ян головним чином починається завдяки пресі, яка оперативно відображала життя міста та його актуальні проблеми.

В цьому руслі першість належить польським жартівливим часописам, які залишили багато цінних образів та замальовок з життя міста та його мешканців, «показуючи типи львівських хлопців з передмістя, так званих батярів та їх гвару» [202, с. 16–17]. Серед них «Chochlik» («Чортеня», 1866–1868), «Szcutek» («Щипач», 1869–1896), «Zagłoba» («Заглоба», 1894–1895), пізніше це «Wosian» («Лелека», 1904), «Karykatury» («Карикатури», 1909), «Śmigus» («Шмігус», 1885–1915), «Pociąg» («Потяг», 1909–1833). Останній з них вважається головним творцем популярного образу батяр, саме тут вперше для публіцистики застосовується поняття «батяр». «Поценгель» (інше можливе значення слова «викривач») 1911 року друкує жарти батярським жаргоном, де з'являються герої-батяри Юзько Чухрай (чухраями називали гармоністів), його товариш Сташко (Марцін) Заливайко та панна Янтоха Пражуха. Образ першого був настільки популярним, що редакція газети продавала портрети Юзька, а 1912 року у Львові з'явився новий сатиричний часопис «Геца» з підписом «Гумористичний тижневик Юзька Чухрая».

Щодо батярських пісень наступний етап їх існування та еволюції пов'язаний із популярним в цей період жанром кабаре. Виникає їх симбіоз завдяки стрімкому поширенню культури кабаре саме в 20-х роках ХХ століття, що є періодом зацікавлення елітою народною культурою міста, а якщо точніше — жителями передмістя, які творили цю низову міську культуру. У ній творча богема вбачала свіже джерело натхнення, нових ідей та образів, які здатні стати основою для русла елітарного мистецтва. Перше львівське кабаре було поставлене у 1911 році літературно-мистецьким театром «Вулик». Пальма першості щодо вистав в ньому за багатьма джерелами належить Г. Збежховському. Проте, керівники театру змінювались дуже часто, і серед них неодноразово був А. Загорський, який першим

створив кабаре львівського типу, де, на відміну від паризького, використовувались пісні та п'єси місцевого — львівського походження.

Творець львівського кабаре, театральний критик, есеїст, автор ряду львівських пісень Адам Загорський народився 1883 року в родині відомого архітектора, учасника Січневого повстання. Період розквіту модернових ідей, підйому національного польського та українського рухів у Львові припадає саме на юність та активну громадську діяльність митця. Освіту А. Загорський здобував у львівській та краківській гімназіях, вивчав філософію у Львові та Берліні. Невдовго працював після навчання у гімназії імені Т. Костюшка, проте звільнившись більше не повертався до викладання. Його письмо відзначали неповторною сатирою, А. Загорський був досвідченим критиком, рецензентом, талановитим сценаристом, чутливим перекладачем. З переїздом у 1920-х роках до Варшави, займався театральними виставами, режисерськими фільмами, працював у сфері кінематографу. Проте, вже 1929 року внаслідок хвороби помер, а його діяльність швидко і незаслужено відійшла в забуття [221].

Любов до вуличної музики А. Загорського пов'язують також з його дитинством, яке він проводив у компанії бригад робочих, що працювали на будівництві його батька. У місті, що швидко забудовувалось, цей клас простого люду — батяри, задавали тон на вулицях, шинках, гулянках. Адама Загорського вважали спеціалістом у приміській культурі, що підтверджується його творчою діяльністю. На основі такого вуличного фольклору А. Загорський писав матеріал для кабаре і в цьому був справжнім новатором. Фактично це стало наступним етапом життя батярського фольклору. Адам вважав, що привезене зі сцен варшавських кабаре виглядає на львівській дуже вбого, адже місто саме по собі є своєрідним кабаре. Цікаво, що його кабаретовий конкурент Генрік Збежховський в

цей період був зосереджений на наслідуванні кабаре паризького типу⁵, хоча з часом також перейшов до локальних образів й сюжетів. Про особливості поширення кабаре та його типів у Львові, розквіт та занепад цього розважального жанру, естрадні видовища, що передували його появі, описано у дослідницькій статті Марії Шиндовської [181]. Попри поодинокі наукові розробки, історія кабаре тової культури на території Галичини потребує окремого музикознавчого дослідження.

Ціллю А. Загорського було «ульвівнити кабаре», тому він записував все, що чув у відвідуваних шинках, кнайпах, часом темних і небезпечних, де користувався славою дивакуватого вченого. «А. Загорський джерелом матеріалу для кабаре брав львівський міський фольклор, стихійну творчість передмістя, органічний гумор батяра» [221]. Уже в 1911 році виходить друком перший збірник вуличних пісень «Śpiewające przedmieście» («Співаюче передмістя») під псевдонімом автора С. Ведровний, за яким, ймовірно, стояв саме А. Загорський [234]. Від цього видання до наступних кількість вуличних пісень в рази зростала, і в більшій мірі це були нові стилізовані «під батярські» пісні.

У 1912 році на естрадах садків виступало також «Польське кабаре» Людвіка Людвіковського (1870–1928). Відомий гуморист (справжнє прізвище Гальський) виступав не тільки у Львові, але й у Варшаві, Лодзі, Києві. У репертуарі його кабаре були комедії, сольні номери з використанням відомих польок, штаєрів, пісень львівських передмість. Відомі гумористи, що виступали тут, це Юзеф Старушкевич, Броніслав Броніковський, Мілюха (Гурська) [181]. Серед видатних львівських гумористів та піснярів-аматорів також Юзеф Білак (1905–1960), що

⁵Кабаре – розважальний заклад, музично-поетична вистава, що включає пісні, танці, гумористичні скетчі, постановки комічних п'єс. Перше кабаре з'явилося у Франції в 1890-х роках (найбільш відомі «Chat Noir», «Moulin Rougey»), в їх програмах виконувались традиційні французькі пісні-шансон, популярні танці, серед яких вперше був поставлений славнозвісний канкан. Кабаре швидко поширилося і на території сусідніх країн – Німеччини та Австро-Угорщини («Simplicissimus», «Nachtlicht», «Flederhaus»). Зокрема, за типом паризького кабаре існували польські заклади «Zielony Balonik», «Momus». [181]

виступав під псевдонімом Юзеф Белявський. Він розпочав свою кар'єру в Народному домі Асоціації народних шкіл, що знаходилась в районі Левандівки, де він працював над постановками рев'ю. Працюючи з С. Вайнтраубом, який часто пропонував йому свої тексти пісень, Ю. Белявський створив ряд пародійних пісень на мелодії, що стали справжніми хітами.

Перша світова війна та повоєнні події у Львові загострюють польсько-українські стосунки, зокрема й в сприйнятті міста як національно визначеного. Це відобразилось не тільки в політичних протистояннях, а й в мемуарних, художніх текстах письменників доби. Автентично львівський образ батяр став вигідним джерелом творення міфу «батяр-польський патріот». Почався цей процес з художніх втілень батяра в белетристиці, а саме з твору Мірослава Безлуди (Фридерика Ноймаєра) «Юзько — польський солдат» (1934), центральним персонажем якого став батяр Юзько Кулік. Головним чином політизація батярства відбувалось завдяки новим стилізованим батярським пісням, значну частину яких створив вище згаданий А. Загорський. У цих піснях, характерною львівською гварією, від імені батярської субкультури висловлюється їх громадянська позиція, гаряча любов до міста, сентиментальний сум за коханою, за рідним передмістям в переплетенні з дотепними жартами, самоіронією, що генетично пов'язує з текстами львівських вулиць. Таким чином, формується міф про «львівських дітей», що захищали рідне місто від українських загарбників, відбувається польська приватизація та ідеалізація феномену батярства, де львівський «батяр» перетворюється на свідомого орла-поляка [36, с. 612].

Проте реалії були такими, що польсько-українські протистояння й справді зачепили батярські клани, і розділили їх на три групи. Перша допомагала полякам, друга українцям, а третя — витримувала нейтралітет, користуючись анархічною ситуацією в місті. «Події листопадових боїв за Львів і подальша польсько-українська війна 1918–1919 років розділили батярську “віру”, що раніше позірно виглядала

досить монолітно — без національного розрізнення, — саме за національною ознакою» [101, с. 225].

Вплив цих подій відслідковується і в українській стрілецькій творчості. Зокрема, у піснях стрілецького активіста та композитора Левка Лепкого: міські солоспівни перегукувались з батярськими піснями, деякі писались як стилізація під нього. Прикладами таких є твори, що відійшли від воєнної теми: «Блоха», «Риба з раком» або «Горобці» [101, с. 226]. Стрілецькі пісні мілітарної тематики також мали гумористичний відтінок. Ці риси яскраво проявляються у популярних піснях «Бо війна війною» (автор Л. Лепкий) та «Гей, ви стрільці січовії» (Клим Гутковський). Пародіювались й ліричні пісні на батярський манер. Наприклад, пісня Лева Лепкого «Колись, дівчино мила» отримала переробку-пародію в жартівливому стилі під назвою «Соловейко». Вона вийшла друком у сатиричному журналі «Будяк» (20 червня 1921 року) під псевдонімом Chat noir, що належав галицькому журналісту Романові Голяну. Жаргон та яскраві історії львівських вулиць були застосовані у творчості українських літераторів-богемників 1930-х років, зокрема, учасників літературної групи «Дванадцятки». Серед них, Богдан Нижанківський (прізвиська «Дуфта» або «Бабай»), автор збірки оповідань «Вулиця» (1936), Зенон Тарнавський, Іван Керницький (повість «Герой передмістя» (1958), Івана Чернявий, Василь Гірний, Анатолій Курдидик та інші члени групи, твори яких були опубліковані в 2006 році в «Антології урбаністичної прози» в рамках авторського проекту Василя Габора [45]. З'явилася також й українська гумористично-сатирична преса («Зиз», «Комар»), в якій теж за прикладом польських журналів фігурує батяр. Стосунки українських політичних сил Львова з батярською субкультурою, поступову українізацію батяр широко розглядає у своїх статтях В. Окаринський [100; 101].

В період після Першої світової війни і до початку Другої, батярування стає популярним серед кіл «золотої молоді». «Немало нащадків забезпечених і навіть

високопоставлених родин випробовували свою чоловічу вірність, почуття гумору, сміливість і міцність кулаків у цьому, без перебільшення, демократичному середовищі. Батярське братство, або на батярському жаргоні — батярська віра, львівська віра, що мало цінувала походження і вагу родинного гаманця, проте віддавала перевагу гострим на язик, винахідливим, спритним, відданим, шляхетним, тішила юні романтичні серця. Отож не дивно, що батярські витівки з передміських кнайп перемістились до міських каварень, ресторацій, салонів, гімназій і університетів» [77].

Проте, з початком міжвоєнних років вуличні народні пісні відходять на другий план, як і музика польок, вальсів, штаєрів. З країн Європи й Америки вривається мода на нові популярні танці, які стають провідними як на високих міщанських балах, так і простонародних забавах. Мелодії в ритмі танго, фокстроту, слоу-фокса, англійського вальсу, а також джазова музика витісняють місцеву творчість. Яскравим і улюбленим видом розваг в житті міста стають дансінги. Перший з таких — «Багателі» відкрив 1 вересня 1925 року Францішек Мошкович, на основі кабаре, яке діяло там до цього. У 1927 році назва була замінена на «Казино де Паріс», яке знаходилось тут до появи «Багателей». Власник закладу рекламував ці заходи як «родинний дансинг» й «рандеву елегантного світу». Ці традиції отримають наступну хвилю популярності також й після Другої світової війни.

У центрі нової розваги були танці під популярну музику, а саме джазовий оркестр з репертуаром американського типу. Джаз-групи замінили вальси й польки фокстротом, танго, чарльстоном, бостоном. Тут виступали найбільш відомі бенди: «Польський джаз-бенд» Зигмунда Карасінського, Шимона Каташка й Альфреда Мелодиста — майстра гри на пилі, джаз-бенд Зигмунда Хаймана і Юліана Фронта. За прикладом «Багателей» виникли й інші танцювальні майданчики у кав'ярнях та ресторанах: «Де ла Пе», «Лувр», «Бельмонт», «Богема», «Палс де Данс Брістоль». У 1930-х роках в радіопрограмах почались трансляції музики із «Казино де Паріс»

та «Брістолю». Попри те, що музика дансигів була далекою від львівської вуличної пісні, поєднати популярні жанри з локальними національними традиціями, зокрема, українськими текстами та спектром образів, поставив за мету Б. Весоловський з бендом «Гео-джаз». Їх творчість розвивалась у лірично-романсовому, часом жартівливому векторах місцевою (українською) мовою на основі сучасних жанрів, що продовжило традиції львівських стрілецьких та батярських пісень.

В цей час діє також студентський театр «Наша родзинка» (Akademicki Teatrzyk Nasze Oczko), що прагнув протистояти засиллю імпортованого контенту. Важливо зауважити, що активним учасником цього театру був Віктор Будзинський, автор текстів, актор, музикант, в майбутньому редактор «батярських» радіопрограм. У виставах фігурували знані львівські місця, образи рідних батяр з своїми піснями, популярні блюз, танго, фокстрот, під які танцювала трупа а також співав чоловічий вокальний квартет Яна Ернста (пізніше званий хор Ерайна) [181]. Варто згадати також єврейські трупи-кабаре «Золота родимка» («Złoty Pierzyk») та «П'ять по восьмій» («Osma Pięć»), що давали імпрези у «Колізеї». Адже, саме в «Золотий родимці» виріс як музикант, актор, співак та композитор Емануель Шлехтер, автор ряду батярських шлягерів. Його популярність пов'язана з наступним етапом поширення батярського фольклору — розважальні радіопроеграми.

Попри поширену версію серед науковців, що першою в руслі батярських радіопроеграм була «На веселій львівській хвилі», це не так. Весною 1931 року за ініціативою Віктора Будзинського прозвучав випуск «Львівські радіоепізоди» («Lwowskie latki radiowe») за участю авторів сценаріїв маріонеткового театру «Львівські мініатюри» («Latki lwowskie») — Гемара та Владислава Лаудина, Тадеуша Нітмана, Владислава Скальського (Слава) та Яна Заградніка. Основою нового радіокабаре стала творча команда театру «Наше очко» на чолі з Віктором Будзінським. У жовтні 1932 року щомісяця починає транслюватись програма

«Веселі неділі» («Wesole Niedziele»). Тут звучали анекдоти, смішні замальовки на місцевих жителів, рубрика «Історія однієї пісні», мистецькі та літературні розмови [181]. Саме з цієї програми народилась славнозвісна «На веселій львівській хвилі», що вийшла в ефір 16 липня 1933 року⁶. Цікаво, що саме цього року припинив існування журнал «Поценгель» — головний популяризатор батярства, а радіо підхопило ініціативу. Відтоді починається ще один етап творення батярського міфу, який в результаті став найбільш поширеним.

Більш розважальний, неполітизований образ батяра формувався на основі комічних діалогів батяр із Замарстинова та Личакова — Щепка і Тонька (Казімежа Вайди та Генрика Фогельфангера). Пара звичайних жителів міста, що обговорюють актуальні події і своє сіре життя забезпечили шалену популярність програми. Автором текстів, редактором був згаданий вище Віктор Будзинський. До діалогів вигаданих героїв Щепка й Тонька вводились також розмови купців Априкозенкранца та Унтенбаума (Мондерер, Фляйшер), монологи радника Строньця (Вільгельма Корабовського), а також ще один, реальний персонаж — м'ясник із Замарстинова Ігнацій Даб, що грав на губній гармошці та співав вуличні пісні [202, с. 70].

Імена головних героїв були одними з найпопулярніших для передмістя Львова, проте мають ще й інші зв'язки. Тонько було традиційним ім'ям для хлопчиків Личакова, яких називали Антоніями, в честь покровителя місцевої парафії Св. Антонія, а ім'я Щепко — від Степана. Другий теж пов'язаний з іншим костелом — Св. Єлизавети на вул. Городецькій, оскільки він був збудований на зразок віденського костелу Св. Стефана. Радіо-роль Тонька першим виконував студент Політехніки Станіслав Черний, допоки не виїхав зі Львова і на його місце

⁶ У царині радіомовлення передвоєнний Львів на 1939 рік був найкраще радіофікованим містом в Польщі, тут було близько 45 тисяч радіоточок.

запросили Г. Фогельфенгера. Дует Щепка й Тонька має багато спільного із зірковим дуєтом Штепселя й Тарапуньки, що виник в 50-х роках в УРСР. «Після приєднання Галичини до Советського Союзу багато хто з львівських кабарекових акторів почав гастрювати на теренах «советской родіни». Саме їх виступи наштовхнули Аркадія Райкіна на ідею театру мініатюр, про що актор згадав у своїх мемуарах. А ідея дуєту мудрагеля Щепка і наївного недоумкуватого Тонька трансформувалась у популярну советську пару гумористів Тарапуньку і Штепселя» [77].

Одразу ставши легендарними, з 1930-х років ці герої з'являються й в кінострічках. У 1936 році Щепко і Тонько знялися у фільмі «Буде ліпше!», який приніс їм ще більшу популярність. Тому вони стали головними героями ще двох фільмів «Волоцюги» (1938) та «Серце батяра» (1939). Третій так і не потрапив у кінотеатри: екземпляри плівок згоріли підчас Другої світової війни. Проте, пісня з цього фільму «Серце батяра» стала хітом, який приписують до кращих батярських пісень львівської вулиці. Не меншої популярності зазнала і пісня «Тільки ві Львові» з фільму «Волоцюги», що нстала справжнім гімном батярів. Нова інтерпретація сюжету цього фільму з'явилась у 2018 році у вигляді українського музично-комедійного бойовика під назвою «Шляхетні волоцюги» режисера Олександра Березаня.

Із закриттям програми «На веселій львівській хвилі» (остання передача була 28 лютого 1936 року), Щепко і Тонько періодично з'являлись в ефірах інших програм, а з 1938 року їх можна було почути в ще одному радіоциклі «Та-йой» (Та-joj). Після 1939 року дует Щепка й Тонька продовжили виступати, але вже перед польськими емігрантами в Румунії, а пізніше — у Франції й Шотландії. У 1946 році К. Вайда повернувся до Польщі, Г. Фогельфенгер відбув до Африки, а В. Будзинський – автор більшості їхніх діалогів, переїхав до Лондона [176].

У період 1920–1940 років завдяки пресі, радіо, телебаченню батярство та львівська гвара стають шляхетними, а називатись батяром — престижно. До таких

себе приписують інтелектуали, нащадки інтелігентних львівських родин. Новий батяр вирізняється гостротою гумору, дотепністю, вмінням «зновлювати» всілякі «геци» з використанням львівської говірки. Цей етап особливо позначений українською ментальністю, близькістю до соціально-культурного життя її представників (діяльність «Просвіти», молодіжних товариств) і надалі продовжив жити в українському повоєнному Львові [165].

Новий батярський образ з властивою дотепністю й гумором спровокував й інші сценічні пародіювання. Таким полем стали українськомовні театри-ревії, серед перших «Цвіркун», «Вар'єте». Вони популяризували нові пісні «легкого жанру», серед яких львівські вуличні. Найбільшої популярності набув театр-ревія «Веселий Львів» (1941–1944). Тут виконувались пісні, танці, декламаційні скетчі, де часто фігурували батярські образи. Особливої популярності набув герой Місько Макульондра — міський шибайголова, що сипле дотепністю і жартами. З цієї сцени почали свій тріумфальний шлях пісні «У Львові на ринку» та «Кохання наче грипа», що стали народними шлягерами [165].

Узагальнюючи трактування батярського образу, створення та виконання батярських пісень до кінця Другої світової війни, виділимо три головні напрямки:

— Реальний тип батяра, жителя передмістя, з чесною характеристикою його негативних та позитивних якостей;

— Політизований тип з двома відгалуженнями: 1) характеристика «львівських дітей» як захисників-патріотів польської держави, противники українства; 2) стилізація батярських пісень у стрілецькій творчості;

— Розважальний романтизований — на першому плані позитивні якості батяр, ідеалізація образу [100].

У кожному з цих типів утворився окремий комплекс пісень, який сформувався з ціллю просування необхідного образу батярства як актуального та реального.

Період панування радянської влади після Другої світової війни в значній мірі деформував культурно-мистецьке життя на галицьких землях, що стали частиною Української Радянської Соціалістичної Республіки. Зокрема, був зупинений розвиток міської культури Львова у її національних проявах: заборонені спілки просвітницького спрямування, проведення концертів та масових заходів із залученням етнічно ідентифікованої музики та вистав. Попри зусилля інтелігенції міста зберегти національно-культурну відокремленість, відродження традицій, що були започатковані у передвоєнну епоху, це стало можливим тільки в 1990-х роках на хвилі підйому українства підчас розпаду СРСР.

Саме в цей час відновлює діяльність театр-кабаре «Не журись» (1988), активом якого стали Віктор Морозов, Андрій Панчишин, Юрій Винничук⁷, Тарас Чубай⁸, Остап Федоришин⁹. Продовжуючи традиції театру-ревії «Веселого Львова» (1941–1944), автори залучали до сценаріїв вистав пісні українських січових стрільців та вояків УПА, нові авторські та старі батярські пісні. Театр «Не журись» у зазначеному зірковому складі існував всього 3 роки, проте учасники продовжили популяризацію його традицій уже у власній творчості.

Варто зазначити, що театр «Не журись» був не єдиним мистецьким проектом у руслі відродження української музики. В цей же період з'являється вокально-інструментальний ансамбль «Львівське ретро» (1989–1994). Гурт складався з

⁷ Юрій Винничук (1952) — український письменник, журналіст, редактор. Був режисером естрадного театру «Не журись» (1987–1991) та засновником «Кабарету Юрця і Стефця» (1990). Серед найвідоміших творів Ю. Винничука романи «Діви ночі», «Танго смерті», «Аптекарь», «Цензор снів», «Лютеція», «Нічний репортер». Ю. Винничук відомий також як упорядник краєзнавчих книг «Легенди Львова», «Кнайпи Львова», «Таємниці львівської кави».

⁸ Тарас Чубай (1970) — український автор-пісняр (написав близько 100 пісень та 11 музичних альбомів), рок-музикант, Народний артист України (2017), лідер гурту «Плач Єремії» (керівник та вокаліст).

⁹ Остап Федоришин (1946–2017) — український журналіст, режисер, заслужений діяч мистецтв України, депутат Львівської обласної ради п'ятого скликання, директор Львівського естрадного театру «Не журись».

вокального чоловічого квартету, двох солістів, інструментального ансамблю (скрипка, акордеон, гітара, контрабас), ведучого та звукорежисера. Першими виконавцями колективу, що принесли йому значну популярність, були Леся Боровець (солістка), Микола Богач (соліст та перший тенор в квартеті), Микола Сало (другий тенор), Михайло Сало (баритон), Іван Хитра (бас), Михайло Андрухів (скрипка), Микола Іванів (акордеон), Євген Балух (гітара), Олексій Лучанко (контрабас), звукорежисер — Анатолій Гребенщиків, ведучий — Павло Остапишин. Музичним керівником ансамблю був Микола Іванів, художнім керівником — Олександр Зелінський. Репертуар ансамблю складався в основному з творів української побутової музики міжвоєнного періоду, серед яких значна частина були батярські пісні. Результатом став запис альбому «Знову у Львові» (1991, «Студія Лева», Львів), до складу якого серед популярних повстанських, ліричних пісень (більша частина авторства Б. Весоловського) увійшла й батярська «Бувай ми здорова». Проте, саме діяльність учасників гурту «Не журись» стала вирішальною для процесу відродження та популяризації батярських пісень, тому далі розглянемо їх творчість детальніше.

Музичним лідером «Не журись!» й головною постаттю в цих процесах став Віктор Морозов (1950 року народження) — композитор-пісняр, бард та відомий перекладач. Саме В. Морозов спільно із зібраним ним ансамблем «Батяр-бенд Галичина»¹⁰ першим записав альбом зі старих батярських пісень, створених до початку Другої світової війни. Альбом отримав назву за одноіменною популярною піснею «Тільки ві Львові» (2002). [93]

¹⁰ «Батяр-бенд Галичина» був утворений спеціально для запису альбому «Тільки ві Львові». До основного складу гурту належали Віктор Морозов (вокал, гітара), Петро Рачинський (акордеон), Богдан Назар (скрипка), Степан "Смола" Нетребяк (кларнет), Іван Огар (контрабас). З таким складом гурту були записані також альбоми В. Морозова «Серце батяра» (2010), «Батярський блюз» (2013).

Як і в творчості композиторів міжвоєнних років, батярські пісні переосмислювались В. Морозовим крізь призму сучасного (аранжування у жанрових стилях блюз, рок-н-рол). Продовжуючи лінію авторських батярських пісень, які створювались до 1939 року для кабаре, радіо та кіно, з'являються нові батярські пісні, звані самими музикантами необатярськими. Нові сюжети та теми вербального тексту були близькі до оригінальних періоду перших львівських батяр на початку ХХ століття. Так, в центрі уваги знову стали любовні пригоди батяр, боротьба за авторитет та повагу серед представників субкультури, любов до рідного міста. Головним стремлінням авторів, як зазначають вони в інтерв'ю, стало творити «без політики, без соціальних проблем — тло міста і батярська пристрасть. Весела чи сумна, комічна чи трагічна, але завжди позитивна і натхненна, після неї хочеться жити» [12]. У необатярських піснях зберігаються характерні давнім батярським пісням лінгвістичні перекручування, арготизми, полонізми, нецензурна лексика.

Авторські альбоми необатярських пісень В. Морозова це «Серце батяра» (2010) та «Батярський блюз» (2013), записані з гуртом «Батяр-бенд Галичина». Більшість текстів до пісень альбомів створив Андрій Панчишин (1959–2015) — талановитий поет та журналіст, один з перших активістів, які почали відроджувати жанр української політичної пісні у 1980-х роках. Про поезію А. Панчишина та втілені особливості батярського фольклору В. Морозов говорив так: «Йому це настільки добре вдається, що його літературні тексти багато хто сприймає як автентичні народні. Але треба сказати, що він цим не порушує традицій. Ба навпаки – продовжує. Адже чимало так званих батярських пісень були насправді написані вже у міжвоєнний період фаховими поетами і композиторами» [21] Слід згадати, що останній з записаних альбомів В. Морозова «Чудовий сон» (2018) присвячений творчості львівського композитора і музиканта епохи батярства Б. Весоловському. Про це Віктор говорить так: «Я давно хотів записати альбом пісень Богдана Весоловського... Наші долі дещо перегукуються,

хоч він жив і писав у минулому столітті» [129]. Перегукуються не тільки долі музикантів, а й творчі інтереси, в центрі яких популяризація української пісні в контексті актуальних своєму часу жанрово-стильових напрямів (джазова та рок-н-рольна стилістика, популярні танці), про що йдеться в другому розділі роботи.

Завдяки творчій діяльності В. Морозова та «Батяр-бенду» у масовій свідомості сучасних львів'ян поняття «батярського фольклору» асоціюється саме з ними, що підтверджується численними публікаціями. Їх музика стала поштовхом до відродження моди на батярство. Батярські та необатярські пісні почали виконувати й інші естрадні гурти: «Брати Гадюкіни», «Роялькіт», також локально львівські розважально-музичні гурти «Шклівські батяри», «Підгаєцькі батяри» та інші.

Крім розвитку в музичній площині, відбулись значні зміни і в культурному житті міста. З 2008 року у Львові запровадили щорічне святкування Дня батяра, як свято веселих, безтурботних бешкетників; подію, що відроджує львівську міську культуру й свідчить про полікультурність Львова. До Дня міста у Львові в 2012 році також встановили п'ять бронзових пам'ятників батярам (висотою в 0,5 метрів, скульптор Володимир Цісарик), розташування яких утворює один туристичний маршрут. [159] Реальні та уявні елементи батярства стали особливо поширеними в ретро-дизайні галицьких кнайп (ресторан-садочок «Батяр» на вул. Мецинського 3, ресторан «Батяр на Ринку» на площі Ринок 39, «Батярський двір» в околицях міста, пивна ресторація «Кумпель» на вул. Чорновола 2Б та інші), що надає місту ще більш привабливого вигляду для туристів.

Музична діяльність необатяр стала рушійною силою у творенні нової хвилі популярності батярства й в руслі літератури та кіно. Музичний фільм «Шляхетні

волоцюги» (2018) режисера Олександра Березаня¹¹ можна назвати візуальною версією батярського життя, що подане у полегшено-тривіальному варіанті. Авантюри, бійки, жарти, жаргон та і сам спосіб життя львівських батярів відчувається дуже чітко, хоч і на тлі плутанини історичних фактів. Натхненням для створення фільму стала кінострічка «Волоцюги» режисера Міхаля Вашинського (1939 року), в якій вперше прозвучала батярська пісня «Тільки ві Львові». Вона стала головною піснею й в «Шляхетних волоцюгах», її аранжування здійснив гурт «Брати Гадюкіни». Окрім «Тільки ві Львові» у їх обробці у фільмі прозвучали також батярська пісня «Файдюлі фай» та власна авторська «Роксоляна», що представлена в інструментальній версії як похоронний марш. Члени гурту «Братів Гадюкіних» (Ігор Мельничук, Павло Крахмальов та Михайло Лундін) та київського гурту «Ray Band» зіграли роль музикантів у кнайпі, у фрагментах гри похоронного та оперного оркестрів. Також у стрічці звучать пісні «У місті званому Львів¹²» гурту «The Вйо» та гурту Ray Band з назвою «Батярська». Композитором фільму став Олександр Сошальський¹³.

Одним з прикладів включення теми батярства та батярської музики в художній літературі став роман «Батяр з Клепарова» (2017). Автор твору Андрій Аркан (справжнє прізвище Тимчишин) — режисер, сценарист, актор, засновник і керівник громадської організації «Кіновізія» (2008). Сюжет роману оповідає любовну історію батяра Северина Бабія та дочки відомого психотерапевта Марти

¹¹ «Шляхетні волоцюги» — український музично-комедійний бойовик, випущений ТОВ «Ганзафільм». Сценаристами фільму стали Тарас Боровок та Дмитро Наумов, у головних ролях Ірина Гришак, Іван Шаран, Юрій Хвостенко. Події фільму відбуваються у Львові 1938-39 років.

¹² Автори музики пісні «У місті званому Львів» Мирослав Кувалдін (лідер гурту «The Вйо»), тексту Тарас Боровок, Дмитро Наумов.

¹³ Сошальський Олександр (1973) — кінокомпозитор, піаніст, аранжувальник. Закінчив Тальнівський будівельно-економічний коледж, Педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова та Національну академію керівних кадрів культури і мистецтв. Працював як піаніст у Зразково - показовому оркестрі НГУ та Міжнародному творчому центрі Яна Табачника. З 2006 року займається композиторською, концертною, оркестровою та студійною діяльністю.

Брук, яких поєднало захоплення джазом та популярними танцями, що підкреслило музичну атмосферу міста міжвоєнної доби.

Особливої популярності в українській літературі феномен баярства набув завдяки романам Ю. Винничука. Зокрема, вона стала важливим пластом в романі «Цензор снів» (2016, «Фоліо»). Фантасмагорія, іронія, блеф у образі баяр відтіняють трагічні події окупацій, винищення жителів міста один одними, воєнний абсурд. Особливо яскраво в романі представлений баярський балак, яким спілкуються головні герої. «Танго смерті» (2012) Ю. Винничук називає «баярським романом», де герої роману мають головні характеристики львівських баяр в діалогах та поведінці, а центральним об'єктом твору є музичний твір. На прикладі роману «Танго смерті» розглянуто особливості втілення феномену баярства та драматургічні функції залученого автором музичного пласту в третьому розділі дисертації.

Підтвердженням актуальності й особливої популярності баярського пласту пісень стали зразки й академічної музики. Зокрема, баярські пісні були обрані як основа композицій сучасних українських композиторів Ю. Шевченка та І. Небесного (сюїта «Баярські пісні» та камерна опера для 12 акторів та камерного оркестру «Тільки у Львові»). Особливості застосування баярських пісень як інтонаційної основи академічної музики на прикладі сюїти «Баярські пісні» Ю. Шевченка розглянуті також в третьому розділі дисертації.

Отже, феномен баярства з початку 1990-х років стає одним з плідних образно-тематичних джерел у провідних сферах українського культурного життя: популярна музика, література, кіно. У кожній із згаданих царин важливою характеристикою баярства стають саме баярські пісні — найбільш яскравий вияв забутої субкультури. На основі реконструйованого образу баярства та його еволюції, історико-культурного становлення та поширення баярських пісень, розглянемо можливі джерела їх наукового дослідження.

1.3. Джерела дослідження батярських пісень

Видання текстів та нот львівських міських пісень бере початок на рубежі ХІХ–ХХ століть. Першими збірками, до яких були включені деякі львівські міські пісні, були збірки польських пісень, серед яких «Lutnia. Piosennik polski» («Лютня. Польський пісенник», Липськ, 1874); «Śpiewnik sokoli» («Сокольський пісенник», Познань, 1909); «Zbiór pieśni» («Збірник пісень») як книжковий додаток до «Gazeta Grudziądzkiej» («Грундзенська газета»); «Pieśni historyczne według «Lutni» («Історичні пісні з «Лютнею», Липськ, 1910); «Śpiewnik» («Пісенник»), виданий зусиллями Асоціації польських співочих кіл (кіл (Познань, 1910 рік); «Nowy śpiewnik żołnierski na fortepian lub do śpiewu» («Новий солдатський співаник для фортепіано або для співу»), в редакції А. Шлендака (Варшава). Проте, з міського фольклору обирались пісні, що містили найбільш узагальнений зміст, що не був пов'язаний конкретно зі Львовом, а цензура вимагала ще й повністю ліквідувати характерний львівський балак, який замінювали літературними висловами. У згаданих збірниках в редагованому словесному варіанті були надруковані найбільш давні вуличні пісні, такі як «Za rogatku grand-zabawa» («За рогатками велика забава»), «A saperzy grób muruju» («А сапери будують могилу»), «Lwowska mlodezież niechaj żyje» («Нехай живе львівська молодь») та інші [202]. Зрозуміло, що обрані зразки були настільки популярними, що навіть еліта міста знала їх, і через це могла залучити до вказаних збірок. Перші збирачі міського фольклору Львова зазнавали багатьох труднощів, адже носіями народної творчості були представники закритих кланів передмістя, в які проникнути інтелігенції було майже неможливо.

Першими до цільового вивчення й запису міських пісень Львова долучились філологи, які почали записувати вербальні, а пізніше й музичні тексти міських пісень. Збірки, що стали результатом цієї роботи і одними з перших записаних джерел львівських пісень, з'явилися друком в 1910-х роках. Загально поширеною є

думка, що автором такого найбільш раннього видання став Якуб Роллауер (1881–1963) як автор збірки «Śpiewające przedmieście» («Співаюче передмістя») (1911) [234]. Він був перекладачем-германістом, гімназійним вчителем, а також сином останнього власника одного з найпопулярніших закладів Львова «Кнайпа Шнайдера» на вулиці Академічній. Народився Я. Роллауер у німецькій колонії Шенталь на Галичині, домашню освіту отримав від дідуся. Закінчивши Львівський університет (1912), склав викладацький іспит з німецької мови та літератури, латинської, грецької та античної історії. Займався викладацькою діяльністю у Другій німецькомовній гімназії Львова, де залишався єдиним вчителем німецької мови до 1939 року. Після того, як поляки замінили німецьку мову навчання польською у вищезгаданій середній школі, Я. Роллауер заснував спільно з доктором Л. Шнайдером та пастором Д. Кесслрінгом приватну львівську протестантську гімназію з німецькою мовою навчання та обіймав посаду її директора до 1939 року¹⁴.

Мистецькі нахили філолога, особливо захоплення театром сприяли тісному контакту із львівськими художніми колами. Я. Роллауер був автором ряду статей, присвячених генезі, побутуванню та розповсюдженню львівської вуличної пісні¹⁵. Підчас навчання в Університеті він належав до групи молоді, що захоплювалась збиранням львівських народних пісень. В цій групі був також друг Якуба Адам Загорський, про якого було згадано вище [23, с. 116].

¹⁴ Підчас звільнення Львова від російської окупації 1915 року російська влада викрала багатьох німецьких діячів, тому Якуб Роллауер для відновлення діяльності німецьких організацій став активним громадським діячем. Серед його посад керівництво Федерації християнських німців у Галичині, також був редактором німецької тижневої газети «Deutsches Volksblatt für Galizien». Продовжуючи просвітницьку діяльність, Я. Роллауер підчас війни 1917 року заснує у Львові аматорський театр «Deutsche Liebhaberbühne», де вже до 1918 року влаштував сім театральних вечорів (наступними роками провів ще 34), залучаючи німецькі молодіжні клуби, солдат у відпустці та старших школярів.

¹⁵ Згадки про ці статті знаходимо у статтях З. Курзової. [202] Проте, не вдалось відшукати й ознайомитись з змістом статей.

Існує припущення, що вступ до збірки був написаний спільно Адамом та Якубом [221]. В той час як А. Загорський пізніше став також автором збірок «Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe» («Польські військові пісні та табірні пісні»), «Żołnierskie piosenki obozowe. Zbiorek najnowszy» («Військові табірні пісні. Остання збірка»), «Piosenki z przedmieścia z muzyką» («Пісні з передмістя з музикою»), після видання збірки «Śpiewające przedmieście» («Співаюче передмістя») серед праць Я. Роллауера тільки вузько спеціалізовані дослідження: «Uwagi o przekładach Fausta Goethego» («Зауваги про переклади «Фауста» Гете»), «Przegląd Humanistyczny» («Гуманітарний огляд»), «Die Literatur in den Krönlanden. Galizien» («Література на землях корони. Галичина») й подібні. Це наштовхує на гіпотезу про те, що збірка була результатом спільних пошуків науковців, через що зустрічаються вказівки автором як Я. Роллауера, так і А. Загорського [221]. Проте, для точних стверджень щодо авторства цієї важливої збірки необхідне окреме ґрунтовне дослідження.

Оскільки батяри недовірили й навіть вороже сприймали зацікавлення інтелігентським міщанством їх пісенною творчістю, є зрозумілим видання цієї першої збірки під псевдонімом й породжує суперечки щодо її автора. Псевдонімом стало ім'я Стефан Вендровний (в перекладі «мандруючий, мандрівник»). Обране прізвище, насамперед, пов'язане із способом збирання цих пісень. У вступі до збірки автор говорить, що довгий час (в період 1906–1910 років) блукав по вулицях в пошуках автентичного звучання вуличного фольклору уважно спостерігаючи, чи справді пісня виконується корінним жителем, чи може «співає їх якийсь закаптузований — тобто «інтелігент» [234, с. 72]. Друк збірки під псевдонімом можливо пов'язаний ще й тим, що обоє можливих авторів працювали в той час вчителями гімназій, а причетність до такого сміливого видання могло нашкодити авторитету серед учнів та їх батьків.

Збірка С. Вендровного «Співаюче передмістя» містить 29 текстів пісень, до яких було долучено додаток з восьми сторінок з вісімнадцятьма мелодіями. У вступі

до збірки описано особливості життя в передмісті, а також головних героїв міського життя — батярів та їхні пісні, до яких додано коментарі щодо походження зафіксованих фольклорних зразків. Також тут вказано, що деякі пісні мають більшу кількість куплетів, що не були додані до збірки, але вони або нецензурні, або автор не зміг їх зафіксувати. Щодо нотного матеріалу, деякі пісні мають однакову мелодію, деякі записані зовсім без неї [234].

Наступним друкованим джерелом, що присвячене львівській міській пісні є збірка «*Piosenki z przedmieścia z muzyką*» («Пісні з передмістя з музикою») опублікована у Львові 1920 року теж без вказівок на справжнього автора. Вважається що ним був А. Загорський [204, 221, 213]. Ця збірка без будь-яких коментарів та вступу містить 28 пісень, з яких половина (14 пісень) збігається з колекцією Стефана Ведровного. Серед тих, що надрукувались в цій збірці вперше пісні, що були створені в 1911-1920 роках, частина з них була написана А. Загорським. Матеріал видання поділений на такі тематичні розділи, як «*Miłość apasza*» («Кохання апаша»), «*Pieśni ponure*» («Пісні сумні»), «*Pieśni wesołe*» («Пісні веселі»), «*Łuczaków na wojnie*» («Личаків на війні»). Типово для вуличної творчості те, що однакові для двох збірок пісні мають відмінності, тобто є варіантними версіями одних і тих же пісень. Польська філологиня Зоф'я Курзова, яка стала співавтором більш пізнього зібрання пісень львівської вулиці, яке буде розглянуто далі, вважає що згадані збірки з музичного боку грішать недостатньою точністю, а до застосування цього матеріалу необхідно відноситись з обережністю: «...мелодії іноді неповні, іноді не вистачає закінчення чи рефрену. Буває, що одна мелодія повинна підійти кільком пісням, але сам текст має різну ритмічну схему. Сам музичний запис містить очевидні помилки в метричній та орфографічній нотації» [202, с.73].

Значним недоліком є те, що в обох збірках майже повністю відсутня львівська говірка, якою насправді звучали львівські пісні. Проте, ці видання є першими

записаними джерелами автентичного міського фольклору Львова і мають безсумнівну історичну цінність.

Ще одним важливим виданням, вже в еміграції, став цикл у шести зошитах «Lwowskie piosenki» («Львівські пісні», 1971–1976) [231]. В більшій мірі цикл містив матеріал, зібраний впродовж багатьох років Стефаном Умою¹⁶ (1888–1965) — відомим громадським діячем Львова, членом Товариства Народної школи в першій половині ХХ століття. Про фольклорну діяльність С. Уми відомо досить мало. Проте, беззаперечним є факт видання збірки «Львівських пісень» на основі зібраних ним матеріалів. Вона вийшла у світ завдяки зусиллям колишнього співробітника та друга С. Уми доктора Маріана Вагнера, який опублікував їх у Лондоні впродовж 1971-1977 років уже після смерті Стефана Уми [230].

У шести зошитах поміщено близько 300 пісень, серед яких не тільки пісні львівської вулиці, але й пісні про Львів, що були створені після Другої Світової війни в еміграції, та інші популярні польські, чеські, українські, єврейські пісні, поширені на території польської держави до і після війни. Серед них «Марш моколів», «Пісня філаретів», «Вальс кошеня на огорожі», «Там на лузі цвітуть квіточки», «Пішов Марек на ярмарек» та інші. Також між піснями поміщені різні анекдоти, спогади. Весь матеріал розділений на тематичні розділи: «Як народилися львівські пісні», «Жінка і кохання», «Під знаком Марса», «Люд забавляється», «Злочин і кара», ««Весела львівська хвиля» і «Смерть передміської пісні». Для більшості пісень в збірці «Львівські пісні» додавався нотний текст, проте коли редактор М. Вагнер не знаходив оригінальну мелодію, він komponував свій власний варіант, при цьому поетичний текст на львівській говірці, як і в попередніх збірках,

¹⁶ Стефан Ума вивчав філософію, право та польську філологію у Львівському університеті (1906–1913) і завершив навчання з докторським ступенем. Впродовж першої світової війни брав активну участь в суспільно-політичному житті, а в міжвоєнний період був незмінним головою міського Ощадного банку Львова. Підчас війни працював в організації Червоного Хреста в Кракові, який головним чином був пов'язаний з в'язнями Освенціму.

був замінений на літературну мову. Попри цей факт, зібрані С. Умою у корінних жителів Львова вуличні пісні стали основним корпусом даної збірки й визначила її високу цінність [202, с. 74].

Ще одне видання, що стало безпосереднім зібранням львівських пісень це «Antologia piosenki Lwowskiej ulicy» («Антологія пісні львівської вулиці»), видана в 1988 році. [233]. Автором збірки, вступу до неї та невеликого словника є польський публіцист Януш Васильковський (1933-2020). У вступі до збірки зазначено, що в онтології використані тексти, які вже були опубліковані раніше в більш ранніх збірках. [234, 213]. Видання містить 73 пісні з текстом, а також додаток з нотами до 14 пісень. Книга має 4 розділи: «Де грали нам бойові сурми», «Бо народ любить геци», «Батярське передмістя», «Під егідою Щепка і Тонька».

Проте, у 1989 році з'явилась збірка, що стала найбільш повним та коректним виданням львівських міських пісень. Саме вона узагальнила й доповнила всі попередні видання — «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» («Львівські вуличні, кабареетні та пісні до особливих нагод до 1939 року»), створена тандемом відомих польських науковців — музикознавця Єжи Габела та філологині Зоф'ї Курзової [202].

Музичну частину збірки уклав та опрацював Єжи Габела (1919–1996) — музикознавець, педагог, видавець. Випускник Львівської політехніки та Державної вищої музичної школи в Кракові, Єжи Габела багато років був лектором з музичної акустики у Варшаві, Катовіце та в Інституті музикознавства Ягеллонського університету в Кракові. Крім цього, Єжи Габела був завідувачем редакції педагогічних видавництв та заступником головного редактора видання «Енциклопедія», а також з 1950–1979 роки працював у Польському музичному видавництві. Впродовж 1964–1970 років він також був президентом краківського відділення Асоціації польських художників та музикантів. У 1956 році Єжи Габела

був нагороджений Срібним Хрестом Заслуги, а в 1965 році — Золотим Знаком за громадську роботу для міста Кракова [214].

Співавтором збірки стала Зоф'я Курзова (1931–2003) — видатна польська мовознавиця, дослідниця польського словотвору зламу XIX-XX століть та сучасності. Попри те, що в 14 років Зоф'я Курзова назавжди виїхала зі Львова разом з сім'єю, місто та його культура залишились для неї важливою частиною життя, про що свідчать спогади її рідних та колег: «Хоча все своє доросле та творче життя вона провела у повоєнній Польщі, переважно у Кракові та Варшаві, вона була і завжди залишалася корінною львів'янкою» [193, s.15].

Впродовж 1950–1955 років Зоф'я Курзова вивчала польську філологію в Ягеллонському університеті і закінчила навчання захистом магістерської роботи присвяченої мові філоматів. Зоф'я Курзова продовжила свій професійний шлях у Варшаві, де у 1955–1958 роках працювала у Лабораторії історії мови Польської академії наук, а також доценткою лабораторії історичного словотвору кафедри польської мови Варшавського університету. Після здобуття докторського ступеня Зоф'я Курзова активно працювала в дослідницькій та педагогічній сфері, зокрема, у Вищій педагогічній школі в Катовіце, Вищій педагогічній школі в Кракові, також довгий період була завідувачкою кафедри польської мови в Інституті польської мови Ягеллонського університету. Серед видатних досліджень Зоф'ї Курзової такі праці як «Polszczyzna Lwowa i Kresówpołudniowo-wschodnich do 1939 roku» («Польська мова Львова Південно-Східного прикордоння до 1939 року», 1983), «Badania nad językiem telewizji polskiej. Studia metodologiczne i opisowe» («Дослідження мови польського телебачення. Методологічні та описові студії», 1985), а також «Język polski Wileńszczyzny i Kresówpółnocno-wschodnich XV– XX w.» («Польська мова Віленщини та Північно-Східного прикордоння, XVI–XX століть», 1993).

До включених у збірку «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» пісень належать як зразки з найбільш давніх видань, таких як «Пісні з передмістя з музикою» Стефана Ведровного, так і найбільш сучасні збірки, опубліковані в повоєнний час. Крім цього, до збірки «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» було включено пісні з репертуару львівських піснярів Людовика Лавінського (1887–1971), Людвіка Людвиковського (1870–1928), Юзефа Білявського (1905–1960), а також пісні, що транслювались радіопрограмою «На веселій львівській хвилі» та у фільмах з Щепком та Тоньком. Ці пісенні зразки були відібрані на основі збірки Стефана Уми та Маріана Вагнера, а також неопублікованої колекції пісень зібраних Єжи Габелю. Варто згадати, що у 1990 році у співпраці Єжи Габели та Зоф'ї Курзової була опублікована ще одна збірка з 50-ти найбільш популярних львівських пісень. Це видання стало адаптованим для широкого кола читачів варіантом збірки «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року»

У вступі до досліджуваної збірки зазначено, що вона є частиною серії видань «Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach» («Польська музика в документах та інтерпритаціях») Польського Музичного Видавництва [202, с. 5]. Значною частиною зібрання «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» є дослідницькі статті авторів, що присвячені різносторонньому опрацюванню матеріалу та пов'язаної з ним тематики, зокрема, історичному огляду соціального розвитку Львова, проблематиці вивчення міського фольклору та його подвійної природи, генезису львівської пісні, її філологічних та музичних особливостей. До збірки включені наступні статті авторства Єжи Габели та Зоф'ї Курзової: «Життя Львова та його мешканців 1772–1939», «Фольклор міста у світлі пісень», «Мова пісень», «Львівські пісні у світлі фольклору», «Генеза, джерела мелодики та історія львівських пісень», «Збірники львівських пісень до сьогодні», «Філологічна характеристика збірника та його упорядкування», «Мелодична

характеристика львівських пісень». Згадані статті надають обширний огляд культурологічних, філологічних та музичних параметрів зібраних пісень. Наприкінці книги додано словник найбільш вживаних у піснях специфічних виразів батярської говірки, список імен інформаторів, а також алфавітний покажчик зібраних пісень та бібліографія.

У збірці «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» поміщено львівські пісні різних часових періодів та походження, проте автори виділили кілька критеріїв, за якими відбувався їх відбір. Відповідно до цих критеріїв автори розділяють зібраний пісенний корпус на наступні групи:

- оригінальні вуличні пісні, представлені у найбільш ранньому варіанті побутування;
- львівські кабаре́тні пісні, що стилізувались за зразком мелодій, сюжетів, мови оригінальної вуличної пісні; а саме, пісні з репертуару Людовика Лавінського, Людвіка Людвиковського, Юзефа Білявського;
- пісні, що транслювались радіопрограмою «На веселій львівській хвилі» та у фільмах з Щепком та Тоньком;
- пісні до певних подій («okolicznościowe»), що були створені у Львові, пов'язані з його соціальним життям і котрі стали частиною фольклору; до них належать релігійні, патріотичні, студентсько-бурлацькі пісні та інші [104, с.75].

Значною перевагою збірки є те, що включені тексти та мелодії були перевірені та визначені на основі свідчень десятків інформаторів — львів'ян старшого покоління, які мігрували зі Львова в Польщу. У збірнику поміщена 151 пісня, які розділені на 7 розділів: «Львівська вулиця і батяри», «Забава і кнайпа», «Дівчина і кохання», «Злочин і тюрма», «Робота, солдат, війна», «Любов до міста», «Різне». Така класифікація здійснювалась з орієнтацією на вербальні тексти пісень, проте, всередині кожного з розділів пісні розташовуються від найбільш давніх

вуличних до кабарекових та нових, присвячених певним подіям. Поетичні тексти пісень записані на львівському діалекті латиницею із спрощеним способом запису для врахування фонетичних особливостей вимови, весь інший матеріал записаний польською мовою. До кожної пісні в збірці додано коментарі щодо попередніх варіантів її публікацій, деяких згаданих в тексті подій та персоналій, можливих варіантів походження пісні, а також пояснення щодо лексичних значень фраз, які часто є амальгамою кількох мовних систем.

Автори збірки також наголошують на багатоваріантності зафіксованого матеріалу. Деякі мелодії й тексти дублюються у двох чи трьох розділах через контамінації пісень, тобто, частина з них мають по кілька версій текстів до однієї мелодії або ж кілька варіантів мелодій до одного вербального тексту. Найчастіше це відбувається в тих піснях, котрі мають однакову метро-ритмічну сітку. Слід відзначити, що фіксацію нотного корпусу збірки було здійснено в рамках класико-романтичної системи із застосуванням приключових знаків, темпових визначень, а також позначення орієнтовного жанрового нахилу пісні.

Огляд існуючих видань створює цілісну картину можливих джерел дослідження. Порівнюючи їх достовірність та точність, виділяємо збірку «Львівські вуличні, кабаревні та пісні до особливих нагод до 1939 року» як найбільш повну та коректну. Завдяки ретельній фіксації музичних текстів, збірка стала якісним матеріалом для подальших досліджень та інтонаційного аналізу. Саме на базі даного видання буде здійснено ряд досліджень у руслі музичної компоненти батярства. Збірка також є важливим джерельним матеріалом для ряду наукових розробок, зокрема, присвячених дослідженню феномену батярства та його основних характеристик, міської музики Львова напочатку ХХ століття, а також зародження естрадної музики в українських містах. Акцент дослідників на польському походженні матеріалу, його включення в контекст історії польської держави проходить червоною ниткою крізь всю збірку, тому одним з можливих

напрямів наукових пошуків істориків, філологів та музикознавців є переосмислення цього матеріалу крізь призму українсько-польських взаємин.

Як було згадано раніше, ще одним етапом еволюції батярства стало його відродження в 1990-х роках та виникнення необатярства. В руслі дослідження таких необатярських пісень значної популярності та впливу набула творчість В. Морозова завдяки записам альбомів «Тільки ві Львові», «Серце батяра» та «Батярський блюз». Їх аналіз дозволить дослідити композиційно-драматургічні особливості альбомів та жанрово-інтонаційні паралелі між батярськими та необатярськими піснями. Ще одним цінним джерелом стала художня література, яка дозволяє доповнити розуміння феномену батярства та прослідкувати тенденції збереження чи творення нових характеристик батярської культури.

1.4. Подвійна природа батярських пісень

Дослідження феномену батярства показує, що в центрі уваги батярських пісень — замальовки з життя передміського люду, найяскравішими представниками якого є батяри. «Львівські батяри — це герої пісень, в яких вони були піднесені, і навіть опoетизовані, ніби в нагороду за важке та мізерне життя» [202, с. 35]. Їх побут, робота, відпочинок, любовні історії стають основою пісенних сюжетів. Образи, теми, представлені у батярських піснях збірки «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» з точки зору вербального тексту обширно розкриті у статтях-передмові З. Курзовою. Попри це, особливий інтерес викликає саме музична сторона зразків, яка частково обговорюється в статтях Є. Габели, але не стала центральною для авторів праці чи інших дослідників.

Це пов'язано, насамперед, з труднощами підбору наукового інструментарію — методів дослідження даного мистецького феномену. Академічне

музикознавство, що спрямоване на пошук неповторного, оригінального в конкретних музичних явищах уже виробило власну методологію. Опираючись на тенденції музичної епохи та національний стиль, академічна наука ставить за мету виокремити художнє відкриття у творчості композитора чи конкретного твору. Проте, заточена під виявлення виняткової методологія перестає працювати, коли в полі зору постає об'єкт фольклорної природи. Адже, головним інтересом стає не індивідуальне, властиве кожній окремій пісні, а типове, спільне для великої кількості зразків, що робить їх приналежними до окремої групи. Подвійна природа батярських пісень — фольклорна та авторська, потребує специфічного алгоритму дослідження, виведеного на основі усталених методів вивчення інтонаційної природи музичного академічного й фольклорного текстів.

Як відомо, народна пісня характеризується тим, що виникає в конкретних етнічних, географічних, соціальних умовах, і формується на основі анонімної колективної творчості. Народні пісні не мають письмової фіксації, підлягають постійним змінам й передаються усним шляхом в нероздільній парі текст-мелодія. Сюжети пісень узагальнені, через що історичні події, місце, час нівелюються, а героями є представники певних соціальних ролей — мати, сестра, коханець з типовими народними іменами. В більшості зразків чітко проглядається моральна оцінка дій героїв та розведення у дві групи — добрих та злих. У випадку з батярськими піснями спостерігаємо багато спільного з народною піснею, проте вони мають й значні відмінності. Частина батярських пісень як і народні є анонімними; також в узагальненому варіанті їх поєднують спільні сюжети, теми. Е обох випадках вербальна й музична складові існують нероздільно. Як народна, так і вулична пісні мають танцювальні риси, оскільки часто їх спів супроводжується танцями.

Проте, творять й співають батярські пісні не селяни, а жителі передмість й міста. Нові популярні в місті танці відповідно творять відмінний сільському тип

танцювальності. Звичайно, селянська культура як першоджерело продовжує впливати на міську, але її традиції модифікуються в нових соціальних умовах, утворюючи новий культурний пласт. При схожості типів розвитку пісенних сюжетів, історії відбуваються в різних контекстах, соціальних умовах, різні й самі герої пісень. На відміну від народних, у батярських піснях загальноприйняті моральні цінності відходять на другий план і діє особистий «кодекс честі» героя, від імені якого звучить пісня. Як і для народних, вуличним пісням властива варіативність, але тексти других напряму залежать від району побутування — вони зазнають постійних адаптацій щодо місця, імен («Там на Личакові», «там на Клепарові» та інші).

Вулична львівська пісня має локальну мовну модель, витворену батярською субкультурою — унікальна міська говірка, з специфічно-регіональним звучанням, на відміну від народної пісні, мова якої є інтердіалектна, спрямована до універсалізації. Таке твердження знаходимо в працях польських фольклористів, зокрема в статті Є. Габели та З. Курзової [202, с. 61]. З точки зору інтонаційної характеристики народним пісням властиве застосування ладів народної музики, мінливість опорних тонів, мінімальний зв'язок з жанрами академічної чи популярної музики. У міських батярських піснях основою ладо-гармонічної будови є класико-романтична мажоро-мінорна система, чітка опора на головні функції ладу, поширеним явищем є застосування фрагментів академічної та популярної музики.

Слід згадати, що, за думкою Є. Габели та З. Курзової, важливим фактором у творенні батярських пісень став вплив дзядівської — лірницько-кобзарської традиції. Діди були частими гостями міщан, оповідали в музичній формі голосні події краю, увіковічнювали шляхетні вчинки, засуджували несправедливість. Проста музична форма, оповідний тип викладу, акценти на моральний висновок, чутливість до актуальних тем — те, що перейняла вулична пісня від лірницько-

кобзарської. Як вказують польські дослідниці, звідси в батярських піснях увага до точних вказівок часу, місця подій, ситуацій з іменами та прізвишками активних учасників соціального, політичного життя. Пісня оперативно реагує на події міста, плітки, інтриги, зберігаючи пам'ять про них [202, с. 63]. Проте, ця думка потребує глибших пошуків у руслі інтонаційного аналізу й порівняння зразків батярського та лірницького фольклору.

Зазначимо, що виконання батярських пісень тісно пов'язане з місцями проведення вільного часу батяр: парками, кнайпами, розважальними садами, де вони танцювали, пили, відпочивали й також співали. Пісні виконувались сольоно, колективно акапельно або у супроводі гармонії, скрипки, гітари чи мандоліни. Нерідко на забавах підігрував єврейський оркестр. Цей фактор також значно відрізняє батярські пісні від народних селянських. Ряд ознак, властиві батярським пісням від авторської музики пов'язані з тим, що близько половини з них мають автора вербального та музичного текстів, точну дату створення, продуману чітку композиційну форму, посилення до конкретних, часто популярних для того часу жанрів. Як було згадано вище, період створення вуличної львівської пісні пов'язують з роками активної перебудови міста, що сприяло соціальним змінам в суспільстві, виникненню різних верств населення. Значну роль мала багатогранна культура поліетнічного населення, активна асиміляція інших жителів імперії, іноземних солдат, переселенців. Крім цього, вуличні пісні увібрали в себе мотиви музики вищого соціального класу міста — оперета, опера, що розцвітають в цей період в містах Австро-Угорської імперії. Мелодії зі сцен театрів швидко розповсюджувались з новими текстами, пов'язаними з життям передмістя. Взаємно впливали один на одного міські вуличні пісні та музика ревію, кабаре, естрад, що розквітають на початку ХХ століття. Пародіюючи вуличні пісні або пишучи на їх мелодії у характерному стилі власні тексти, кабареетні пісняри створювали шлягери, що повертались у передміські середовища й ставали частиною анонімного

репертуару. Цьому сприяла львівська говірка, якою вміло користувались автори, наслідуючи батяр.

Як вказують автори збірки «Львівські вуличні, кабаретні та пісні до особливих нагод до 1939 року», перші вуличні пісні створювались на основі уже існуючих пісень із заміною вербального тексту, або ж використовувались інструментальні мелодії. У списку таких першоджерел також музика, що звучала в «музичних шафах», «музичних автоматах» львівських кнайп. У танкбудах, кав'ярнях лунали мелодії Ланнера, Кальмана, Штраусів, популярні чеські, угорські, російські, єврейські мелодії. На їх жанровій основі, зокрема, танцях (польки, вальси, марші, штаєри, краков'яки) створювались вуличні пісні Львова. Таким чином, виникала чітка взаємодія — професійні музиканти черпали натхнення у вуличній творчості, а вулиця охоче вбирала у себе нові стилізовані пісні, не замислюючись над їх авторством. Ці зовнішні впливи були настільки сильними, що стали органічною й нероздільною складовою міського вуличного фольклору. На основі характеристики батярства та його пісень узагальнимо головні параметри батярського пісенного пласту:

— батярські пісні є феноменом міської культури, оскільки з'являються та побутують у Львові та його передмістях у середовищі субкультури батяр;

— мають подвійну природу: фольклорну (анонімність, усна форма існування, типові сюжети) та авторську (авторство пісенних та вербальних текстів частини пісень, опора на популярні сучасні танці, специфіка побутування пісень), міграція та симбіоз авторського та народного;

— локальна мовна ознака – вербальний текст створений львівським балаком, що включає комбінування лексики різних мовних систем, застосування лексичних перекручувань, нецензурної лексики;

— в центрі сюжету пісень прославлення безстрашності, вільнолюбного безжурного життя, не обтяженого законами, страхом; при цьому герої мають

власний кодекс честі й моралі; реалістичне, часто іронічне, саркастичне відношення до згадуваних подій;

— виконують пісні чоловіки, в центрі сюжету чоловічі почуття, часто оповідь йде від його імені.

Виявлення типових ознак музичної компоненти батярських пісень при їх фольклорно-авторській природі є центральним завданням другого розділу дисертації. Попри наявність письмово зафіксованих музичних текстів та аудіозаписів, відкритим питанням залишається методика аналізу батярських пісень, які поєднують в собі риси фольклору та професійної композиторської творчості.

1.5. Поетика батярських пісень — методи дослідження

За останні десятиліття поетика стала міждисциплінарною категорією, яка вживається в наукових дослідженнях у сфері більшості гуманітарних наук. Сам термін поетики має широкий спектр трактувань, еволюцію та значення яких уже розглянуто рядом дослідників. Оминаючи повний огляд корпусу текстів присвячених поетиці, окреслимо ті, що є актуальними для даного дослідження та доповнюють інструментарій вивчення пласту батярських пісень.

Як відомо, музична поетика як поняття опирається саме на визначення поетики в літературознавчій методології, в рамках якої було вперше застосоване і сформоване. Як в добу античності, так і пізніше класицизму, поетика розглядалась як вчення про словесне мистецтво. Одне з перших комплексних осмислень категорії поетики знаходимо в трактаті з теорії літератури «Поетика» Аристотеля, де поетика визначена як наука про структуру та елементи поетичних творів. За літературознавчою енциклопедією, «поетика — наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів... Часто термін

вживається на позначення сукупності художньо-естетичних та стилістичних засобів художнього, зокрема літературного, явища, школи, стильової тенденції чи напрямку, ідіостилу, конкретного твору» [116, с. 233-236]. У залежності від обраного вектору літературознавчого дослідження, науковець зосереджується на поетиці жанру чи стилю твору, поетиці творчості певної групи авторів та інше.

Розглянемо застосування категорії поетики на прикладі праць сучасного українського науковця, архітектурознавця А. О. Пучкова. Книга «Поетика античної архітектури» є фундаментальним дослідженням А. Пучкова, що присвячене вивченню архітектури античного світу через призму поетики. А. Пучков виділяє два основних значення поетики в цьому руслі — як наукової теорії у сфері словесної творчості та методів роботи з матеріалом, а також як системи принципів певного автора, школи чи епохи [123, с. 12]. На основі згаданих джерел, А. Пучков формулює наступне визначення: «поетика архітектури — спеціальна галузь теорії архітектури, в рамках якої досліджуються феноменологічні підстави створення та функціонування творів архітектури, художність їх деталей та фрагментів, архітектурна діяльність, наративні свідчення сучасників та найближчих до них нащадків, взятих у комплексі художніх та естетичних значень» [122, с. 351–352]. Категорія поетики розглядається як спосіб осмислення художнього об'єкту з точки зору взаємодії семантики та морфології. Матеріалом для дослідження поетики автор визначає архітектурну форму у вигляді руїн, а також тексти про архітектурні форми поетів, ораторів, філософів і так далі [123, с. 46]. Використовуючи аналогічний принцип підбору матеріалу, вважаємо доцільним долучити в процесі дослідження батярських пісень як нотні збірки та цифрові аудіозаписи пісень, так і наукові та художні літературні праці про батярські пісні, що дають змогу створити цілісний образ щодо досліджуваного художнього явища.

Головним методом вивчення поетики художнього твору, зокрема, архітектурних форм, А. Пучков вважає герменевтичний метод, як спосіб

прочитання символічних текстів [123, с. 26]. За думкою автора, розгляд художнього явища в такій площині дає можливість зроби крок до комплексного осмислення, зокрема, феномену античної архітектури, охоплюючи його фундаментальні, базові засади, при цьому уникаючи перечислення пам'ятників архітектури та сортування пам'яток за типом та хронологією. Науковець окреслює вивчення поетики як «розгляд античної архітектури з позицій з'ясування витоків і закономірностей її художньої виразності, тобто з'ясування, чим є для сучасного архітектурознавства феномен античної архітектури в його відмінності (особливості) від подальшого розвитку архітектурного процесу і те, якими шляхами ми можемо реконструювати його з максимальною мірою точності» [123, с. 20]. Застосовуючи вказані принципи, для уникнення описовості в дослідженні окремих музичних зразків батярських пісень, ставимо за ціль дослідження інтонаційного матеріалу пісень з точки зору жанрових витоків та мелодико-інтонаційних формул, що дають можливість прослідкувати генеалогічні зв'язки, вплив та еволюцію такого музичного явища міської музики як батярські пісні.

Важливо те, що А. Пучков вказує на властивості поетики як науки про закономірності явищ суспільної свідомості [122, с. 346]. За думкою автора, свідомість суспільства є історичною та змінюється відповідно змінам суспільних відносин, що дає можливість побачити художнє явище в більш достовірному світлі. «Історик, який вивчає іншу епоху і тим самим вибудовує сучасну теоретичну концепцію, має бути дослідником ментальності, уміти реконструювати понятійний інструментарій і способи світосприйняття людей цієї епохи. Не беручи до уваги їхню духовну структуру, важко, а часом і неможливо, витлумачити аналізований пам'ятник адекватно» [123, с. 30]. Такий підхід в руслі дослідження батярських пісень спонукає до залучення соціально-економічного, політичного, соціального контексту, що дозволить сформуванню багатосторонню та цілісну характеристику феномену батярства.

Процес перенесення поняття поезики в музичну сферу почався ще в добу бароко, де головним чином був пов'язаний з дослідженням композиторських технік через порівняння структурних особливостей музичного твору з композицією риторичної мови, а також музичних фігур як відповідників риторичним¹⁷. В цей час формується теорія афектів, де певні мелодико-ритмічні формули пов'язувались по значенню з конкретним емоційно-естетичним ефектом. Значного поширення поняття музичної поезики набуло у радянських музикознавчих роботах ХХ століття, де використовувалось в контексті структурних особливостей твору та засобів втілення художнього змісту (Б. Асаф'єв, М. Арановський, В. Медушевський, Н. Гуляницька та інші). Звертаючись до європейських та американських розробок останніх десятиліть в руслі музичної поезики, спостерігаємо стремління до інтеграції філософських, естетичних та когнітивних підходів до даної категорії. Це свідчить про зростаючий інтерес до психологічних та когнітивних аспектів сприйняття музики, а також про значення міждисциплінарного підходу в аналізі музичних текстів. Такий ракурс дослідження застосовуємо в руслі дослідження батярської культури через призму літературних та сучасних звукових відображень у необатярських альбомах.

Серед сучасних українських наукових праць, у яких використовується поняття музичної поезики та його способи трактування, виділимо дисертаційне дослідження під назвою «Музична поезика рок-балади» І. Вавшко. В центрі уваги дослідниці зразки жанру рок-балади, що розглядаються як пласт музики усного типу професіоналізму, вивчення якого потребує формування унікального алгоритму музичного аналізу. При аналізі рок-балади як жанру, науковиця використовує поняття поезики «в значенні дослідження прийомів, техніки

¹⁷ Комплексний розгляд згаданої концепції описаний у праці Йоахіма Бурмейстера «Musica Poetica» 1606 року [190].

творчості, способів творення мистецького об'єкту» [16, с. 46]. Щоб окреслити властивості поетики як інструменту аналізу, І. Вавшко розглядає категорію «поетика» у широкому спектрі його значень та трактувань в різних мистецьких сферах. Зокрема, авторка окреслює визначення поетики як давній термін літературознавства, поетичне мистецтво, сукупність художньо-естетичних та стилістичних засобів, а також розділ теорії в сфері літератури.

Спираючись на корпус музикознавчих досліджень, І. Вавшко розрізняє кілька рівнів трактовки та прикладного застосування терміну «поетика» в музикознавстві. Перший — трактування музичної поетики як багаторівневого методу аналізу, систему засобів виразності, що працює на різних рівнях цілого, де поетика є точкою перетину естетики та техніки [16, с. 49], при цьому І. Вавшко відзначає, що «одна з форм (функцій) поетики — описова. Шляхом параметричного аналізу (опису) приходимо до виявлення сталих ознак мистецького об'єкта» [16, с. 46]. Другий рівень трактовки за думкою І. Вавшко, характеризує категорію поетики як спосіб побудови (логіку) музичного цілого. Цей підхід характеризується увагою до головної ідеї твору, де кожен елемент аналізується з точки зору загального художнього задуму твору, а категорія поетики осмислюється як точка перетину естетики та техніки.

Науковиця наголошує на ефективності дослідження поетики зразків опусу музики засобами порівняльного аналізу на рівні структурно-семантичного будови цілого та його частин, виявляючи спільне та відмінне. Проте, І. Вавшко заперечує доцільність використання такого підходу для музики нетрадиційних практик, таких як рок-балада, де окремі частини твору чи строфи можуть мати різні характеристики на рівні композиційної структури та вокально-інструментального складу. Вважаємо такий метод аналізу поетики малоефективним і для батярських пісень, як пласту неакадемічної музики, що також має свою специфічну будову, що ініціює створення специфічного алгоритму аналізу. До свого дослідження І. Вавшко

також долучає концепцію категорії поезики музикознавиці Н. Герасимової-Персидської, викладену в монографії «Партесний концерт в історії музичної культури» [32]. Головні принципи, що були застосовані в монографії далі розглянемо детальніше.

Монографія «Партесний концерт в історії музичної культури» складається з двох частин, де перша «Еволюція жанру» присвячена історії розвитку, становлення та відмирання жанру партесного концерту. У другій частині книги під назвою «Теорія жанру» викладені, власне, принципи поезики жанру, як внутрішньої структури партесного концерту. Однією з головних тез авторки є те, що партесний концерт як жанр характеризується різноманітністю специфічних рис, що залежать від періоду створення, авторства, різновиду партесного концерту, попри це партесний концерт має сталі музичні параметри, що зберігаються в кожному із досліджуваних зразків, незалежно від таких змінних факторів як авторство, період створення та інше: «...умови жанру визначають швидкий поворот від руху в сторону індивідуалізації — в межах твору, авторського стилю — до утворення загальножанрових характеристик, до типізації музичних прийомів» [32, с. 215]. Саме ці сталі прийоми дають можливість авторці окреслити поезику жанру партесного концерту. Метод виявлення специфічних та загальножанрових характеристик на основі корпусу музичних зразків вважаємо доцільним і для розуміння поезики батярських пісень, зокрема, окреслення типових ознак та прийомів у процесі формування жанру.

Важливим моментом у дослідженні поезики жанру є метод відбору матеріалу для аналізу та виявлення його типових ознак. Для цього Н. Герасимова-Персидська здійснила масштабну дослідницьку роботу щоб віднайти, реконструювати, редагувати та упорядкувати матеріали партесних концертів. Таким чином, корпус досліджуваних науковицею зразків сягав 400 партесних концертів, на основі яких було окреслено поезику досліджуваного жанру. Крім порівняння вказаних зразків,

Н. Герасимова-Персидська також розглядає жанр партесного концерту в контексті інших, сучасних йому жанрів, зокрема, це представники напів-усної традиції — кант, а також усної — народна пісня. Їх вплив на формування феномену партесного концерту дозволяє дослідити генеалогічні зв'язки жанрів, спадковість прийомів та методів побудови твору — тобто, його поетики. Наприклад, авторка вказує на спільні ознаки канта та пісні, які присутні на різних рівнях організації матеріалу партесного концерту, серед яких структурна завершеність, повторюваність, а також, як методи розробки матеріалу, метрична пульсація, повторювані інтонаційні формули, контрастні ладові співставлення, та інше. Пізніше дослідниця також вказує на присутність у партесних концертах елементів знаменного розспіву, побутової музики, прийоми західноєвропейської мелодичної техніки [32, с. 196], що підкреслює синтезуючу природу його інтонаційної тканини. Такий метод дослідження дозволяє прослідкувати подібні процеси також щодо батярських пісень та сучасних для їх доби жанрів, які мали значний вплив на формування феномену.

Жанровий інваріант партесного концерту за дослідженням Н. Герасимової-Персидської має два рівні, де перший об'єднує в собі структурно-композиційні характеристики — кількість частин, типи викладу та принципи розвитку музичної тканини, а другий — функційний, що пов'язаний із семантикою тексту та визначається сакральним чи світським контекстом твору. Важливим спостереженням науковиці став аналіз взаємодії тексту та музики, зокрема, виявлення сталих вербальних зворотів та музично-риторичних фігур, що дозволив визначити ще одну спільну характеристику музичних зразків жанру. «Сам жанр поступово формує свої стійкі музичні формули, які виступають як свого роду «постійні епітети» і представляють собою в ряду випадків комплексні утворення — блоки, що включають у себе не лише мелодичну лінію і ритміку, а й гармонію і багатоголосний склад» [32, с. 215]. Подібну повторюваність на рівні

вербальної та музично-інтонаційної будови спостерігаємо і у батярських піснях, що також дозволяє виявляти сталі ознаки зразків музичного пласту. «Еволюціонуючи по лінії закріплення стійких якостей, концерт починає потім внутрішньо диференціюватись, породжуючи свої видові відгалуження. Але ядро жанру зберігається незмінним, виступаючи як носій інваріантних значень. Стійкість одних рис та варіантність інших обумовлює ефективність функціонування жанру» [32, с. 236]. Виявляючи стійкі та відмінні характеристики батярських пісень, ми окреслимо характеристику даного музичного пласту та прослідкуємо його генеалогічні зв'язки з іншими художніми явищами.

Музичний ритм в партесних концертах поступово здобуває домінуючу роль над вербальним текстом, попри те, що початково словесна складова була головною для творців партесного концерту в рамках релігійного спрямування жанру. Проводячи аналогію до батярських пісень, можемо стверджувати, що роль вербальної складової завжди була головною, проте музичний ритм та рух, пов'язаний із жанрами, що впливали на пісні, мали формотворчу роль як для структури словесного тексту, так і його наповнення. Зокрема, йдеться про використання в тексті фраз, що символізують рух чи танець, що буде обгрунтовано у другому розділі дисертаційного дослідження. Опираючись на розглянуті вище концепції музичної поетики, застосуємо проаналізовані методи на матеріалі батярських пісень в наступному розділі роботи.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі дисертації розглянуто історичні особливості формування феномену батярства та еволюцію батярських пісень в різні історичні епохи. У процесі дослідження виявлено, що слово «батяр» походить від угорського «betyar» і перекладається як «волоцюга, розбишака, порушник закону». До Галичини

поняття «батяр» прибуло з угорськими військовими або ж приїжджими циганами, при цьому загальноживаними синонімами залишались назви андрус/янтек, антек, махабунда. Виникнення субкультури батярів пов'язане з соціально-економічними процесами в Галичині, зокрема, індустріалізацією Львова та розвитком промисловості. Цей процес спровокував збільшення міського населення через переселення селян до районів передмістя. Найбільшими осередками батярів стали Личаківське, Жовківське, Замарстинівське передмістя. Характеристика перших батяр тісно пов'язана з кримінальним світом Львова, що могло впливати на такі традиції батярів, як співання пісень та створення специфічного жаргону. Батярська говірка, що в основному побудована на польській, українській лексиці та новостворених словах, стала однією з вирізняючих рис субкультури та батярських пісень зокрема. Образ батярів також пов'язаний з їх розгульним способом життя, безстрашністю та схильністю до авантур. На сценах садків та танцювальних клубів, де відбувались забави батяр, виступали відомі гумористи міста, ці місця стали першими сценічними майданчиками де звучали батярські пісні.

До основних характеристик батярської субкультури початку ХХ століття належить локальна ознака, що пов'язана з осередками проживання представників районах передмістя. Також це гендерна ознака — до групи батярів належать виключно чоловіки, більшість з них за професією будівничі або ж вільноробочі, які схильні до незаконних заробітків. Соціальний статус батярів є маргінальним, часто члени субкультури перебувають в конфлікті із правоохоронними органами та вирізняються вільнолюбністю й авантюристським світоглядом. Субкультура батярів створила власну специфічну говірку, яку називають львівською гварою. Нею були створені тексти батярських пісень, які стали одним з провідних джерел інформації про існування субкультури батярів та їх традицій.

Еволюція образу батяра від початкового до сучасного мала кілька етапів. Завдяки міській пресі, серед жителів міста поширюються скетчі та жартівливі

сюжети, що створюють образ веселого й позитивного героя-батяра. Ушляхетнення та романтизації батярства набуває завдяки креативній діяльності авторів львівського кабаре, до них належать А. Загорський, Г. Збежховський, Л. Людвиковський, Ю. Белявський. У період першої світової війни виникає політизований тип батяра, через який транслюється образ батяра-патріота у польсько-українському протистоянні по обидві сторони барикад. В цей час батярство стає популярним серед аристократичної молоді, асоціюючись зі сміливістю, честю, відвагою, любов'ю до рідного міста. Нової хвилі популярності батярство набуває завдяки розважальним радіопрограмам та кінострічкам, які з'являються у міжвоєнні роки. Серед них особливого визнання набула програма під редакцією В. Будзінського «На веселій львівській хвилі», де прозвучали комічні діалоги Щепка і Толька (Казімежа Вайди та Генрика Фогельфангера). Їх популярність забезпечила успішність таких фільмів як «Буде ліпше!», «Волоцюги», «Серце батяра», де вони стали головними героями. Всі ці етапи трансформації портрету львівського батяра відображені у батярських піснях, а також еволюції танцювальних жанрів, які були основою батярських пісень: від вальсів, польок, штаєрів, до танго, фокстротів, чарльстонів. Узагальнюючи ці процеси в період початку ХХ століття і до кінця Другої світової війни, виділяємо наступні типи трактування образу батяра, кожному з яких був притаманний окремий комплекс батярських пісень:

- реальний тип батяра як працівника на сезонних та будівельних роботах, що живе у передмісті і має схильність до кримінальних історій;
- політизований тип батяра як патріота свого міста, що реалізувався у створенні образу польського захисника, а також стрілецького батяра-українця;
- романтизований тип батяра, що характеризується як веселий, добродушний батяр, який любить пригоди і своє місто.

Ці процеси були перервані приходом радянської советської влади, і набули відродження у 1990-х роках. У цьому напрямі головними сподвижниками стали учасники театру-кабаре «Не журись» В. Морозов, А. Панчишин, Ю. Винничук, Т. Чубай, О. Федорошини, учасники гурту «Львівське ретро». Старі батярські пісні та їх сюжети переосмислювались ними в контексті сучасності через застосування нових реалій життя, а також в музиці через сучасні жанри. Це сприяло виникненню нових батярських пісень, званих необатярськими. Таким чином були створені такі музичні альбоми В. Морозова як «Тільки ві Львові» (2002), «Серце батяра» (2010) та «Батярський блюз» (2013). Записані пісні стали новим символом батярства, що вплинуло на його популяризацію як у музиці, так і культурному житті міста. Значну роль в цьому процесі набули літературні твори, зокрема, праці Ю. Винничука. У руслі відродження батярського пісенного пласту новим етапом стало залучення батярських пісень у академічній музиці, а саме створення композицій сучасних українських композиторів Ю. Шевченка та І. Небесного (сюїта «Батярські пісні», також камерна опера для 12 акторів та камерного оркестру «Тільки у Львові»).

У процесі реконструювання образу батярства різних історичних епох, було прослідковано процес збору та друкування збірок, що містять батярські пісні. Першими в цьому руслі були «Лютня. Польський пісенник», (Липськ, 1874); «Сокольський пісенник» (Познань, 1909); «Збірка пісень» (Липськ, 1910), проте у цих виданнях пісні мали змінений поетичний текст. Серед видань, що вперше помістили точні тексти пісень «Співаюче передмістя» С. Ведровного (1911) та «Пісні з передмістя з музикою» (1920). До більш пізніх праць, присвячених збору міської музики Львова належать цикл у шести зошитах «Львівські пісні» (1971–1976) С. Уми, «Антологія пісні львівської вулиці» (1988) Я. Васильковського, а також «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» (1989) Є. Габели та З. Курзової. Порівнюючи достовірність та якість фіксації

матеріалу, остання була визначена як найбільш повне та коректне видання, що стало основою дослідження інтонаційної будови пісень.

Збірка «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» містить 151 пісень, які розділені на 7 розділів: «Львівська вулиця і батяри», «Забава і кнайпа», «Дівчина і кохання», «Злочин і тюрма», «Робота, солдат, війна», «Любов до міста», «Різне». Сюди включено львівські пісні різних часових періодів та походження від початку ХХ століття до міжвоєнних років, проте автори розділяють зібраний пісенний корпус на наступні групи: оригінальні вуличні пісні раннього періоду, львівські кабаре́тні пісні, стилізовані за зразком ранніх пісень, пісні, що звучали в ефірі радіопроеграми «На веселій львівській хвилі» та у фільмах з Щепком та Тоньком; а також пісні до певних подій («okolicznościowe»), що були створені у Львові та стали частиною міського фольклору (релігійні, патріотичні, студентські пісні та інші). Ще одним джерелом дослідження було обрано музичні альбоми В. Морозова, як зразок відродженого пласту батя́рських пісень та продовження традицій через творення нових, необатя́рських пісень.

Означені характеристики феномену батя́рства та джерела дослідження батя́рських пісень, як одного з маркуючих ознак субкультури батя́рів, окреслюють природу даного музичного явища. Так, батя́рські пісні містять ознаки фольклорної природи через анонімність більшості пісень, також узагальненому типу сюжетів та тем. Як і для музичного фольклору, вербальна й музична батя́рських пісень складові існують нероздільно, пісні мають танцювальні риси й вербальні посилення до танцювальних рухів. Проте, в центрі сюжетів батя́рських пісень жителі міста та їх соціальні проблеми, де «кодекс честі» батя́ра важливіший за усталені моральні норми. Пісня звучить від імені батя́рів, де фігурують конкретні локації міста, імені людей, описуються певні події життя Львова. Батя́рські пісні звучать локальною мовою — львівською гварою, на відміну від народних пісень, мова яких є універсальна. Жанрова основа батя́рських пісень — це сучасні танцювальні жанри,

яким властивий зв'язок з авторською академічною та популярною музикою через чітку опору на головні функції ладу та класико-романтичну ладно-гармонічну систему, при цьому часто спостерігається симбіоз авторського та народного текстів.

Таким чином, головними параметрами батярських пісень є їх приналежність до міської музичної культури, також зародження та побутування в середовищі батярської субкультури. В центрі уваги сюжетів пісень вільнолюбне життя батяра, описане в іронічному тоні, при цьому вербальні тексти створені львівською гварією із застосуванням лексичних перекручувань та нецензурної лексики. Батярські пісні мають подвійну природу — фольклорну та авторську, що створює потребу формування специфічного алгоритму дослідження поезики даного пісенного пласту.

У руслі досліджень методологічних підходів до музики неакадемічних практик, було досліджено поняття поезики в контексті міждисциплінарних категорій. Сформований в часи античності, термін поезика поєднує кілька визначень: вчення про словесне мистецтво, наука про структуру поетичних творів, сукупність художньо-стилістичних засобів мистецького явища, школи, конкретного твору. При аналізі праць А. Пучкова, було виявлено два основних трактування поезики — як наукової теорії словесної творчості, а також сукупності принципів певного твору, автора чи школи. Досліджуючи античну архітектуру автор зазначає доцільність вивчення як самих архітектурних форм, так і тексти філософів та інших авторів, що присвячені про цій темі. За цим же принципом, трактуючи поезику як сукупність жанрово-стильових ознак та художніх параметрів твору, ставимо за мету долучити до корпусу матеріал як збірки батярських пісень, так і наукові та художні джерела, що доповнюють розуміння феномену та створюють цілісну картину явища. В цьому руслі важливим стало залучення історичного та соціально-економічного контексту, що обумовлює виникнення феномену батярства у Львові напочатку ХХ століття.

Проаналізувавши музикознавчі праці в руслі поетики музичних жанрів неакадемічних практик, виділяємо як актуальні для даного дослідження монографію «Партесний концерт в історії музичної культури» Н. Герасимової-Персидської та дисертаційне дослідження «Музична поетика рок-балади» І. Вавшко. На основі принципів, викладених у згаданих працях, застосуємо метод виявлення специфічних та типових характеристик для корпусу досліджуваних зразків, що дозволяють прослідкувати процеси еволюції та формування жанру. Уникаючи описовості у вивченні інтонаційної природи пісень, прослідкуємо генеалогічні зв'язки та вплив батярських пісень на музику різних історичних епох застосовуючи порівняльний метод аналізу мелодико-інтонаційних формул у другому розділі роботи.

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА ПОЕТИКА БАТЯРСЬКИХ ПІСЕНЬ

2.1. Жанрово-інтонаційні параметри батярських пісень

У період розквіту певного стилю чи жанру природнім є виникнення мелодій одного типу побудови. На їх основі викристалізуються стабільні ознаки явища, що стають його вирізняючим фактором. Такі фактори дають можливість прослідкувати генезу та еволюцію художнього явища, окреслюючи його цілісний образ. Дослідження процесів змін та формування варіантів оригінального музичного та вербального текстів відкриває широку панораму соціально-культурних інтересів міського населення, специфіку інтонаційного словника доби й, власне, особливості функціонування батярських пісень. Для виявлення вирізняючих факторів у батярських піснях проаналізуємо особливості структури та метроінтонаційної організації пісень у збірці Є. Габели та З. Курзової «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» [202].

На основі обраного матеріалу, визначаємо, що з точки зору метру вуличні пісні презентовані у рівній кількості дводольні й тридольні. Майже всі вони в записах витримані у розмірах $2/4$, $3/4$, $4/4$, кілька прикладів у розмірі $6/8$ (який цілком міг бути замінений на $3/4$), змінний метр зустрічається рідко, переважно у піснях, що були створені у пізній період. Щодо ладової характеристики більшість батярських пісень звучить у натуральному мажорі (80%): такі пісні сюжетно пов'язані з веселими історіями жителів передмість. Найбільш давні зразки львівських вуличних пісень мають просту структуру — 8, 12 чи 16 тактів, тобто складаються з одного-двох музичних періодів. У піснях, що були створені в міжвоєнні роки пісні мають складну композиційну будову (розширені періоди, двочастинна форма), часто один з розділів звучить в паралельному ладу. Подібні

ускладнення, ймовірно, пов'язані з тенденціями розвитку популярних жанрів. Зокрема, такі ладові співставлення характерні для музики танго. Частим для пізніх батярських пісень є поєднання кількох пісень в одну — окремі мотиви або й комбінування цілісних текстів. Характерним є також явище контамінації, в результаті чого деякі пісні мають по кілька версій текстів до однієї мелодії або ж кілька варіантів мелодій до одного вербального тексту. Найчастіше це відбувається в тих прикладах, де кілька пісень маю однакову метро-ритмічну сітку.

Серед музики, що стала основою вуличних пісень беззаперечно головують танцювальні жанри. Так, більшість батярських пісень, що з'явилися до років Першої світової війни були створені за моделлю польки, вальсу, що були популярними для цього періоду у Львові. У цей же час активно розвиваються львівські кабаре, реву, з'являються стилізовані під вуличні — авторські пісні Л. Людвиковського, Л. Лавінського, Й. Белявського, які у свою чергу потрапляють на вулиці й теж стають частиною фольклору. У період Першої світової війни особливо поширеними стали пісні маршового типу, адже головним заняттям чоловіків стає військова служба. В міжвоєнний період завдяки радіо, платівкам, кіно популяризуються танго, фокстрот, слоу-фокс, вальс-бостон, що спонукають, найперше, піснярів кабаре, естрад, писати тексти батярською говіркою на нові танцювальні ритми. При аналізі збірки виявлено, що ритмічна структура більшої частини пісень побудована саме на основі конкретного танцювального жанру. В цьому плані найбільш поширеною серед батярських пісень стала полька (близько 70 прикладів), вальс (27), марш (20), в меншій кількості пісні в ритмі краков'яка, штаєра¹⁸, кувяка, танго, фокстрота, вальс-бостона.

¹⁸ Штаєр — танець, що характеризується опорою на вальсову тридольну пульсацію, походження жанру пов'язують з Стирією — південно-східні землі Австро-Угорщини на початку ХХ століття [202, с. 321].

Проте, зв'язок з танцювальними жанрами прослідковуємо не тільки на рівні метро-ритмічної організації, але й поетичної. В цих розділах пісень мелодії звучать з таким текстом як «toi-toi-roi, to-toi-ra», «kuma, kuma, kumadrija, kumadra», «hojra, siuraj, siuraj», «oj, diradi, radi, ra», «rach, ciach, ciach», «ruchaj, ruchaj, uha», «tra-la-la», «husia, siusia», «tiulam, tiulam», «bimbara, bim, bam», «jazda, jazda, jazda, tiridi», «hej, siup, wir, war, wur», «tumba, tumba, tumbarija» та інші. У випадку з маршовими піснями це заспіви «raz, dwa, trzy», «marz, marz, marz». Ці вербальні звороти дають чітке посилення до фактурних формул танців, в процесі яких виконувались батярські пісні.

Таким чином, популярні танці передмістя визначають жанрову природу самих пісень. Прикладів, у яких звучать подібні вербальні посилення-наспіви до танців у збірці близько 50. За цим же принципом у міжвоєнний період, коли батярські пісні є переважно авторськими, продовжується створення стилізованих зразків піснями кабаре, радіопередач та кіно. На основі популярних танго, фокстротів, вальс-бостонів, слоу-фоксів повстають нові батярські пісні, які органічно сприймаються і вищим класом, і вуличною аудиторією.

Ще однією особливістю батярських пісень є наявність повторюваних заспівів у кожному рядку чи строфі у вигляді окремих фраз, речень, приспівів. До таких належать «Тільки ві Львові!», «На Личакові!», «Чого пан буйний, та я зі Львова», «Ойра, що діється? Ойра, світ сміється!», «А музичка іну, іну», «Тратата, Антик на гармонії гра», «То, браття, була полька, наша полька, монополька», «Як зловлю тебе в свої лапи», «Приятелю, що хочеш — скажи» і згадані вище танцювальні заспіви. Вони вказують на колективну природу їх виконання, де добре відомі повторювані елементи (часто вони однакові для різних пісень) підхоплює все товариство. При аналізі були виявлені кілька постійно повторюваних формул для більшої частини пісенних зразків аналізованої збірки, специфіка яких полягає в тому, що вони одночасно є і кадансами форми.

На основі аналізу пісенного корпусу збірки «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» було окреслено визначальні точки інтонаційної структури формули-кадансу, типового батярським пісням схематично можна позначити так (схема 2.1).

Схема 2.1.

Формула-каданс батярських пісень

Домінанта	Ввідний тон до тоніки	Тоніка (розв'язання)
-----------	-----------------------	----------------------

Каданси досліджуваних пісень об'єднані спільною формулою-зворотом $D - T$, при цьому відмінність між ними, фактично, полягає саме в типі розв'язання. За цією ознакою виділяємо три найбільш типові кадансові моделі-формули, що виражені такими структурами: каданс-оспівування тонічної квінти, низхідний поступеневий звукоряд від домінанти до тоніки, висхідний тетрахорд з розв'язанням у тоніку.

Першим типом такої мелодичної формули є каданс-оспівування тонічної квінти. Цей тип також можна розділити на два підвиди — оспівування з верхнього прилеглого тону та оспівування з нижнього ввідного тону. Ладо-інтонаційну модель, збірну для цього типу кадансу позначимо в прикладі 2.1.

Приклад 2.1.

Збірна модель кадансу першого типу



Каданс-тетрахорд висхідного напрямку від домінанти до тоніки — в більшості характерний для пісень мінорного ладу й звучить у мелодичному виді (приклад 2.2).

Приклад 2.2.

Каданс другого типу



Останній тип — це каданс-звукоряд в низхідному напрямку від домінанти до тоніки (приклад 2.3).

Приклад 2.3.

Каданс третього типу



Пісні, в яких зустрічаються ці типи кадансів класифікуємо в наступній таблиці (таблиця 2.1).

Таблиця 2.1.

Кадансові формули у батярських піснях
(за збіркою Є. Габели та З. Курзової) [202]

Розділ збірки	Кількість пісень в розділі	I Каданс-оспівування ТЗ з нижнього ввідного тону	I Каданс-оспівування ТЗ з верхнього прилеглого тону	II Каданс-тетрахорд висхідного напрямку	III Каданс-звукоряд низхідний від D до T	Інше
I	30	1b, 8, 20b, 25, 29	1a, 2, 3, 4, 6, 9, 12, 14, 15, 18a, 18b, 21, 22, 24, 26, 28	17a	5, 7, 11, 13, 16, 19, 17b, 20a, 23	10, 12, 27, 30
II	28	6b, 9, 10, 14, 15	2, 3, 4, 6a, 8, 17, 20, 22, 24, 25, 27	1, 5, 13, 18, 19, 21, 26	6c, 7, 12, 15, 16, 23, 27, 28	11
III	30	5a, 20, 15, 16, 28	2, 4, 5a, 7a, 10, 12b, 18, 21, 23	7b, 17, 21, 25	3b, 3c, 5b, 6, 8, 9, 11, 13, 22, 24, 27, 29	1, 3a, 12a, 14, 19, 20, 26, 30

Розділ збірки	Кількість пісень в розділі	I Каданс-оспівування ТЗ з нижнього ввідного тону	I Каданс-оспівування ТЗ з верхнього прилеглого тону	II Каданс-тетрахорд висхідного напрямку	III Каданс-звукоряд низхідний від D до T	Інше
IV	15	3, 8, 15	1, 6, 7, 10a, 10b, 11, 13, 14		2a, 2b, 2c, 5, 9	4, 12
V	27	7b, 9a, 14, 16a, 17, 24b	2b, 3, 5, 16b, 19	4, 7c, 15	6a, 6b, 7a, 7c, 9b, 10, 11, 12, 13, 20, 23, 24a, 25	1, 2a, 5, 8, 16c, 18, 21, 22, 26, 27
VI	10	6	7, 10	1a	1b, 8, 9	2, 3, 4, 5
VII	11	8	1, 4	3, 5, 6, 7	9, 10, 11	2
Загальна кількість	151	26	53	20	53	30

В багатьох піснях під одним номером подано кілька варіантів мелодії до вербального тексту, тому є додатковий поділ на *a*, *b*, *c*. Через це номери в таблиці можуть дублюватись в кількох стовпцях. Також, якщо деякі пісні були комбінацією двох окремих відомих пісень, номер пісні дублюється з позначкою *a* та *b*. За даними таблиці робимо висновок, що найбільш поширеним для батярських пісень є перший тип кадансу, що характерний для 79 пісень збірки (перший тип включає два підвиди з оспівуванням нижнього та верхнього тонів), цей тип, фактично, є каркасом інших двох типів. Другий тип кадансу, що включає низхідні поступеневі мелодії в напрямі до *T* мають 53 зразки, що становить близько третини корпусу пісень. Найменша з груп це каданси висхідного напрямку — 20 зразків, та всі інші типи кадансів — 30 зразків. Серед них також сформувалось кілька невеликих груп, зокрема, значна частина кадансів (9 пісень) засновані на основних тонах *D* та *T* без будь-яких проміжних звуків (II — 16, 27; III — 9, 12a, 29; IV — 12; VI — 2, 8, 22). Інша частина пісень завершується мелодичним зворотом від терцового тону

тонічного тризвуку в тоніку (I — 2; II — 11; III — 1, 20, 26; IV — 4; V — 1, 2а, 16в, 27; IV — 2, 3, 4), що з точки зору гармонічного плану звучить як домінанта з секстою. Деякі зразки завершуються кадансуванням на розспіві звуків тонічного тризвуку перед фінальною тонікою (I — 2; III — 3, 14, 19; V — 8) або ж завершуються на терцовому тоні (I — 27, 30; V — 21, 26), проте ці зразки також мають чіткий *D – T* зворот перед кінцевою фразою.

Якраво виражена функційна структура кадансів «домінанта — тоніка», що, згідно з результатами аналізу, характерна для більшості пісень, свідчить про опору на танцювальні жанри, для яких властиві яскраві *D.– T* кадансування у завершальному розділі форми. Застосування постійних мелодичних зворотів, зокрема, кадансових, підтверджує наявність інтонаційного словника доби, що сприяло міграції сталих мелодичних формул батярських пісень. Явище контамінації поетичного та музичного текстів стало однією з характерних рис батярських пісень. В цьому руслі показовим є випадок, зафіксований на матеріалі пісні II — 6 «A kto z was ma tengi krzyzu» («А хто з вас несе важкий хрест») з трьома варіантами мелодії на один і той самий текст, де у трьох версіях звучать два види першого та третій типи кадансів (приклад 2.4).

На мікрорівні тенденцію збереження сталого кадансового звороту прослідковуємо на прикладі однієї з найбільш популярних вуличних пісень Львова «**В могилі темній**». Це пісня-пародія, в якій звернення до покійника звучить в мажорному ладу, темпі польки й з танцювальним рефреном-заспівом «usia, siusia, usia, sia» (приклад 2.5).

Приклад 2.4.

Батярська пісня «А хто з вас несе важкий хрест» (а — I тип з оспівування з верхнього ввідного тону, b — I тип з оспівуванням нижнього ввідного тону, c — III тип з низхідним поступеним рухом)

allegro

a) *A kto z was ma te - ngi krzy - ży, niech ni sie - dzi sam w cha - wi - rzy, i niech z na - mi bro - war chi - rzy, niech za pa - tyk gna.*

allegro

b) *A kto z was ma te - ngi krzy - ży, niech ni sie - dzi sam w cha - wi - rzy, i niech z na - mi bro - war chi - rzy, niech za pa - tyk gna.*

allegro

c) *A kto z was ma te - ngi krzy - ży, niech ni sie - dzi . sam w cha - wi - rzy, i niech z na - mi bro - war chi - rzy, niech za pa - tyk gna.*

Пісня походить інтонаційно та вербально з однойменного похоронного маршу Олександра Орловського «W mogile ciemniej», створеного наприкінці XIX століття. Від нього у вуличній пісні зберігся початковий стрибок на сексту, загальний напрямок руху мелодії та головний каданс-рефрен, як спрощена версія кадансу траурного маршу. Інтонаційною основою цього заспіву є зворот d^1 - fis - g , з акцентом на тонічну квінту d^1 - g (див. нотні приклади в додатку А).

Приклад 2.5.

Батярська пісня «В могилі темній»

tempo polki

W mu - gi - li cie - mny śpisz na wie - ki, u - sia, siu - sia, u - sia, sia.

I zam - knien - ty masz pu - wie - ki, u - sia, siu - sia, u - sia, sia.

Мелодичний тип «В могилі темній» без змін був використаний і в солдатській пісні періоду Першої світової війни «А сапери будують могилу», що за текстом також пов'язана з темою смерті. Проте, тут оповідь йде від лица живого героя, який демонструє своє зверхнє ставлення до близької загибелі через непристойні репліки на її адресу, людей в похоронній процесії, військового супротивника. Текст пісні був поширений в різних збірках також з іншими мелодіями. Цей же мелодичний варіант звучить в іншій солдатській пісні, пов'язаній з польсько-українським протистоянням «А коли злий русин». Вона складається з двох пісень — перша частина це мелодія до пісні «В неділю рано», а друга — пісня «В могилі темній». Таким чином, від імені батярської гебри йде оповідь про бойові дії, а далі про полеглих воїнів, яким заспівають те, що звучить далі: цитата згадуваної польки з дещо зміненим текстом. Обидва варіанти оригіналу пісні інтонаційно майже не відрізняються від неї, окрім дроблення на першу долю на початку фрази, очевидно щоб текст зміг вміститись під мелодію. Такий ритмічний нюанс мимовільно наблизив його до першоджерела — траурного маршу.

Наступний варіант оригінальної пісні «Йозьку Чухрай» є її ліризованим варіантом, що підкреслено початковою пісенно-секстовим стрибком. Період виникнення також окреслюється подіями Першої світової війни. Сюжет оповідає про те, що Йосько Чухрай купив фортепіано, але не вміє грати. У пісні звучить

порада йому вернутись до гармонії, і буде за це коханий дівчатами. Очевидно, тема вводитьсь щоб підкреслити комізм та безвихідність ситуації. Пісня «Йозьку Чухрай» записана у двох мелодичних версіях, кожна з яких окрім мелодії «В могилі темній» містить в собі ще по одній темі — фанфарна заклична тема, заснована на звуках тонічного тризвуку та пісня «Там на розі, на Яновській». В другій версії пісні «Йозьку Чухрай» змінам піддається вся перша фраза мелодії «В могилі темній» — на основі тих же опорних звуків замість першої каденції звучить секвенція з оспівуванням тонічної терції. Цей варіант виникає в період міжвоєнного тридцятиліття, очевидно, під впливом популярних кабаре-творів, яким властиві подібні мелодичні звороти.

Саме в даному варіанті з незначними відхиленнями звучатимуть ще кілька пісень. Серед них «В стрийському парку на фестині» (гуляння та залицання батяр у відомих місцях міста), «Купив я новий костюм» (так зване «освідчення Юзька» — гарно вбраний батяр просить руки Касі, але та відмовляє і він йде гуляти з іншою), «А хто з вас має тяжкий хрест» — пісня про бурні веселощі в кнайпі Кияка на Замарстинові, де сиділа батярська еліта. В другій її версії, на відміну від інших пісень, створених на основі мелодії «В могилі темній» змінюється каданс. Це пов'язано в даній пісні з симбіозом з іншим типом кадансу, характерним для багатьох батярських пісень. Зокрема, для пісні «Там, на розі, на Янівській», яка завдяки своїй популярності часто ставала частиною старих та нових вуличних пісень. Всі ці процеси прослідковуємо у порівнянні згаданих зразків у додатку А.

У кабаре-версії «В Стрийській парку на фестині» окрім відомої вже теми звучить також заспів з «Там, на розі, на Янівській» і нова тема маршового типу. Автором такої композиції вважають відомого артиста естради та кабаре Йозефа Белявського [202, с. 154]. Вербальний текст пісні — це гумористичні куплети, пов'язані з тваринами (як асоціації до людей та їх стосунків), курйозними історіями міського життя. Попри зміни мелодичної лінії чи ритму у всіх десяти знайдених

прикладом незмінною залишився каданс пісень. Ба більше, такий тип кадансу характерний і для інших вуличних пісень, не пов'язаних з даним прикладом.

Семантика кадансової формули, яка стає кульмінаційним, підсумковим етапом розвитку пісні отримує глибше осмислення крізь призму функційного значення частин твору. Дослідники вважають, що будь-який художній текст може бути оціненим не тільки як текст чи модель конкретної системи, а окрема структура з певними рівнями побудови, елементи якої піддаються інтерпретації в тій мірі, що і цілісний текст. Таким чином, відсутність початку, завершеності художнього твору є таким же сильним конструктивним прийомом як і їх наявність.

За цим принципом серед текстів виділяються група тих, що мають чітко виражений акцент на початку, та група текстів з акцентом на завершенні. Структури, в яких відмічений початок, відповідають молодим культурам, цілісним, тим, що самоутверджуються, усвідомлюють факт свого існування. В таких випадках конфлікт винесений поза межі і стосується відношень до попередніх культур. Тексти, структури яких відмічені кінцем відповідають зрілим культурам, їм характерне внутрішнє розташування конфлікту і усвідомлення його трагічності. Проводячи паралелі до музикознавчої методології, згадаємо загальновідому теорію інтонації, за якою головними фазами динаміки музичного руху, що наявні в будь-якій музиці незалежно від стилю та епохи є початок, продовження та замикання.

Як відомо, головним стремлінням людського мислення є максимальна протяжність музичного руху як організованої системи, а для цього необхідне постійне підсилення його стимулів, що віддаляють момент рівноваги. Вказані тези підкріплюють думку, що кожен твір має певні ключові драматургічно-композиційні точки, баланс яких залежить від потреби відтягнути чи пришвидшити момент рівноваги, зупинку руху як ключовий етап розвитку образу. Ці твердження є особливо актуальними при розгляді кадансових зворотів батярських пісень, що

стають центром-кульмінацією їх інтонаційно-композиційного розгортання, типовим об'єднуючим елементом всієї групи пісень.

Музикознавчими пошуками у цьому руслі в більшій мірі займались фольклористи, випрацьовуючи відповідну методологію. Звернемо увагу на поширену в фольклористиці практику порівняння традицій календарного обряду, що дозволяє виокремити по-різному оформлені або й тотожні, але по суті однакові частини обряду. Застосовуючи порівняльно-типологічну методику дослідники музичного фольклору досліджують інтонації, що поєднують пісні календарного циклу між собою та іншими жанрами. Для цього аналізуються та порівнюються повторювані в піснях мелодичні елементи (лад, поспівки, звукоряди, строфіку та інші). При їх співставленні важливим є не на співпадіння нот, конкретних інтонацій, поспівок, мотивів, зворотів, а схожість та спорідненість прийомів мелодичного інтонування, звані «формульними». Виявлена формульність дозволяє фольклористам створити типологію пісень, прослідкувати їх генезу та визначити музичну семантику.

Таким чином, формульна природа є важливим фактором самої фольклорної традиції, що втілює постійне зіткнення мобільного та стабільного. Як наслідок, завдяки досліджуваній формульності музика осмислюється як особлива мова, відмінна від вербальної. Короткі формули можуть свідчити про зв'язок з конкретною мовною інтонацією, жестами, танцювальними рухами, виконанням (переключення з сольного на групове) що в значний мірі визначає її ладо-ритмічну будову. Наспівам-формулам властиве існування з багатьма текстами та територіальна визначеність, що зокрема, характеризує й батярські пісні. При їх дослідженні стало очевидним явище повторюваності на різних рівнях як вербального, так і музичного тексту, де ритмо-інтонаційна повторюваність речень, фраз, мотивів, секвенціювання часто напряду пов'язана й з повторами поетичного тексту. Серед таких інтонаційних повторів особливо цікавими видаються елементи,

що мігрують серед більшої частини пісень збірки, набуваючи значення мелодичних формул. Саме цей метод став базовим у виявленні повторюваних мелодичних типів та групуванні кадансових формул батярських пісень. Щоб дослідити ці процеси та виявити інші сталі інтонаційно-композиційні ознаки батярських пісень, проаналізуємо ще одну відому батярську пісню-баладу «Панна Францішка».

Популярність пісні «Панна Францишка» на території тогочасних Польщі та Росії (30-ті роки ХХ століття) зумовила появу багатьох варіантів різних за змістом та на кількох мовах (Додаток Б). Баладний жанр виразився у багатокуплетній строфічній побудові, широко розвиненому сюжеті з трагічним, але повчальним фіналом. Сюжет балади змальовує сумну історію кохання дочки багатого різника і бідного фризiera (перукар) у батярсько-іронічному тоні. Фризier щоранку купує кишку (ковбасу) щоб побачитись кохану Францишку в лавці її батьків. Не зважаючи на те, що симпатія була взаємною, батько героїні — різник, був проти такого економічно не вигідного шлюбу. Через це закохані вирішують померти, і роблять це, з'ївши кишку з отрутою. Текст балади апелює до шекспірівської історії про Ромео та Джульєтту, які також трагічно помирають через кохання, правда, у більш благородний спосіб. В 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» [158, с. 93]. Так, ворожнеча двох родів як основна проблема для закоханих В. Шекспіра підміняється економічною нерівністю, прекрасна і юна Джульєтта стала грубою як кишка Францишкою, а благородна версія склянки із отрутою дво metroвою отруєною ковбасою. Як у порядних баладах є й 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 ряд підкреслює оповідність балади, її лірико-трагічний характер через мінорний лад з використанням висхідного мелодичного виду в кадансі, початкову пісенно-секстову інтонацію (утворена крайніми звуками фрази, в основі якої тонічний квартсексакорд), секвенційне низхідне розгортання мелодії. При цьому зберігається тридольна пульсація вальсу (приклад 2.6).

Приклад 2.6.

Батярска пісня «Панна Францишка»

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 - nioł, gru - ba jak ki - szka,
na i - mi mnia - ła: pan - na Fran - ci - szka.

Цікаво, що на цю ж мелодію вже з іншим вербальним текстом написана балада «Хлопці із АК-а», що датується 1944-м роком. Цей варіант є патріотичною військовою піснею-оповіддю варшавських повстанців. Автором тексту називають Еріка Ліпінського¹⁹, а музику народну. За подібним принципом була створена і балада «Про одну Вишневську», датована 1966 роком. Хоч і музика залишається оригінальною, підписана вона як народна пісня з вказівкою про її обробку Тадеушем Сухоцьким²⁰. Автором тексту балади «Про одну Вишневську» є

¹⁹ Ерік Ліпінський (1908-1991) — польський художник, карикатурист, сатирик та журналіст. Став відомим завдяки карикатурам у таких виданнях як «Rобudka» та «Spilki». У 1966 році став засновником першого польського біенале плакатів, а у 1978 році Музей карикатури у Варшаві (з 2002 року музей названий його ім'ям).

²⁰ Тадеуш Сухоцький (1927-2015) — польський піаніст, композитор, аранжувальник, диригент. Був музичним керівником радіо-кабаре «Szpak», літературно-музичного кабаре «Dudek» у Варшаві. З 1956 року постійно співпрацював як композитор та піаніст з польським радіо та телебаченням.

польський поет, сатирик, драматург, автор естрадних пісень Єжи Юрандот²¹. У цьому варіанті оспівана історія зради графа з сусідкою Вишневською: щоб піти до коханки граф вдарив дружину графиню, від чого вона померла. Проте, уже в першу ніч після смерті Вишневська повертається з могили і вбиває коханців, і як підсумок — вони втрюх лежать мертві в одній могилі. Цікаво те, що у ній переплітаються оригінальна історія дочки різника й графині через поєднання імен головних героїнь: графиня має ім'я Францишка.

Останньою з відомих версій балади є «Граф Родриго і Петрова», створена в 1970-х роках. Текст зберігає всі віхи сюжету балади про Вишневську, окрім того, що у головних героїв з'являються нові імена — Родриго, Ельвіра, Петрова. Проте, музичний ряд абсолютно інший і близький до інтонацій блатного шансону: мелодія з повторюваністю синкопованого ритму заснована на оспівуванні головних тризвуків, хоч і залишається оригінальна тридольна пульсація.

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 більше 40 збірок поезії, гумористичних нарисів, сценаріїв до ревію та спектаклів. Його вважають засновником школи легкої сатиричної літератури у Львові, а більшість віршів присвячені рідному місту і написані львівською говіркою [202, с. 192]. Зауважимо, що в цей період у Львові набуває поширення жанр пародії на старі романтичні балади. Їх темою одразу стають резонансні, і в більшості драматичні історії з життя міста. Кримінальних історій у Львові початку ХХ століття було багато, а особливо пов'язаних з нещасливим коханням. Про них докладно можна дізнатись у книгах

²¹ Єжи Юрандот (1911-1979) — польський поет, драматург, сатирик, пісняр. Писав сценарії для таких відомих польських театрів як «Cygulik warszawski», «Morskie Oko», «Banda», «Małe Qui Pro Quo». Пісні автора виконували ряд відомих польських співаків, серед яких Ядвіга Андриєвська, хор Дана, Тадеуш Фалішевський, Стефанія Гурська, Зоф'я Терне та інші.

Ю. Винничука — одного з найбільш послідовних дослідників життя львів'ян. [24; 23]. Для прикладу, в книзі «Кнайпи Львова» у хроніці кримінальних подій читаємо про самогубство наречених через брак коштів на існування, отруєння 18-річної через нещасливе кохання, ще одна пара — самоотруєння через неможливість легального шлюбу та інші [23, с. 268-273]. У даному контексті, вважаємо сюжет «Панни Францішки» збірним прикладом тогочасних історій на який накладається ще й загальновідома шекспірівська трагедія. Найбільшого поширення на території сучасної України набула українська версія «Пани Францішки», виконана львівським бардом Віктором Морозовим. Саме аудіозаписи батярських пісень у його виконанні лягли в основу сюїти «Батярські пісні» київського композитора сучасності Юрія Шевченка. Про їх творчість буде сказано більше у третьому розділі роботи.

За цим же принципом розглянемо ще одну батярську пісню **«Бувай здорова»**. Найбільш поширеною 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». За поетичним сюжетом хлопець сідає в трамвай, прощається з дівчиною і демонструє свою радість від цього. Музика і текст вважаються народними, проте, у пошуках оригінального варіанту виявилось, що пісня має авторів, а історія її створення сягає більше 100 років.

Основою популярної львівської пісні виявилась авторська пісня з польської народно-патріотичної мелодрами «Lobzowanie» («Залицяння») 1854 року [202, с. 173] Автором тексту був драматург, поет Владислав Анчик (1828–1883), а музики скрипаль, диригент, композитор Кароль Студзінський (1826–1869). Постановка п'єси була малоуспішною, проте пісня Зосі «Sliczny gwuzdziki» («Гарні гвоздики») розповсюдилась по всіх містах австрійської монархії [202, с. 173] (приклад 2.7):

Приклад 2.7.

Батярська пісня «Гарні гвоздики»

andante

Śli - czny gwo - 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?

В пісні дівчина запитує квітів, зірок, моряків де її коханий Стась, розповідає слухачам про свою важку долю. Мелодія характеризується мінорним ладом (у мелодичному виді в 7 т.), типовими романсовими стрибками на квінту (8 т.), сексту (у кадансовому звороті, 11 т.), секундовими зітханнями (2, 4, 6, 10, 12 тт.), опорою на головні гармонічні функції. Журлива жіноча пісня стала надзвичайно популярною у Львові завдяки двом дивакам львівської вулиці. На початку ХХ ст. 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 у збірку «16 стародавніх пісень» С. Невядомського (1859–1936). Проте, вулиця швидко адаптувала її до актуальних подій життя міста. [202, с. 173]

Так, уже до початку Першої світової війни поширеним став варіант-куплет за мотивами пісні — «Там на Личакові». Його сюжет описує невдале самогубство чи невдалу страту хлопа з Личакова, оскільки той зірвався з мотузки. Саме ця пісня є найбільш ранньою із варіантів оригінальної пісні, що представлені у збірці ««Львівські вуличні, кабаретні та пісні до особливих нагод до 1939 року». Варіант мелодії куплету був настільки запам'ятовуваним, що став незмінним для всіх наступних вербальних версій виконання пісні (приклад 2.8):

Приклад 2.8.

Батярська пісня «Там на Личакові»

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.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'a)' and has a tempo marking 'andante'. Below the first staff, the lyrics are written in Polish: 'Tam na Ły-cza-ko-wi ro-śni bia-ła brzo-za. Ły-cza-ko - ski chło - pak'. The second staff continues the melody with the lyrics 'ur-wał si z pu-wro - za.' The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Тут романсовість змінюється танцювальністю через темп (з розміреного 3/4 в жвавий 4/4), 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 1930-ті роки з'являється наступний варіант пісні й знову завдячуємо йому львівському вар'яту, цього разу Буваю²². Таке ім'я він отримав саме завдяки своїй пісні, яку розспівував по вулицях та трамваях «Бувай ми здорова» (приклад 2.9).

Приклад 2.9.

Батярська пісня «Бувай ми здорова»

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.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'andante'. Below the first staff, the lyrics are written in Polish: 'Wsia-dam du tra-mwa-ju, lu - dy spu-glun-da - ju, bu-waj ty zdo-ro - wa,'. The second staff continues the melody with the lyrics 'bu ja wid - jiz - dza - ju, bu-waj ty zdo - ro - wa, bu ja wid - jiz - dza - ju.' The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Добрий чолов'яга не був жебраком чи крадієм, його заняттям було веселити людей своєю піснею. За однією з відомих історій, він не зміг пережити смерть дружини й дітей підчас епідемії тифу й збожеволів. Авторство тексту також

²² Інше народне прізвисько цього чоловіка-дивака Бен-Гур.

приписують Буваю, де сюжетом стає розповідь як герой сідає до трамваю, розглядає людей, співає про камінь на камені, трамвай за трамваєм, тут же короткі й веселі історії міста. [202, с. 26] не зважаючи на очевидні збіги з вказаними зразками і те, що всі вони зібрані в одному виданні, автори збірки вказують у коментарях, що мелодія цієї пісні походить з угорського фольклору. [202, с. 282]

В цей же час з'являються інші версії пісні. Цього разу в центрі сюжету міські розваги — гуляння на Личакові, кнайпа Петра Кияка, ніс пияка, що схожий до червоного черева пташки. Ці теми втілились у двох піснях: «Якщо хочеш розважитись» та «Пташка коноплянка» (приклад 2.10, 2.11):

Приклад 2.10.

Батярска пісня «Якщо хочеш розважитись»

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 2.11.

Батярска пісня «Пташка коноплянка»

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.

Одна з останніх версій вербального тексту на мелодію «Бувай ми здорова» це пісня про акробата-муху. Текст до неї був створений Маріаном Хемаром (1901–1972) — львівським поетом, сатириком. Основою сюжету «Приїхав до Львова акробат-муха» став реальний випадок трагічної загибелі акробата

Полінського (1929). Він перейшов по канаті 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) 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 2.12):

Приклад 2.12.

Батярська пісня «Приїхав до Львова акробат-муха»

andante

Przy - ji - chał du Lwo-wa a - kro - ba - ta mu - cha, spad z da-chu na zie - mi

i wy - zio - nuł du - cha.

Звертались до пісні й професійні композитори міжвоєнних років. Так, у пісні про любов до міста, батярське веселе життя «На Личаків, коли вилізеш», зване Личаківським танго, автори (Е. Шлехтер, браття Хаар) вводять у пісню точну цитату у вигляді двох куплетів з пісні Бувая. Цей факт підтверджує статус пісні як символу батярства, міської вуличної музики (приклад 2.13). Ще одна з авторських пісень, звана «Колискова Тонька» (автори Е. Шлехтер та Г. Варс) має зачин, що близький даній пісні, хоч і в мажорному ладі. Можливо, автори мали за ціль стилізацію саме під цей шлягер (приклад 2.14):

Приклад 2.13.

Е. Шлехтер, браття Хаар «На Личаків, коли вилізеш», фрагмент середнього розділу

wieńc 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 2.14.

Е. Шлехтер, Г. Варс «Колискова Тонька», початок пісні

andante

Bra-ma już zamknie-nta, li - lu, li - lu, la,

Попри те, що коріння пісні «Бувай здорова» сягає академічної творчості, вона неодноразово мігрувала від професійних творців у народ і навпаки. Такі процеси є типовими для міської вуличної музики, що підтверджують й інші історії батярських пісень. У проаналізованих зразках і їх варіантах прослідковуємо виражене збереження сталих інциптів: мелодії пісень розгортаються в межах тонічного квартсекстакорду, крайні звуки якого утворюють пісенно-романсову сексту; незмінний каданс, що побудований на висхідному русі від домінанти до тоніки. Ці ознаки свідчать про кристалізацію конкретних типів розвитку мелодії у зазначеній пісенній групі.

В цьому руслі згадаємо деякі спостереження науковців щодо масової пісні, як прикладу вивчення інтонаційної сторони неакадемічної музики. З точки зору

жанрових трансформацій дослідники вважають, що масова пісня є стилістичним сплавом місцевого фольклору та класичних форм інтонаційного вираження. Враховуючи комплекс музичних уявлень та усний музично-інтонаційний словник доби сучасників автора пісні, звернемо увагу на жанрову та стильову трансформацію в масових піснях, де ліричні мотиви можуть переінтоновуватись в маршові, пісенні в танцювальні та інші. Таким чином, виникають міграційні процеси, що створюють сильний психологічний ефект — інтимне набуває узагальнення через жанр. Як було згадано вище, ці трансформаційні процеси характерні й для батярських пісень і є важливим фактором для розуміння семантичного значення текстів. Подібний метод вивчення батярських пісень дозволяє прослідкувати генеалогічні зв'язки музичного та поетичного, їх взаємовплив й трансформацію, що розкриває історію поширення пісні, адаптації до актуальних епосі проблем, музично-інтонаційного словника.

2.2. Батярські пісні — генеалогічні зв'язки та типологічні паралелі

Львів періоду міжвоєнних років — це один з найбільших адміністративних, економічних, культурно-освітніх центрів Східної Європи. За кількістю населення місто було в ряду найбільших в складі Другої Речі Посполитої й з 1921 по 1939 роки продовжувало рости. Це добре ілюструють демографічні дані, за якими кількість населення в цей період збільшилось з 219 тисяч до 318 тисяч осіб. Складні політико-історичні перипетії зумовили етнічну строкатість населення Львова та його передмість, жителі яких взаємодіяли та творили унікальну історію та культуру міста. Як згадувалось раніше, крім українців та поляків, велику частину населення складали євреї, які мали значний вплив на соціально-економічне життя, а також музичну культуру Львова. У 20–30-х роках ХХ століття поляки становили понад 50% серед львівських міщан, при цьому загалом у Галичині вони складали не

більше чверті населення. Єврейська етнічна група становила близько 30% жителів міста, та 10% у сільських місцевостях. Українці у Львові склали 9,1% населення та близько 70% на території Галичини, німці 0,74% та 0,5%. Інші етнічні групи, зокрема, чехи, вірмени, литовці, білоруси тощо, за досліджуваними даними не перевищували 0,3% [94, с. 8].

Переважна більшість львівських авторів кабаре, ревію, розважальних музичних та театральних програм на початку ХХ століття були саме євреями: Людвік Старський, Мар'ян Гемар, Генрік Варс, Емануель Шлехтер та інші. Кабаре, як нове поле індустрії розваг, стало привабливою площадкою для діяльності євреїв як представників дискримінованої національності з обмеженнями у можливих сферах праці. Сприяв успіху єврейських авторів і фактор характерного єврейського гумору, що став головною рисою польського кабаре. Безумовно привабливою була також можливість вільного коментування й висміювання під маскою гумору соціальних та політичних подій країни.

Відомо, що єврейські музиканти були на передовій не тільки на елітних сценах, але й забезпечували музикою кнайпи, танці і забави. Музичним супроводом танців в цих локаціях була гра скрипаля, гармоніста, ансамблю, бенду, а іноді й навіть оркестру (єврейський або військовий). Підтвердження цьому знаходимо не тільки у згадках очевидців, але й у самих батярських піснях.

«І каже: Жидочку, грай мені, грай,

Тупай — раз, два, три...»

«Пляцова музика, коли грає...

...піколіно, бомбардон

І той великий гелікон,

Великий барабан — дзінь, джа-дра!

І той малий — ес-та-та!»

«За ним іде єврей,
 Кричить: Ай, іди вже!
 Татусю, мамусю, бабусю, гей,
 Усі кричать: банджо, грай!
 Мойше, Лейбе, Аронзон
 І красуня Ривка Кон,
 Усі кричать: Ой, горе мені!
 Це ж велике банджо вже тут,
 Банджо, банджо,
 Банджо грає так добре!» [202, с. 74, 123, *переклад І. Олійник*]

В оригіналах текстів знаходимо не тільки змішування польської, української мов та ідишу, але й читаємо про євреїв, які грали в місцевому оркестрі міста. Неодноразово в піснях згадується узагальнююче ім'я музиканта «жидок», а також справжні імена музикантів: Йосько, Мойше син Аарона та інші. Цікавим є опис інструментів як у представлених фрагментах, так і багатьох інших батярських піснях: скрипка, кларнет, контрабас, бубон, гармонія, труби. Їх тексти дають опис як духових пляцових оркестрів, так і посилення до клезмерського класичного складу, де згадані інструменти були основою. Відомо, що клезмери забезпечували музичним супроводом більшість міських ярмарок, балів при парках і садках, єврейські і не тільки весілля. Часто з плеча клезмерів мелодії єврейського фольклору ставали основою нових батярських пісень, як це сталось з єврейською народною піснею «Chawe», на мелодію якою співаються пісні «Зоська, вирушай!» та «Хто з тим козаком».

Єврейська музична складова стала визначальною рисою й інших пісенних пластів, зокрема, одеських міських пісень. Слід зазначити, що на відміну від

батярських пісень, що пов'язані з львівською субкультурою, поняття одеських пісень використовується для позначення корпусу зразків, що виокремлені за географічним принципом та не має строго термінологічного визначення.

Розташування міста Одеси на перехресті торгових шляхів, як і Львова, стало важливим фактором виникнення багатої міської культури, яка увібрала в себе традиції різних народів. Одеса, як економічний та культурний центр, створювала подвійний ефект: «аристократична й комерційна, фешенебельна й брудна, місто-казка та бандитська столиця росли симетрично» [185]. Особливу атмосферу Одеси як веселого, авантюрного, музичного міста описано у багатьох мемуарних та літературних джерелах. Згадуючи про жителів Одеси, П. Пильський писав так: «легковажний хвалько, ледар, весь зовнішній, неперевершений брехун, завзятий дотепник», при цьому наголошував, що одеситам властива глибока любов до міста й шанування її неповторної культури: «жодне місто не має стільки вірних патріотів», «Одеса — гордість натовпу, місто вулиці» [113, с. 331]. Вулиця та двори були особливим комунікаційним простором, де відбувались щоденні соціальні контакти, вирішувались стосунки й бізнесові угоди. Двір був місцем активного життя, через що часто асоціювався з великою дружньою сім'єю. Представники міста створили власну специфічну мову, традиції, пісні, яка були відображенням мультикультурної амальгами міста. Унікальна одеська говірка об'єднала в собі лексику ідишу, української, російської, польської та грецької мов.

Порівнюючи культурні феномени Львова та Одеси як двох великих центрів міської культури, згадаємо про типологічно подібний до батярського, одеський субкультурний феномен біндюжників. Ряд джерел стверджують, що слово «біндюжники» походить від назви кінних підвод з великим кузовом «бенд-ваген», що могло перевозити до 1.5 тон грузу, для чого у вози запрягали сильних коней порід першеронів та бітюгів, інша назва — біндюгів [1]. На таких підводах біндюжники перевозили великі вантажі (зерно, товари) з портових причалів на

ринки, або ж возили місцевих жителів у вільний від роботи час [146]. Після зернового сезону біндюжники часто займались перевезенням контрабанди. Завдяки офіційним і неофіційним підробіткам, біндюжники мали високий заробіток, який вони легко витрачали на гулянки, за якими спостерігало все місто. Відомо, що більшість біндюжників жили на Молдаванці, і навіть утворювали власні династії. Через використання одеської говірки з включенням нецензурної лексики, біндюжниками називали людей, які ведуть себе грубо, а пізніше, так називали представників кримінального світу Одеси. Ряд характеристик, таких як гендерна, соціально-економічна, професійна, локальна, мовна ознаки, наявність внутрішніх правил серед представників, створюють чіткі паралелі до батярської субкультури. Також, як і у батярських піснях, є певні згадки про біндюжників у одеських піснях («Шаланди»), проте, ця тема потребує глибшого дослідження науковців в контексті соціального та культурного життя Одеси початку ХХ століття.

Як найбільше портове місто у складі Російської імперії Одеса, як і Львів, були активно залучені у міжнародні міграційні процеси, а також стали постійним чи тимчасовим місцем перебування для понад сотні національностей. Напочатку ХХ століття найбільші етнічні групи населення Одеси та околиць склали росіяни, євреї, українці, болгары, молдовани, греки, поляки, німці, французи, італійці та інші. Місто знаходилась в зоні осілості євреїв, що пояснює велику частку єврейського населення. За результатами перепису, євреї склали другу за розміром після росіян частину населення (152 тисячі), при цьому в число росіян частково включали також українців (162 тисячі) [9, с.63]. Превалювання єврейського населення підтверджено у працях багатьох дослідників та мемуаристів: «якби довелося Одесі виставити прапор національності, яка, відповідно, переважає у ній, то, ймовірно, він виявився б єврейським чи греко-єврейським» [6, с. 138]. В умовах соціально-економічної нестабільності, Одеса стала місцем виникнення маргінального прошарку єврейського суспільства зі схильністю до криміналу.

Тематика єврейського соціального життя швидко стала однією з основних для одеських міських пісень, які, як і батярські пісні, мають подвійну природу — фольклорну та авторську. «Одеса ще до війни очолила неформальну популяризацію «жиганської» культури та змусила систему визнати у відфільтрованому варіанті жанр вуличної пісні» [185]. Більшість відомих авторів та виконавців одеських пісень — це представники саме єврейської спільноти, серед яких Я. Ядов, М. Ямпольський, П. Герман, В. Хенкін, Л. Утьосов та інші. Вивчення їх спадщини є перспективною сферою дослідження у руслі одеської міської музики та їх генеалогічних зв'язків.

Вивчення одеських пісень значно ускладнює мала чисельність нотних збірок та наукових досліджень в цій сфері, що підкреслює їх актуальність та необхідність. Нотні збірки є великою рідкістю і мають переважно аматорський характер. Більшість матеріалів пісень можна відшукати виключно у аудіо та відео форматах на музичних платформах у мережі інтернет. Одним із віднайдених видань, присвячених одеським пісням стала науково-популярна збірка Лесі Верби — одеської співачки, авторки пісень, художниці та дизайнерки. «Історія неодеських пісень» містить 14 пісень з авторськими ілюстраціями Л. Верби, викладених методом компіляції [56]. Пісні супроводжуються невеликими інформативними статтями про історію створення пісень, авторів, виконавців, цікаві історичні факти що пов'язані з генезою пісень. До книги додається CD-диск із записами пісень збірки у виконанні Л. Верби у супроводі одеського клезмер-бенду «Мамині діти», одна з пісень альбому звучить у виконанні відомого співака, який здобув широку популярність співаючи та записуючи одеські пісні, Аліка Ошмянського (Фарбера). «Пісні привезені з усього світу, які Одеса переплавила, перешила на себе, перетворивши шинкарський наспів на серце, що кровоточить, а тягучу латиноамериканську тугу на стьоб. І одеські пісні, які відвезли і прищепили на нових землях її неспокійні діти. Одеса як і музика — без кордонів. Вона проникає

в серце і залишається назавжди тим самим мотивом із найщасливішого літнього дня», - характеризує матеріали збірки Л. Верба [31].

На основі збірки, були проаналізовані 14 пісень, які вважаються частиною одеського міського фольклору. До збірки увійшли такі пісні, як «Бублички», «Папіроси», «На Дерибасівській відкрилась пивна», «Шаланди», «Ти, одесит, Мішка» та інші. Застосовуючи принцип виокремлення та порівняння кадансових мелодичних формул, були зроблені наступні висновки (таблиця 2.2).

Таблиця 2.2.

Кадансові формули у одеських піснях
(за збіркою Л. Верби) [56]

Кількість пісень	I Каданс-оспівування ТЗ з нижнього ввідного тону	I Каданс-оспівування ТЗ з верхнього прилеглого тону	II Каданс-тетрахорд висхідного напрямку	III Каданс-звукоряд низхідний від D до T	Інше
14	2, 8, 12	1, 4, 6, 10, 14		3, 5, 13	7, 9, 11

Серед корпусу досліджуваних одеських пісень (14 зразків) вісім з них мають каданси першого типу з оспівуванням ввідних тонів тоніки. Три зразки мають низхідний поступеневий звукоряд кадансів III типу, також дві пісні завершуються зворотом терцовий тон з розв'язанням у *T*, а також одна зворотом із застосуванням основних тонів *D* та *T*. Як і для батярських пісень, основою кадансових формул збірки одеських пісень Л. Верби став гармонічний зворот *D – T*, що виражається у мелодії, та кадансових формулах. Вказані паралелі свідчать про тісний зв'язок одеських пісень, як і батярських, з танцювальними жанрами епохи, для яких характерне кадансування на основі *D – T*, а також спільний інтонаційний тезаурус двох пластів міської музики, що формувався під впливом мультикультурного населення міст.

В цьому руслі з метою глибшого дослідження генетичних зв'язків батярських та одеських пісень, розглянемо генезу однієї з відомих одеських пісень **«Папіроси»**. Її повна назва звучить як «Kupitye kouft zhe papirosp» що перекладається з іврити як «Купіть же папіроси». Як і більшість пісень даного жанру, «Папіроси» має цілий ряд версій щодо її походження та поширення. «Папіроси» вважають однією з найбільш популярних одеських міських пісень, проте дослідження виявило складну та цікаву генезу поетичних та інтонаційних параметрів пісні.

Авторство оригінального поетичного тексту пісні належить актору, музиканту, ведучому радіопрограм, продюсеру та театральному режисеру Герману Яблокову (1903–1981) родом з міста Гродно, що в той період було частиною Польщі (зараз території Білорусі). Зірка американського їдиш-театру, справжнє ім'я якого Хаїм Яблонник, народився у небагатій єврейській родині у 1903 році, з дитячого віку співав у хорі синагоги, і з дванадцяти років грав дитячі ролі у місцевому театрі на їдиші. З 17-ти років Хаїм Яблонник був частиною гастролуючої театральної трупи, і в 1924 році імігрував в США, де змінив ім'я на Герман Яблоков. Він швидко став відомою персоною їдиш-Бродвею, помітно впливаючи на розвиток театрального мистецтва на їдиші впродовж 1920–1930 років. Г. Яблоков також був ведучим та творцем щотижневої радіопрограми на їдиші та музичних радіоспектаклів, найвідомішим з яких став «Дер Паяц».

Одна з таких радіопрограм мала назву «Папіроси», де вперше в 1932 році прозвучала досліджувана пісня у живому виконанні. Після виходу в ефір пісня набула широкої популярності і була постійним запитом слухачів радіо. У 1933 році Г. Яблоков разом із популярним режисером Генрі Лінном створили 15-хвилинний ігровий фільм на сюжет пісні та театральну п'єсу, де вкінці постановки звучала сама

пісня²³. У 1935 році п'єса та короткометражний фільм «Папіроси» були поставлені на сцені McKinley Square Theater у Бронксі. В цей період пісня «Папіроси» також вийшла у популярному форматі окремих нотних листків-пісень, що підкреслює успішність твору серед публіки. Проте, найбільшого поширення пісня набула після виходу платівок, де пісня «Папіроси» у 1946 році прозвучала у виконанні Германа Яблокова під супровід ансамблю Мендельсона (компанія Sultan Recording (1946), Sun Record Company (1947)).

Сюжет пісні побудований на зверненні маленького хлопчика до людей, які проходять вулицею, у яких він просить купити папіроси. Особливості поетичного тексту розкривають важливі деталі створення пісні. Включення російського слова «купіте же» у тексті на ідиші дає посилання до політичних трансформацій у місті Гродно та періоду правління Російської імперії, що залишив слід у вигляді російської мови. Використання слова «papirosen» свідчить про ще один важливий аспект. Саме слово має польське походження і могло бути застосоване або ж поляками, або народами, які могли перейняти цю лексику. І таким народом, очевидно, стали євреї, які принесли та поширили цю лексику у ХІХ столітті у, на той час, російському Гродно.

Цю тезу підтверджує історія створення унікальної для Гродно тютюнової фабрики, яку в 1861 році заснували місцевий підприємець Лейба Шерешевський у співпраці з євреєм Абрамом Гордоном, який мав купецькі права на відкриття підприємства. Фабрика стала надзвичайно успішною, що підтверджують міжнародні зв'язки та великий асортимент продукції: підприємство виготовляло більше 200 видів папірос та сигар, а в 1913 році досягло виробництва близько 1,5 мільярдів папірос в рік. У період Першої світової війни фабрика зазнала кризи і

²³ У ролі 11-річного продавця цигарок знявся юний Сідней Люмет, у майбутньому відомий голлівудський режисер.

часто видавала зарплату працівникам товаром. Саме цей факт підтверджує можливі ситуації торгівлі папіросами на вулицях Гродно. У збірці Л. Верби вказано, що сюжет тексту, в якому хлопчик продає папіроси, підказав автору його земляк з Білорусі, який зі своєю сестрою голодував в час Першої світової війни, тому був вимушений продавати папіроси. Проте, сам автор у автобіографічному доробку «Клоун: навколо світу з театром на ідиші» [235] згадує, що на це його у період німецької окупації Гродно в 1915 році сам продавав на вулицях папіроси, які отримувала його сестра працюючи на фабриці Шерешевського. У згаданій книзі Г. Яблоков також зазначає, що задум пісні виник у нього саме в 1922 році, проте вважав що пісня не матиме доречності в той період, і повернувся до неї вже будучи частиною театрального життя в США [82].

Важливо те, що Г. Яблоков підтверджує своє авторство поетичного тексту, проте щодо музики вказує на використання народної мелодії. Аналіз аудіозапису пісні «Папіроси» у виконанні Г. Яблокова показав, що вона має посилення до танцювального жанру з характеристиками танго, що виражається у застосуванні чіткої ритмічної пульсації в дводольному розмірі з акцентами на слабкі долі, додаткових кадансувань $D - T$, а також особливостях інструментального ансамблю, до якого включено акордеон, скрипка, фортепіано [203]. Окремо відзначимо каданс приспіву, що є низхідним поступеним зворотом від D до T , який співпадає з третім типом формул-кадансів у батярських піснях (приклад 2.15).

Приклад 2.15.

Папіроси (транскрипція за записом Г. Яблокова)



У збірці одеських пісень Л. Верби вказано, що мелодія пісні з'явилася наприкінці XIX століття, майже сорок років раніше ніж поетичний текст Г. Яблокова, і, ймовірно, мотив виник у єврейських поселеннях Східної Європи [56, с. 31]. Також згадується, що представники угорських та румунських циганів вважають мелодію частиною власного фольклору та вказують на мелодію під назвою «Циганська весільна». На авторство мелодії також претендують болгари, проте результати вивчення друкованих та аудіо джерел, що викладені далі, підтверджують її приналежність до пласту музики єврейського народу.

Дослідник грецької дискографії П. Кунадіс стверджує, що вперше дана мелодія була транскрибована й зафіксована під назвою «Korohod» («Хоровод») у збірці «Di originale yidishe khasene» («Справжнє єврейське весілля»), що була видана нью-йоркським видавництвом «Hebrew Publishing Company» у 1902 році [205]. Збірка складається з весільних мелодій клезмерського репертуару, зафіксованого польським іммігрантом, композитором та аранжувальником Германом Шапіро (1888–1961) (Приклад 2.16). Попри значні відмінності у звучанні мелодії, спостерігаємо співпадіння опорних тонів мелодії «Папірос» та «Хороводу». Крім цього, співпадають окремі інтонаційні звороти, а саме початкові висхідні звороти куплету та приспіву, та кадансові завершення мелодій.

Приклад 2.16.

«Хоровод» (збірка Г. Шапіро, 1902 рік)

16. *Allegro.*

The musical score is written in a single system with five staves. It begins with the tempo marking 'Allegro.' and the number '16.'. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The melody is marked with numerous red circles around individual notes, particularly on the first, second, and fourth staves. Red brackets are used to group notes into phrases, appearing on the second, third, and fourth staves. The piece concludes with the instruction 'D.C.' at the bottom right of the fifth staff.

Наступний по хронології запис мелодії створений у 1920 році американським скрипалем-клезмером родом з Румунії Абе Шварцом під назвою «Freilichs no. 317» («Фрейлех №317», приклад 2.17) [216]. Якщо мелодія «Хороводу» співпадає з кадансом, опорними тонами та деякими фрагментами «Папірос», то «Фрейлех №317», попри те, що містить додатковий новий фрагмент вкінці (останні три рядки рукопису), першою частиною повністю ідентичний мелодичній лінії пісні «Папіроси», що буде створена Г. Яблоковим у 1922 році, й опублікована у 1933 році.

Приклад 2.17.

«Фрейлех №317» (збірка Абе Шварца, 1920 рік)

© CIE 191004
JUN -7 1920

Freilich No. 317

Music Division,
Reserve Storage.

Назва «Фрейлех» також створює посилання безпосередньо до єврейської танцювальної музики, адже, фрейлех є одним з основних клезмерських інструментальних жанрів. Фрейлех, що на український лад називали фрейликами, дослівно перекладається як «радісна мелодія». Цей популярний танець єврейської весільної традиції, який часто грали також і на неєврейських гостинах, міг звучати у мінорному чи мажорному ладі, проте обов'язково у дводольному розмірі 2/4 чи 4/4. Серед єврейських танців фрейлех вирізнявся унікальною хореографією як повільний чи швидкий танець по колу або лінією із застосуванням двокрокової ходи

та акцентами на слабку болю. Фрейлех також називали *karohod* (хоровод) або *reidl* (коло), оскільки частіше всього його танцювали у колі [207]. Ці варіанти пояснюють версії назв досліджуваної мелодії, як у збірці Г. Шапіро, так і наступних віднайдених зразках.

Ще одним раннім записом пісні є транскрипція американського клезмера румунського походження Макса Лейбовіца, датована 18 вересням 1922 року під назвою «*Got drei iber dus reidel*» («Боже, поверни це колесо») (Приклад 2.18). Вона не містить додаткових розділів, як «Фрейліх №317» і є точним аналогом інтонаційного матеріалу пісні «Папіроси».

Приклад 2.18.

«Боже, поверни це колесо» (збірка М. Лейбовіца, 1922 рік)

© 1922 E 543955
SEP 18 1922
Music Division,
Reserve Storage.

Варто згадати також запис пісні з аудіо та нотною фіксаціями Мойсеєм Береговським, що відбувся у 1929 році підчас фольклорної експедиції у Славуті Кам'янець-Подільської області. Даний запис підтверджує популярність мелодії на

території України, зокрема, у західних регіонах. На збереженому аудіозаписі звучить голос 59-річного Іцика Трипліка — флейтиста та перукара, при цьому запис має назву «Безіменна мелодія» [59]. Мелодія також збігається із транскрипцією М. Лейбовіца та варіантом, використаним у пісні «Папіроси», що є ще одним підтвердженням тези про те, що пісня належить до пласту єврейського фольклору.

Одними з найбільш ранніх зафіксованих зразків мелодії стали аудіозаписи, що свідчать про важливу роль використання джерел даного типу у дослідженні музики нетрадиційних практик. Перший відомий сьогодні аудіо запис був створений 25 липня 1910 року оркестром Black Diamonds Zonophone Orchestra під назвою «Мілаша-Молдаванка (Субота)» виданий Zonophone Records, і одразу перевиданий фірмою «МузПред». У вересні 1910 року у Вільнюсі з цією ж мелодією була видана платівка під назвою «Субота-скрипочка» (єврейські мелодії), і вже 15 вересня у Москві фірмою Homokord її було записано під назвою «Мілаша-Молдаванка (Субота)» у виконанні оркестру в аранжуванні А.Б.В. У період 1910–1911 років, ймовірно, також у Москві, мелодію «Мілаша-Молдаванка» на одній платівці з «Сім сорок» записав оркестр Syrena-Record Orchestra під керівництвом диригента польсько-єврейського походження Абраама Шромберга. Ще один запис «Мілаша-Молдаванка (Субота)» був створений оркестром Poliaphone фірмою Poliaphone Concert Record, ймовірно, у 1910–1914 роками у Європі. У 1923 році під лейблом фірми «Грамофон» були видані платівки із інструментальним виконанням «Мілаши-Молдаванки» тріо баяністів Л. Рахоло, М. Боровкіна та Н. Новожилова (МузПред). Така кількість платівкових записів свідчить про значну популярність мелодії як серед музикантів, так і слухачів, на яких був орієнтований продаж платівок.

Особливу увагу серед них викликає згаданий вище запис пісні «Субота-скрипочка (єврейські мелодії)» фірми Zonophone Records у виконанні концертного оркестру під керівництвом Аарона Соломоновича Олевського (1910 рік). У ньому,

окрім відомої мелодії, яка звучить з 00:01 по 0:48 та з 1:28 до кінця сторони А, середнім розділом композиції є ще одна відома народна мелодія. Нею є єврейська пісня «Dire-Gelt», що перекладається з ідишу як «квартирні гроші», або «гроші за оренду квартири». Сторона Б платівки підписана як «Гроші», проте на ній звучить пісня єврейського автора Марка Варшавського під назвою «Simkhas Toure» («Радість Тори»). Ймовірно, така плутанина назв була навмисною, щоби не викликати питань щодо релігійної тематики однієї з мелодій, тому назви мелодій з першої композиції «Субота-скрипочка» та «Гроші», що звучали на стороні А, були винесені в заголовки двох сторін платівки, а третя — «Радість Тори», записана на стороні Б, проте залишилась безіменною.

Аналіз згаданих вище видань показав, що для підпису однієї і тієї ж мелодії, яка була ймовірним прототипом «Папірос», на різних платівках використовувались кілька різних назв. Це може свідчити як про значну популярність теми, і через це множинність варіантів назв, так і бажання приховати початкову назву та етнічне походження мелодії. Проте, підпис «єврейські мелодії» до запису оркестру А. Олевського, де в композиціях звучать авторська та народні єврейські пісні, серед яких і «Субота-скрипочка», підсилює ймовірність єврейського коріння мелодії. Ще одним аргументом у підтвердженні цієї тези є також назва мелодії «Субота», яка створює посилання до святого святкового дня для носіїв єврейської релігійної традиції, дню, якому присвячено значну частину єврейського фольклору.

Отже, дослідження вказаних версій мелодії «Хороводу» / «Фрейлеху №317» / «Мілаши-молдаванки» / «Суботи» / «Суботи-скрипочки» показало, що саме ця тема містить головні інтонаційні маркери пісні «Папіроси», що була опублікована Г. Яблоковим у 1932 році. Її найбільш давнім зафіксованим прототипом є композиція «Фрейлех №317», занотована А. Шварцом. Особливу увагу привертають каданси досліджуваних інструментальних композицій, які підтверджують спільне інтонаційне джерело пісні, що простежується через

збереження спільного кадансового звороту. Застосовуючи систему кадансових формул у батярських піснях, визначаємо, що даний каданс належать до третього типу і він зберігається у всіх згаданих зразках, а також тих, що з'явилися після оприлюднення пісні «Папіроси».

Варто зазначити, що пісня «Папіроси» не є першим пісенним втіленням мелодії «Фрейлеху». Напочатку ХХ століття мелодія вперше прозвучала з поетичним текстом, який має назву «Остання пісня перського шаха». Вона була записана на платівку у виконанні одесита Михайла Вавича (1876–1930) у супроводі оркестру Російського акціонерного товариства грамофона під керівництвом І. П. Аркадьєва. Очевидно, запис був здійснений у період роботи артиста з театром Буффа у Москві з 1905 по 1918 рік. Текст пісні не вдалось знайти у збірках та відкритих джерелах, проте із віднайденого аудіозапису окреслимо її загальний сюжет. Поетичний текст є іронічною оповіддю пригод перського шаха, який поїхав з Одеси в країну чудес (Тегеран), проте квапиться повернутись назад. З перших рядків зрозуміло, що чоловік жалкує що залишив Одесу, виражаючи це у важких зітханнях-заспівах «ой, йой, йой, зглянься наді мною, Аллах», і наголошуючи що Одеса була місцем, де він «не знав турбот, спокійно жив, пив та їв, співав пісні». Тон поетичної оповіді гумористично-іронічний, що підкреслено мінорним ладом, низхідними інтонаціями зітхання у мелодії куплетів. Інструментальний вступ, інтерлюдія та кода пісні є точним цитуванням теми «Субота-скрипочка», проте мелодія куплетів відрізняється як від інструментального оригінального варіанту, так і від мелодії «Папірос» Г. Яблокова, яка буде створена пізніше. Попри це, важливим фактом є збереження кадансового звороту теми «Субота-скрипочка», як і в усіх інших варіантах пісенного втілення мелодії. Також у вокальній партії соліста застосовуються мелізматичні звороти з використанням ІV підвищеного ступеня ладу та характерні єврейським пісням заспіви «ой, йой, йой». Таке поєднання маркерів арабської культури через звертання до Бога на ім'я Аллах та застосування

єврейських мелодичних зворотів підсилює комічний ефект історії про перського шаха. Отже, «Остання пісня перського шаха» є першим пісенним втіленням мелодії «Фрейлеху», яка мелодично відрізняється від наступних варіантів, проте також містить кадансову формулу, яка збереглась від оригінальної інструментальної мелодії «Фрейлеху».

Однією з наступних пісенних версій мелодії стала видана 1917 року пісня «*Dos redl*» («Цей дрейдл (колесо)») польсько-єврейського поета та пісняра Нахума Штернхайма (1876–1942), що була записана у Нью-Йорку з солістом Абрахамом Розенштейном. Він же записав у червні 1919 року в Нью-Йорку на ту саму мелодію пісню «*Got gib adret dus reidel*» («Боже, дай поштовх дрейдлю») оркестром Броди. Серед румунської дискографії зустрічаємо платівку 1926 року під назвою «*Dumnezeu invarte roata*» («Бог крутить колесо») Парінтеле О. Мурешан, записану в США. Мелодія зустрічається також в сербському репертуарі, зокрема в записі під назвою «Ново румунско коло» («Новий румунський танець»), зробленому Міланом Томичем та його оркестром у Сербії в період 1920–1927 років. Також серед віднайдених зразків грецькомовна версія Антоніса Далгаса (Діамантідіса), «*Eho ftosheia koutsavaki*» що перекладається як «Я бідний, але хоробрий хуліган» записана в Афінах у 1931 році [201]. Ще одним варіантом досліджуваної композиції стало видання платівки 19 грудня 1940 року з соло відомого єврейсько-американського кларнетиста родом з Вінницької області Дейва Тарраса з оркестром Ейба Еллштейна та аранжуванням Гаррі Еллштейна у Нью-Йорку під назвою «*Freiliche Yidelach*» («Веселі єврейчики»). Всі згадані зразки демонструють стійке забережнтя кадансового звороту мелодії «Фрейлеху», що підтверджує їх інтонаційні генеалогічні зв'язки.

Варто зазначити, що після появи версії Г. Яблокова з'явилося безліч виконавських варіантів пісні «Папіроси». Серед них записи Макса Райхгардта (1949 рік, Франція), Ремі Гара (1950 рік, Аргентина), Дейва Тарраса (1955 рік,

США), тріо Ірвінга Філда (1960 рік, США) та інші. Значної хвилі популярності пісня набула завдяки виконанню дуету сестер Беррі, зокрема, і на територіях Радянського союзу під час гастролей дуету в 1959 році. Відомо, що сестри Бері (Багельман) були частиною танцювальної групи при зйомці одноіменного короткометражного фільму Г. Яблокова у 1933 році, після чого створили власний варіант пісні, платівка з якою з'явилась у 1960 році у США та Грузії. Серед поетичних версій пісні «Папіроси» ще у період Другої світової війни з'явилися версії пов'язані з трагічними подіями Голокосту, а саме «Di broyt farkouferin» («Продавець хліба») про Варшавське гетто, «Nishtu kayn przydziel» («Немає більше талонів») з Лодзького гетто та «S'iz geven a zumertog» («Це був літній день») з Вільнюського гетто, «Es iz geven a zumertog» («В цей літній день»), текст якої описує події в Понарах, де нацистами було вбито близько 100 тисяч людей. Серед російськомовних пісень цього періоду версія «По карточній системі». Після Другої світової війни пісня також набула значної популярності у версії під назвою «Пісня єврейського сироти».

Отже, з появою пісні на текст Г. Яблокова «Papirossen», його гастролями з дружиною Б. Мазель, відомого дуету сестер Беррі, залучення пісні в репертуар клезмерів та естрадних артистів, популярність мелодії виросла ще більше, що сприяло появі безлічі поетичних варіантів пісні. Проте, який саме мелодичний прототип був використаний для їх створення — «Папіроси» чи будь-який з тих, що виникли раніше, є питанням, що потребує подальших ґрунтовних наукових досліджень. Велика кількість сучасних каверів на пісню «Papirossen» підтверджують її популярність та актуальність. Серед виконавців пісні такі відомі артисти, як Джемма Халід, Дуду Шифер, Аркадій Сєверний, Валентин Куба, Фелікс Шиндер, Леся Верба та інші. «Papirossen» також стала назвою фільму Гастона Солницького (2001 рік), в центрі сюжету якого сімейна історія аргентинського єврея. Збірка поезій «Папіроси» Юрія Іздрика є прикладом інтертекстуальних

зв'язків відомої пісні з літературою, де спільною рисою стає саме тематизм поетичних творів, що пов'язаний з жорстокістю реальності навколо та граничними почуттями відчаю й болю.

Дослідження генези пісні «Папіроси» показало, що єврейська компонента є однією з визначальних характеристик одеських пісень, що сприяє включенню до пласту одеських зразків пісень, які не мають прямого відношення до музичного життя міста. Попри неодеське походження, завдяки стійким асоціаціям з єврейською музикою, пісня «Папіроси» сприймається більшістю одеситів та шанувальниками міської музики Одеси як одеська міська пісня. Значний вплив єврейської народної музики та активна діяльність єврейських митців у створенні та розповсюдженні пісень, є однією із спільних типологічних рис батярських та одеських міських пісень, як потребує подальшого ретельного вивчення.

У пошуках жанрово-інтонаційних паралелей між батярськими та єврейськими піснями була також опрацьована збірки єврейських пісень М. Береговського [11]. Аналіз пісень з точки зору ладу та інтонаційних зворотів виявив, що специфічні лади єврейської музики майже не характерні для батярських пісень. Деякі зразки одеських пісень містять мелізматичку з використанням двічі гармонічного мінору, проте єврейська компонента проявляється значно більше у лексиці та обраних сюжетних темах. Цей факт підтверджує тезу, що попри значну кількість пісень авторства євреїв, писали вони їх для місцевого населення, опирались у створенні музики на популярні танцювальні жанри і часто уникали використання єврейської мелодики. Проте, порівнюючи метро-ритмічні структури строф батярських, одеських та єврейських пісень формується ряд цікавих спостережень.

В цьому руслі було опрацьовано методичку вивчення пісень нетрадиційних музичних практик науковиці Раїси Шолемівни Абельської. У своїх роботах, дослідниця застосовує принцип порівняння метро-ритмо-строфічних структур на

прикладі єврейських народних, одеських «блатних» та російських пісень. Науковиця означає МРС-одиницю як пісенно-метричну строфу музичного тексту, де куплет — одна одиниця, приспів — друга, як результат одна пісня може мати кілька МРС-одиниць і їх сума не збігається з кількістю пісень збірки. Пісні пропонується групувати за кількістю строф у куплеті чи приспіві, та стоп у рядку. Таким чином, формується 5 груп, дві з яких Р. Абельська визначає як класичну блатну (зі специфічним 3-рядковим «замком») та некласичну строфи — без регулярного римування 3-х останніх строф.

Використовуючи методику Р. Абельської та дані її дослідження порівняємо МРС-одиниці єврейських, одеських та батярських пісень (таблиця 2.3). У всіх трьох групах значна частина пісень мають складну багаточастинну структуру. Так, у батярських піснях при кількості 151 пісень виявлено 241 метро-ритмо-строфічні структурні одиниці, в одеських 56 при 43-х, єврейських 253 при 217-ти. Очевидно, що найбільш поширеною багаточастинна будова є саме для батярських, що пов'язано із значним корпусом авторських пісень.

Класична блатна строфа представлена 30-ти зразками для єврейських, 20-ма для одеських та 14-ма для батярських пісень, в дещо більшій кількості некласична для єврейських та батярських і менше для одеських пісень. Усі три групи мають спільне коріння в структурі 5-7-строфічних текстів, і очевидно, що єврейські, як найбільш давня група, є одним з ймовірних джерел для одеських та львівських пісень. Чотирирядкова строфа з трьома стопами, тобто, трьома метричними акцентами в музичній фразі, є найменш вживаною для всіх трьох груп пісень.

Таблиця 2.3.

Порівняння МРС-одиниць єврейських, одеських блатних
та батярських пісень

МРС- одиниця	Кількість зразків	I Класична блатна строфа (5- 6-7- рядкова)	II Некласична блатна строфа (5- 6-7- рядкова)	III Строфа 4ПЗ	IV Строфа 4П2	V Інші
Група Досліджу- ваних текстів						
Єврейські пісні 1850-1920 рр. (Р. Ш. Абельська, за збіркою М. Д. Гольдіна)	217 пісень: 253 МРС-О (100%)	30 (12,4%)	44 (17,5%) В сумі: 74	6 (2,4%)	60 (23,8%)	113 (44,7%)
Одеські пісні 1900- 1930 рр. (обрані з 195 пісень збірки «Блатні пісні» Р. Ш. Абельською)	43 пісні: 56 МРС-О (100%)	15 (26,8%)	5 (8,6%) В сумі: 20	12 (21,4%)	15 (26,8%)	9 (16,4%)
Батярські пісні (за збіркою Є.Габели та З.Курзової)	151 пісня: 241 МРС-О (100%)	14 (5,8%)	18 (7,4%) В сумі: 32	26 (10,7%)	140 (58%)	43 (17,8%)

Варто зазначити, що така строфа більше характерна для російських літературних пісень (серед них романси), які у своїй роботі також аналізує Р. Абельська, показує різні генетичні джерела для українських та російських пісень. Для зразків одеських, єврейських, львівських пісень навіть при такому метрі з трьома стопами характерні танцювальні мелодії та квадратність структури.

Отже, нарівні з класичною блатною строфою для одеських, і в найбільшій частці порівняно з іншими групами для єврейських та батярських, стала чотирирядкова строфа з двома стопами — 26% (єврейські), 58% (батярські). Ця структура характерна для танцювальних жанрів і є об'єднуючим жанром для всіх

трьох груп. Про танці, під час яких співались і вочевидь створювались багато із згаданих пісень неодноразово згадується і в самих вербальних текстах: польки, штаєри, вальси та інші. Традиція взаємопроникнення мелодій танців та пісень особливо характерна для єврейського фольклору. Таким прикладом є клезмерські фрейлехси, що в багатьох зразках мають мелодичні аналоги у єврейських народних піснях. Ця характеристика властива і для досліджуваних батярських та одеських пісень, що підкреслює значний вплив на їх виникнення єврейської народної музики та популярних танцювальних жанрів.

2.3. Жанрові моделі батярських пісень в контексті популярної музики доби

Як було виявлено у попередніх підрозділах, батярські пісні тісно пов'язані з популярними танцювальними жанрами епохи. Поєднуючи фольклорну та авторську природу музичних текстів вони увібрали в себе головні маркери тогочасного інтонаційного світу. Спробуємо прослідкувати типологічні паралелі у батярській та авторській естрадній музиці через один з найбільш популярних танців міжвоєнного Львова — танго.

Варто зазначити, що термін танго виник в дев'ятнадцятому столітті в районах Ріо-де-Ла-Плата в Аргентині — в місті, де тісно переплелись культурні традиції імігрантів з різних країн. Танго називали місця свят і танців чорношкірих, що відбувались під ритми барабанів. У 1860-х роках у Буенос-Айресі з'являються згадки про клуби білих людей, де грали композиції танго [229, с. 187]. Тангові композиції увібрали у себе ритми та мелодії аргентинської мілонги, іспанського фламенко, африканського кандомбе, італійської канцонети, кубинської хабанери та інших. У популяризації музики танго важливу роль відіграли світські заходи

Парижу, де танго перейняло естафету танцювальної популярності від головуючого вальсу й набуло характеру справжньої епідемії по всьому світу.

Становлення та укорінення танго як символу аргентинської культури в музиці відбувається напочатку ХХ століття, головним чином завдяки творчості аргентинського музиканта Карлоса Гарделя, день народження якого у наш час є міжнародним Днем танго. Його перша означена жанровим різновидом «пісня-танго» з'явилась у 1917 році і мала назву «Моя сумна ніч». Вона стала яскравим зразком типових жанру тем страждання закоханого чоловіка, який розповідає про глибину почуття й гіркі сльози, які він може виразити тільки в пісні. Як і танцю, пісні-танго притаманний дводольний метр, двочастинна куплетно-приспівна форма, в якій куплет мінорний, а приспів мажорний, крім цього обов'язковою є остинатна ритмічна формула з стабільним використанням пунктирних та синкопованих ритмічних груп.

Новий жанр захоплював відвертістю, бунтарством проти усталених танцювально-пісенних канонів і не міг не приваблювати тогочасних прогресивних музикантів. Через це і танець, і пісня-танго швидко набуло популярності після Першої світової війни у країнах Європи й світу. У міжвоєнні роки — період розквіту батярства, танго став основою не тільки ряду батярських пісень, але і музики естрадних композиторів-сучасників. Розглянемо приклади застосування жанру у творчості найбільш яскравих естрадних композиторів цього часу Б. Весоловського та І. Дунаєвського.

Відомий факт, що Львів напочатку ХХ століття був одним з культурних центрів Європи, а визначальне слово в усьому мала керуюча в цей час Польща. У цей період місто заповнили польські солісти, оркестри, бенди з музикою провідних варшавських композиторів, каверами на європейські шлягери. Переважаюча частина музичних колективів були польськими, їх музика звучала всюди, найвідоміші музиканти — це поляки. Серед найбільш популярних авторів

танго того часу польські євреї – Генрік і Артур Голд, Єжи Петербурський, Генрик Варс та інші. Вкінці 20-х років відбувається послаблення національно-польського насадження, з'являються українські товариства, на зібраннях яких починає звучати українська міська музика. Грань між аматорством та професійним музикуванням на таких заходах починає стиратись, коли розважальну «легку» музику починають творити музиканти з академічною освітою, поєднуючи популярні традиції та стилі з українським музичним матеріалом.

Скласти конкуренцію уже улюбленим польським шлягерам було нелегко. Але це вдалось здійснити творчістю трійки студентів Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Нею були Леонід Яблонський (Ябцьо), Анатоль Кос-Анатольський (Таці), та Богдан Весоловський (Бонді). З ціллю «творити нову українську культуру» на противагу польській, українські пронаціональні музиканти збирають власну капелу «Джаз-оркестр Яблонського» (1934–1938). На відміну від сучасних їм колективів, музиканти не грали імпровізацій на джаз-стандарти, а створювали джазові аранжування народних пісень, україномовні кавери на європейські шлягери, виконували власні авторські пісні.

Склад «Ябцьо-джаз» (народна назва бенду) був мобільним, адже бенд міг об'єднуватись з іншими ансамблями, збільшуючись аж до 10–18 людей. Найбільш відомі солісти, з якими довгий час працював гурт це Степан Гумінілович та «перша леді польської діаспори», улюблениця всієї Європи Ірена Яросевич (або Рената Богданська). «Ябцьо-джаз» співпрацював з провідними поетами свого часу, однодумцями в їх проукраїнських поглядах — Остапом Нижанківським, Степаном Чернецьким, писали артисти й власні тексти, часом уже за готовими музичними композиціями. Їх діяльність стала справжнім вибухом в українській естрадній творчості, «епохою інтелектуального відродження нації». Високу майстерність музикантів відзначали навіть професори музичної академії — наприклад, викладач фортепіано Бонді Весоловського Зиновій Лисько.

Важливим фактором у формуванні такого творчого вектору гурту став як вплив родинного оточення, так і ґрунтовна музична підготовка, адже всі члени гурту були професійними музикантами. Засновником, керівником і скрипалем був Леонід-Ябцьо Яблонський, піаністом Анатолій Кос-Анатольський, а композитором й акордеоністом Богдан Весоловський. Як головний творець репертуару «Ябцьоджазу» Богдан Весоловський стає автором естрадних шлягерів, що набувають у Галичині більшої популярності за зарубіжні.

Жанри, які становлять основу творчого доробку гурту, а точніше Б. Весоловського, як штатного композитора бенду — це пісня, танго, вальс, фокстрот, румба та інші. Найпопулярнішими композиціями колективу стали «Жоржина», «Останнє танго», «Прийде ще час», «Вина, вина, дівчино» та інші. Таким чином, Б. Весоловському вдається на основі європейських жанрів створити український національний продукт, де поєднано риси батярських пісень, ліричної української пісні-романсу та виконавська віртуозність, відпрацьована на базі вищої академічної музичної освіти.

Після Другої світової війни, таємно розповсюджені на території радянської України і водночас надзвичайно популярні у Європі, пісні Б. Весоловського повернулись у репертуар українських виконавців аж на початку 2000-х років. До цього часу батярська пісня продовжувала жити в українській діаспорі Європи, Канади, США, куди були змушені виїхати більшість музикантів у часи репресій. Відродженням творчої спадщини у наш час найбільше завдячуємо вітчизняним співакам Остапу Зоричу, Віктору Морозову, гурту «Львівське ретро» та відомому музиканту Олегу Скрипці. Останній записав два альбоми з піснями композитора «Серце у мене вразливе...» (2009) та «Жоржини» (2011).

Серед багатьох творів Б. Весоловського пісня-танго «Прийде ще час» є найчастіше виконуваним, і саме вона принесла композитору першу славу і визнання. Початковий варіант твору був інструментальним (рукопис закінчений

15 серпня 1936 року), а вже восени 1937 року ноти з поетичним текстом з шаленим успіхом розлетілись друком. Слова пісні за кількома версіями написані Степаном Чарнецьким, чи то у співпраці з Б. Весоловським, чи то самим композитором. Першими виконавцями стали звичайно ж «Ябцьо-джаз» з солісткою Ренатою Богданською, яка була не тільки учасницею колективу, а й стала першим коханням композитора.

Ще одна відома постать тогочасного музичного естрадного життя це Ісак Дунаєвський — відомий радянський композитор українсько-єврейського походження. Народжений у Лохвиці, що у Полтавській області, випускник Харківської консерваторії по класу скрипки та композиції, більшу частину життя він провів у Москві. У 1934 році І. Дунаєвський стає автором музики до першої в СРСР музичної кінокомедії «Веселі хлопці», яка принесла композитору пожиттєву славу та визнання. Серед 17-ти музичних номерів фільму найбільш популярними стали «Марш веселих хлопців» та романтична пісня головного героя «Серце». Як і інші музичні номери фільму, ця пісня була виконана естрадним співаком Леонідом Утьосовим та його інструментальним бендом «Tea-джаз», а запис для платівки відбувся 2 червня 1935 року.

Зіставлення творчого доробку композиторів на прикладі пісень «Серце» І. Дунаєвського та «Прийде ще час» Б. Весоловського дає можливість виявити як загальні тенденції епохи, так й унікальність почерку кожного композитора. Створені в один історичний період але в різних країнах, пісні виявляють риси однієї естетичної системи, а також спільний інтонаційно-ритмічний тезаурус.

На рівні структури твори мають традиційну пісенну форму типу куплет-приспів. Найбільш показовим є порівняння приспівів двох творів — інтонаційного ядра композиції (схема 2.2).

Схема 2.2.

Порівняння приспівів пісень І. Дунаєвського «Сердце» та Б. Весоловського
«Прийде ще час»

1
Серд - це, те - бе не хо - чет - ся по ко - я. Серд - це,
прийде ще час ко - ли за - ту - жиш ти за мно - ю, прийде ще час,

6
как хо - ро - шо на све - те жить! Серд - це, как хо - ро - шо, что ты та - ко - е!
ко - ли зга - да - єш на - ші дні, мо - же то - ді лю - бов ти зро - зу - мі - єш мо - ю,

12
Спа - си - бо, серд - це, что ты у - ме - єшь так лю - бить!
і мо - же за ту лю - бов вдяч - на бу - деш ме - ні.

Початкові фрази в обох зразках є етапом установки сприйняття пісні, тим вірусним мотивом, що пам'ятає кожен слухач цих творів. Значення початкових фраз підтверджується й тим, що слова цих фрагментів виведені у назву творів і мають інтонацію, що повторюється разом з повтором поетичного тексту (схема 2.2, 1 т.). Збіг очевидний уже на композиційному рівні - кількість тактів, складів поезії та алгоритм їх акцентування, спосіб фразування. Куплети обох пісень є метрично аналогічними — дводольність, початки фраз із слабкої долі, пунктир на 4-й склад у перших трьох фразах, розтягування тривалостей звуків у завершальних зворотах,

однаковий ритм кадансового завершення, повторювані ритмічні групи й паузування. Крім цього на наступних схемах можна прослідкувати близькість метричної організації інтонаційної лінії та складо-ритмічної організації тексту (схема 2.3, 2.4).

Схема 2.3.

Складо-ритмічна схема приспівів

Прийде ще час	[4+9] [4+8] [4+9] ~ [13]
Серце	[2+9] [2+8] [2+9] ~ [13]

Схема 2.4.

Ритмічна схема поетичного тексту приспівів

Серце	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ >	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~ ~ ~ >
Прийде ще час	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ >	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~ ~ ~ >

Кульмінація у обох зразках заслуговує окремої уваги (схема 2.4, 12 т.). За логікою розгортання мелодії одного та другого приспівів, кожен 4-й такт є інструментальним, а у вокальній партії пауза. Проте, після третьої фрази у 12-му такті відбувається метричний зсув — одразу по її закінченні без паузи починається четверта фраза, створюючи ефект раптовості й посилюючи емоційну напругу. Саме в цьому фрагменті звучить кульмінація, що підкреслена найвищим тоном в мелодії, метричним укрупненням та вербальним текстом — квітесенцією смислового ряду: «спасибо, сердце», «і може за ту любов». Невипадково цей фрагмент композиційно є точкою золотого перетину.

Мелодична лінія побудована у мінорному ладі з альтерованими четвертими та сьомими ступенями, хроматизмами, що звучать навіть у аналогічних тактах творів (схема 2.2; 2, 6, 10 тт). Розгортанню тем властиве поступове розширення висотного діапазону, зменшення пауз-ауфтактів, що стає ще одним інструментом

накопичення енергії до самої кульмінації. Ці збіги прослідковуємо і в куплетних розділах пісень.

Обидва твори є зразками ліричної пісенності — чоловічі монологи про душевні переживання, пов'язані із закоханістю. Спільною є жанрова основа — танго. Саме цей жанр визначає композиційні та синтаксично-інтонаційні особливості пісень, утворюючи чіткі паралелі між ними. Тангова модель кристалізується в обох порівнюваних піснях і регулює як ритмічну організацію мелодії (пунктири, сповільнення до кінця фраз, паузування), так і композиційну (кількість тактів, поділ на фрази, квадратність побудови). Проте, кожен з композиторів осмислює жанр крізь призму власних творчих інтересів, забарвлюючи танго специфічними параметрами.

Б. Весоловський у «Прийде ще час» одразу акцентує на інструментальній природі твору, визначаючи під назвою жанр і темп танго. Це підкреслено й в метричній організації — розмір $2/4$, швидкий темп, мелодія виписана у коротких тривалостях (восьмі, шістнадцяті), також насичена фортепіанна партія. Проте автор осмислює «чужий» жанр через романсову лексику, на яку провокує сам текст пісні — згадка про минулу любов, мрії про те, щоб вона колись повторилась. Тому й пісня повністю витримана в мінорному ладі, а момент просвітлення — відхилення через *F-dur* веде знову в *b-moll*. Тобто, Б. Весоловський коректує шаблон тангової композиції, слідуючи узагальненому образно-смісловому ряду пісні. Кантиленна природа мелодії виражена через секстові ходи, оспівування головних ступенів ладу, заокруглені кінці фраз, мінорний приспів, від чого дане танго отримало назву «меланхолійне».

Жанрова основа «Серця» І. Дунаєвського видає себе у авторській ремарці «в ритмі танго». Попри пісенну природу твору, на перший план виступає декламаційність теми. Вона виражена через тісний зв'язок інтонації й співаного слова, з превалюванням повторюваності мелодичних зворотів, вузького амбітусу

поспівок, де тангово-пунктирний ритм підсилює розмовний стиль. Найбільш яскраво він проявляється у кульмінації пісні, де мелодія розчиняється повністю й текст звучить на повторенні тонічного звуку. «Серце» І. Дунаєвського — це гімн любовному почуттю, де тривога закоханості є приємним передчуттям щастя. Тому й приспів у одноіменному мажорі (*E-dur*) звучить надзвичайно органічно, хоч подібне відхилення і є традиційним для європейського танго.

Такий компаративний міжтекстовий аналіз, а конкретніше внутрішньовидовий політекстовий (за класифікацією музичної компаративістики Ю. Чекана) [173, с. 15] дозволяє зробити наступні висновки. Початок ХХ століття в багатьох країнах є етапом зародження естрадної музики, при витоках якої стоять професіонали музичного ремесла. Серед них яскравими постатями були Б. Весоловський та І. Дунаєвський. Порівняння двох шлягерів авторства цих метрів свідчить про існування міжнаціональних тенденцій розвитку «легкого жанру» та спільного інтонаційного словника доби. В цьому руслі формувався жанрово-інтонаційний каркас і для вуличних батярських пісень.

Як було зазначено у попередніх розділах, у період міжвоєнних років батярська субкультура отримує оновлений вигляд через її ушляхетнення та ідеалізацію в колах української та польської інтелігенції. В руслі розвитку українізованої естрадної музики на теренах Львова творчість гурту «Ябцьо-джаз» та Б. Весоловського, як головного творця їх репертуару, фактично стає наступним етапом розвитку локальних традицій пісенної творчості. Це підкреслюється на рівні жанрових паралелей, зокрема, на прикладі свідомого застосування композитором популярного танцю танго на українські поетичні тексти.

Виявлені типологічні збіги підкреслюють неминучість впливу нових танцювальних жанрів як на народну, так і авторську музику, що позначилось як у жанровому векторі батярських пісень, так і авторської музики Б. Весоловського. Важливим є той факт, що до жанру танго також звертається сучасний український

композитор Юрій Шевченко, створюючи сюїту на основі батярських пісень. Трансформуючи вальсову модель однієї з залучених у творі пісень на тангову, Ю. Шевченко підкреслює дух епохи, близькість жанрово-інтонаційного словника вуличної батярської та авторської естрадної музики Львова міжвоєнних років. Більш детально про це йдеться в третьому розділі дисертації.

Важливою є ще одна паралель — особливості репертуару гуртів-сучасників «Ябцьо-джаз» та «Теа-джаз» Л. Утьосова. Якщо для першого очевидно є тенденція втілення локальних пісенних традицій, то в «генетичному коді» другого імпліцитно також є значна доля блатного одеського міського фольклору — типологічного відповідника батярських пісень. Проте, ця тема потребує окремого музикознавчого дослідження.

Так, вбираючи нові тенденції культурного процесу сусідніх та пануючих держав, Б. Весоловський та І. Дунаєвський — рідні по українській крові, проте далекі географічно, різні життєвими та творчими історіями композитори змогли тонко відчутти звучання оточуючого світу, використати те, що змогло створити справжній шлягер і завоювати любов публіки. Подібний типологічний збіг ще раз підтверджує органічну цілісність української культури, не залежно від того що вона розшматована іншими державами.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У другому розділі дисертації розглянуто жанрово-інтонаційні параметри батярських пісень, а також їх типологічні та жанрові моделі в контексті популярної музики доби. Матеріалом для інтонаційного аналізу батярських пісень було образно збірку Є. Габели та З. Курзової «Львівські вуличні, кабареетні та пісні до особливих нагод до 1939 року». Було визначено, що метрична організація батярських пісень презентована у рівній кількості дводольна та тридольна. Для більшості пісень (80%)

характерний мажорний лад, також більша частина з них сюжетно пов'язані з веселими історіями жителів передмість. Композиційна структура пісень поділяється на два типи — проста 8-12-16 тактова форма характерна для найбільш давніх зразків, а також розширені періоди та двочастинна форма для пісень міжвоєнного періоду. Саме для пісень другого типу характерні поєднання кількох пісень в одну, ладові співставлення, застосування нових танцювальних жанрів, а також контамінації поетичних текстів.

Жанрова основа більшості пісень — це танці. Так, пісні що з'явилися до періоду Першої світової війни, створені за моделлю польки та вальсу. Для пісень, що були написані у міжвоєнний період — час розквіту львівського кабаре, естрад, радіо, поширення пластинок, характерні жанри танго, фокстроту, вальсу-бостону та інших. Зв'язок з танцювальними жанрами виявляється і на рівні вербального тексту, де звучать такі фразові звороти як «gach, ciach, ciach», «guchaj, guchaj, uha», «tra-la-la», «husia, siusia» та інші. За таким же принципом прослідковуємо застосування й інших вербальних зворотів, які закріплені за повторюваними мелодичними формулами. До таких належать «Тільки ві Львові!», «На Личакові!», «Чого пан буйний, та я зі Львова!», «Ойра, що відбувається? Ойра, світ сміється!» та інші.

При аналізі були виявлені типові інтонаційні звороти на основі корпусу досліджуваних пісень, які в той самий час є кадансами форми. Серед них виділяємо три найбільш поширені кадансові моделі-формули, що виражені структурами каданс-оспівування тонічної квінти, низхідний поступеневий звукоряд від домінанти до тоніки, а також висхідний тетрахорд з розв'язанням у тоніку. Найбільш поширений з них — перший тип, який поділяється на два підвиди — оспівування з верхнього прилеглого тону та оспівування з нижнього ввідного тону. Кадансовий зворот як завершальна фаза музичного твору отримує глибше осмислення в контексті функційного значення розділів композиції, де

тексти, відміченні кінцем пов'язуються з внутрішнім конфліктом та втіленням трагічності.

Тенденцію збереження сталого кадансового звороту при контамінаціях вербального тексту, змінах мелодичного та ритмічного рисунку, спостерігаємо на прикладі батярських пісень «В могилі темній», «А сапери могилу мурують», «А коли злий русин», «Йоську Чухрай», «В Стрийській парку на фестині», «Купив я собі новий костюм», «А хто з вас має тяжкий хрест». Повторюваний ритмоінтонаційний зворот в контексті змінних вербальних та мелодичних параметрів окреслюємо також у батярській пісні-баладі «Панна Францишка», «Хлопці із АК-а», «Про одну Вишневську», «Граф Родриго і Петрова». За цим же алгоритмом простежуємо збереження кадансового звороту у пісні «Бувай ми здорова», «Гарні гвоздики», «Там на Личакові», «Коли хочеш забавитись», «Пташка коноплянка», «Приїхав до Львова акробат-муха», «На Личаків, як вилізеш», «Колискова Тонка».

Міграція даного звороту серед багатьох пісень набуває значення постійних мелодичних формул. Виявлена формульність створює сприятливі умови для відслідковування генези та музичної семантики інтонаційних зворотів корпусу досліджуваних пісень, а також передумови для визначення їх генетичних зв'язків з іншими пластами музики.

В цьому руслі було виявлено та досліджено типологічні паралелі одеських міських та батярських пісень. Одним з важливих факторів у творенні та поширенні обох пластів пісень стала діяльність єврейської музичної спільноти, яка мала значний вплив на соціальне та культурне життя міст напочатку ХХ століття. Єврейська етнічна група складала близько 50% населення Львова 1920–30 років. Значна частина музичних та театральних програм була створена єврейськими авторами. Ряд батярських пісень містить вказівки на участь євреїв у соціальному та музичному житті Львова, що підкреслює безпосередній вплив єврейської музики на становлення міської пісенної спадщини, зокрема, батярських пісень. У цьому руслі

були проведені паралелі до пласту одеських пісень, для яких єврейська музична складова виражена ще більш яскраво. Розташування на перетині торгових шляхів, мультикультурність, активне економічне та культурне значення Львову та Одесі на початку ХХ століття створили сприятливі умови для утворення типологічно близьких культурних феноменів. Зокрема, було визначено спільні характеристики субкультури батяр та соціального одеського феномену біндюжників. Міграційні процеси портового міста сприяли змішуванню культур та традицій його жителів, серед яких найбільшими етнічними групами були євреї, українці, росіяни, болгари, молдовани, греки, поляки, німці, французи, італійці та інші. Єврейське населення Одеси, як і у Львові, мало значний вплив на розвиток міста та його культурну панораму.

Вивчення одеських пісень, виявило ряд характерних особливостей, що дозволяють прослідкувати певні генетико-типологічні зв'язки між батярськими та одеськими піснями. На основі збірки Л. Верби «Історія неодеських пісень» було проаналізовано 14 пісень, серед яких найбільш відомі одеські пісні «Бублички», «Папіроси», «На Дерibasівській відкрилась пивна», «Шаланди» та інші. Аналіз кадансових зворотів показав, що більшість з них належать до першого типу кадансових формул, при цьому всі каданси пісень збірки, як і батярські пісні, засновані на гармонічному звороті $D - T$. Вказані паралелі підтверджують тісний зв'язок батярських та одеських пісень з танцювальними жанрами епохи, для яких характерні чітке кадансування на основі $D - T$.

З ціллю дослідження генетико-типологічних паралелей між означеними пластами пісень, було прослідковано генезу пісні «Папіроси» «*Kuritye kouft zhe rapirosn*» Г. Яблокова. Відомий американський актор їдиш-театру, музикант Герман Яблоков (Хаїм Яблонник) створив поетичний текст на основі відомої для його часу мелодії. Дослідження можливих прототипів показало, що вперше мелодія була зафіксована Г. Шапіро під назвою «Хоровод» у збірці «Справжнє єврейське

весілля» у 1902 році. У наступних виданнях, інтонаційно споріднені мелодії були опубліковані під назвами «Фрейліх №317», «Мілаша-молдаванка», «Субота», «Субота-скрипочка» та інші. Першою опублікованою версією мелодії, ідентичної до використаної у пісні «Папіроси», стала композиція «Фрейліх №317», що має аналогічну мелодико-ритмічну будову. Включення теми до збірки єврейських весільних мелодій, застосування назви фрейліх, що є єврейським танцювальним жанром, також примітки «єврейські мелодії» до платівки з даною мелодією, підтверджує її приналежність до пласту єврейського музичного фольклору. До інших пісенних версій мелодії належать «Остання пісня перського шаха», «Цей дрейдл», «Боже, дай поштовх дрейдлю», «Я бідний, але хоробрий хуліган», «Продавець хліба», «В цей літній день» та інші. Завдяки простеженню стійких кадансових зворотів на матеріалі інструментальних та пісенних версій «Фрейліха», було виявлено незмінну мелодичну формулу, що належить до третього типу кадансів за системою визначеною на основі батярських пісень. Даний висновок підтверджує спільне інтонаційне джерело пісні, яким є єврейський народний танець. Важливу роль у простеженні генези пісні, зокрема, її виконавських версій мав аналіз платівкових записів пісень, що підтверджує важливе значення подальших методологічних розробок в руслі використання музичних записів в музикознавчій науці, а також залученні звукових матеріалів у вивченні міської музики.

Ще одним методом дослідження батярських пісень стало визначення метро-ритмо-інтонаційних структур. Таким способом було проаналізовано та порівняно МРС-одиниці батярських, єврейських народних та одеських блатних пісень. Виявлено, що всі три групи мають спільне коріння в структурі 5-7-строфічних текстів, що дозволяє говорити про єврейські, як найбільш давню групу пісень, яка ймовірно стала джерелом для одеських та львівських пісень. Цю тезу підтверджують й історичні факти творчої діяльності єврейських музикантів у сфері

львівської та одеської міської музики. Для всіх трьох груп пісень характерна чотирирядкова строфа з двома стопами, що властива структурам танцювального жанру.

Батярські пісні як феномен подвійного природи увібрав у себе головні тенденції музичного життя епохи, головним чином, танцювального жанру. Одним із способів розширити розуміння культурного контексту існування феномену є типологічні паралелі через жанр у музиці композиторів та виконавців-сучасників. Таким чином було проаналізовано втілення жанру танго та типологічні паралелі батярських пісень та авторської естрадної музики на прикладі творчості Б. Весоловського та І. Дунаєвського. Виявлено, що становлення та популяризація танго відбувається напочатку ХХ століття — у період поширення батярських пісень. Жанр танго як новий бунтарський танець став основою ряду композицій академічних та естрадників авторів, серед яких Б. Весоловський та І. Дунаєвський. Порівняння реалізації жанру танго у творчості композиторів через зіставлення пісень «Серце» І. Дунаєвського та «Прийде ще час» Б. Весоловського показало як ознаки спільного інтонаційно-ритмічного тезаурусу, так і унікальні композиторські риси письма авторів. В цьому ж руслі формувався інтонаційний словник батярських пісень, які увібрали в себе ознаки професійного музичного письма та фольклорної природи, де центральним жанром є сучасний танець. Такі типологічні збіги підкреслюють цілісність та прогресивність розвитку авторської академічної, розважальної та міської музики України в контексті розвитку та головних культурних тенденцій європейського музичного мистецтва.

РОЗДІЛ 3.

БАТЯРСЬКІ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

3.1. Жанрово-інтонаційні особливості та принципи циклізації необатярських пісень у альбомах В. Морозова, генетичні зв'язки між батярськими та необатярськими піснями.

Віктор Морозов (1950) — відомий український композитор-пісняр, бард та перекладач. Особливого визнання як перекладач митець здобув завдяки перекладам серії романів про Гаррі Поттера, творів Ернеста Гемінгвея «Прощавай, зброє», «Мати і не мати», повістей Роальда Дала «Чарлі і шоколадна фабрика», «Матильда» та інших. У співпраці з різними українськими колективами ним було створено 22 музичних альбоми, серед яких «Скриня», «І мертвим, і живим, і ненародженим» (1989), «Пісня з-за ґрат» (1990), «Треба встати і вийти» (2000), «Армія світла» (2008), «Реффолюція (майданні пісні)» (2013–2014) та інші. Завдяки творчості В. Морозова в період 1990-х років набули популярності авторські українські пісні, серед яких яскравою сторінкою стала група необатярських пісень.

Як було згадано в першому розділі, саме В. Морозов і ансамблем «Батяр-бенд Галичина» першими записали альбом зі старих батярських пісень «Тільки ві Львові» (2002). [93] Прем'єрне виконання альбому відбулось 12 листопада 2002 року в рамках акції «Зустріч культур» у м. Прага (Чехія). «Дивувався, чому ніхто не записує ті пісні. Були хіба полонізовані версії. Вирішив, що треба за це взятися самому» [129]. В. Морозов ставив за ціль відтворити максимально автентичне звучання старих пісень: «хотів, щоб то не виглядало відшліфованим, а ніби десь у кнайпі ті пісні граємо» [5]. Вербальну компоненту репертуару

українізували Б. Стельмах²⁴ та Ю. Винничук. Про участь останнього у процесах відродження батярства та причину перекладів пісень А. Панчишин говорив так: «Заслугою Винничука є те, що він повернув цю тему... Юрко зі Станіславова, він від батька перейняв любов до тих батярських кавалків. Він адаптував польські тексти, але ж батярська культура була й українською. Тільки ми в гонитві за незалежність забули про це, в той час як наші сусіди міцно присвоювали її собі» [12].

Основою альбому стали батярські пісні, створені до початку Другої світової війни. Мелодії та тексти 14-ти пісень (окрім останньої «Файдулі фай») у їх оригінальному вигляді знаходимо у найбільш повній збірці львівських міських пісень «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» Є. Габели та З. Курзової [202]. Тематичний вектор, що є спільним для всіх пісень альбому — веселе батярське життя: розваги, бійки, забави в кнайпах, любовні пригоди розбишак. Жанровою канвою пісень стали популярні танці міжвоєнного періоду: полька (пісні №1, 3, 5, 7, 9, 10, 12, 13), вальс (№2, 4, 8), штаєр (№6) та танго (№11). Майже всі пісні циклу звучать в мажорному ладу, що є характерною рисою більшості довоєнних батярських пісень. Ліричним центром циклу стала пісня №4 «Панна Францишка», що є драматично-іронічною баладою про нещасливе кохання львівських Ромео та Джульєтти — дочку різника і бідного фризiera. Жанровий, темповий (жваві полькі й розмірені вальси, штаєр, танго), метричний контрасти (чергування дводольних та тридольних пісень) є головними драматургічними принципами альбому «Тільки ві Львові». Ці та інші параметри позначено детальніше в таблиці 3.1:

²⁴ Богдан Михайлович Стельмах (1943) — український поет, драматург, перекладач, автор українських пісень. Окрім пісенних текстів естрадного жанру в доробку поета кілька оперних лібрето, серед яких «Мойсей» М. Скорика за поемою І. Франка.

Таблиця 3.1.

Альбом «Тільки ві Львові» (2002)

№	Пісня	Автор тексту/музики	Жанрова основа	Тональність
1	Батяр я си, батяр	Автори невідомі	Полька	F
2	Тільки ві Львові	Е. Шлехтер / Г. Варс	Вальс	e / E
3	В стрийському парку на фестині	Автори невідомі	Полька	G
4	ПаннаФранцішка	Автори невідомі	Вальс	d
5	Там на балю ветиранів	Автори невідомі	Полька	G
6	Коли музичка загра штаера	Автори невідомі	Штаер (6/8)	B
7	Я хлоп си пускачи	Автори невідомі	Полька	Es
8	З даля від гвару	Автори невідомі	Вальс	F
9	За ругатков на забаву	Автори невідомі	Полька	D
10	Вже дванайцять б'є мені	Автори невідомі	Полька	E
11	Личаківське танго	Автори невідомі	Танго	D
12	Цьотка Бандзюхова	Автори невідомі	Полька	F
13	Файдудлі, фай	Автори невідомі	Полька	D

Переосмислюючи старі батярські пісні через сучасні танцювальні жанри, В. Морозов не тільки переосмислив в новому звучанні, а й створив нові пласти смислів та посилань. Проте, ще більш яскраво ці риси проявились у нових батярських піснях, званих необатярськими. До таких авторських необатярських альбомів В. Морозова належать «Серце батяра» (2010) та «Батярський блюз» (2013), які, як і альбом «Тільки ві Львові» були створені у співпраці з гуртом «Батяр-бенд Галичина».

Вперше необатярські пісні були презентовані саме в складі альбому «Серце батяра» в 2010 році. Серед трьох батярських альбомів він став своєрідною перехідною ланкою між переспівуванням старих батярських і творенням сучасних

необатярських пісень. Ці процеси і послідовність задуму авторів помічаємо уже з передмови до альбому: «Маєстро М. щиро переконаний, що ми годні подвигнути достойний чин відродження батярського «арту». Поетові П., натомість, високих амбіцій становчо забракло. Йому б лишень урятувати від забуття те, що ще лишилося в слабнучій пам'яті... А музики, яких була більшість, сказали, що будуть грати зараз і тут, а що було, і що буде, мають глибоко десь. І, певно, їх таки рація»²⁵.

Альбом містить 19 пісень, об'єднаних одним тематичним вектором — багатогранне життя батяра початку ХХ століття й сучасного — необатяра. Частина пісень це історії окремих, найбільш яскравих персонажів міста Львова, оспіваних міцним батярським словом («Зеник», «Абрам», «Дорота»). Також тут пісні-замальовки з нелегких батярських буднів, що часто представлені в жанрі балади («Баль у Бомбах», «У Бомбаха файна гара», «Серце батяра», «Кнайпа зацофана», «По мені дзвони дзвонять», «Файка», «Прошу пані», «Бий гулі», «Останній бублик»). Серед них також і пісні-оди рідному місту: «То було так давно», «Батярський рай», «Чорна кава».

Таблиця 3.2.

Альбом «Серце батяра» (2010)

№	Пісня	Автор тексту/музики	Жанрова основа	Тональність
1	Зеник	А. Панчишин / В. Морозов	Полька / вальс	d / e
2	Дорота	А. Панчишин / В. Морозов	Вальс	c / d
3	Абрам	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	d
4	То було так давно	А. Панчишин / В. Морозов	Вальс	h
5	У Бомбама файна гара	Автори невідомі / переклад Ю. Винничук	Полька	D
6	Баль у Бомбах	Автори невідомі / переклад Ю. Винничук	Вальс	B
7	Батярська любов	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	d

²⁵ З передмови до альбому «Серце батяра» (2010) [компакт-диск, 93].

8	Серце батяра	Е. Шлехтер / Г. Варс / переклад Ю. Винничук	Вальс	c / C
9	Кнайпа зацофана	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	e
10	По мені не дзвони дзвонят	Автори невідомі / переклад А. Панчишин	Траурний марш	a
11	Батярський рай	А. Панчишин / В. Морозов	Танго	e
12	Прошу пані!	А. Панчишин / В. Морозов	Танго	G / e
13	Брами вже замкнули (Колискова)	Е. Шлехтер / Г. Варс / переклад А. Панчишин	Блюз	A
14	Файка	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	c
15	Бий гулі	В. Неборак / В. Морозов	Полька	F / d
16	Львівське пиво	Ю. Винничук / В. Морозов	Полька	C
17	Чорна кава	Ю. Винничук / В. Морозов	Танго	cis
18	Останній бублик	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	A
19	Жарівка	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	C

Образно-тематичну сферу альбому умовно можна розділити на дві групи: жартівливо-танцювальна та лірико-баладна. Кожна з них має відповідний набір художніх засобів. Мінорний лад, помірний темп, пісенна мелодика, багатострофна оповідь з філософсько-іронічним висновком властива ліричним баладам, серед яких «Зеник», «Дорота», «То було так давно», «Батярська любов», «Батярський рай», «Прошу пані» та інші. Мажорний лад, швидкі темпи, мелодика з опорою на тони головних тризвуків, чіткі танцювальні каданси та інструментальні програші між вокальними строфами властиві пісням «У Бомбаха файна гара», «Баль у Бомбаха», «Бий гулі», «Львівське пиво», «Останній бублик» та інші. Характерною ознакою стає колективний заспів у кадансах строф, які часто мають закріпленій за інтонацією повторюваний текст (такі заспіви звучать у піснях «Абрам», «Дорота», «То було так давно», «У Бомбаха», «Баль у Бомбаха», «Батярська любов», «Серце батяра», «Кнайпа зацофана» та інші).

На інтонаційному рівні матеріалу перших 9-ти пісень яскраво виражені поліетнічні мотиви, що вказують на характерну початку ХХ століття етнічну

амальгаму населення Львова. Зокрема, виразно прослуховуються посилення до єврейської народної музики через скрипкові та кларнетові соло з використанням гармонічного мінору. Творці альбому тонко відчули й підкреслили єврейський мелос, який безумовно впливав на вуличну музику Львова й батярські пісні також, адже більшість музикантів міста були єврейського походження. Найбільш яскравими фрагментами альбому з єврейським колоритом є цитата танцю «7/40» в пісні «Абрам», скрипкова партія при згадці про музиканта Мойшка в пісні «Кнайпа зацофана».

Єдність альбому «Серця батяра» як вокального циклу формується завдяки принципу контрастності. Окрім сюжетних співставлень в цьому ракурсі найбільш очевидним параметром також стає жанрова опора пісень (таблиця 3.2). З них найбільш вживаними є полька й вальс, які частіше всього чергуються між собою, утворюючи пари «жартівливо-веселе — ліричне». Такий алгоритм простежуємо в перших дев'яти піснях циклу. Проте, з 10-ї пісні «По мені не дзвони дзвонят» відбувається різкий жанрово-драматургічний поворот — поява траурного маршу, після якого звучать танго, пісня в джазовому стилі, польки на сучасну манеру з використанням вербальних неологізмів. Починаючи з пісні №11 «Батярський рай» читаємо: «там батяри п'ють шампана», в пісні №12 «Прошу пані»: «а такі паньчохи роблять тільки влохи», «Прошу пана! Я пор'єдна дівка, Крем з айвону на фризурі тафт». В пісні №16 «Львівське пиво»: «Робить з хлопа супераса», «На Погулянці у Львові колись / Три файних хлопа на пиві зійшлись. / Що з цього вийшло, лишень подивись — / Хлопці створили театр "Не журись!"». У пісні №18 «Останній бублик»: «Лапала їх поліція по всій землі Галіції / Та були підлі злодії хитріші від поліції.» з використанням невластивих для старих батярських пісень заспівів з німецькими словами: «Та-рі-ді, ойра, Маруська, айн, цвай, драй!». В №19 «Жарівка»: «Та що там ціле місто, / Для неї то дрібниці. / Світити б так від Бродів / До польської границі». Ці фрази дають чітке посилення у піснях №11–19 до

покоління необатяр — наслідників давньої львівської субкультури з новими актуальними їм сюжетами та лексикою.

На рівні музичної мови окрім використання неологізмів та сучасних міжвоєнній моді музичних жанрів відбувся цілий ряд трансформацій. Так, у №13 «Колисковій» окрім осучаснення міжвоєнної пісні через жанр блюз, за вербальною компонентою пісня стає колисковою дочці, замість колискової для сусідки батярів Щепка й Тонька у оригінальному звучанні фільму «Wloczegi». В №14 «Бий гулі», створеній на текст В. Неборака проводиться чітка паралель до пісні «Файдулі-фай» з першого батярського альбому «Тільки ві Львові». На це вказує використання того ж заспіву «файдулі фай, файдулі фай» й жанру польки.

Як було зазначено, ключовим номером циклу стала пісня №10 «По мені не дзвони дзвонять». Контрастна за тематикою й музичним викладом вона стає своєрідним водорозділом всього циклу, що підкреслено її розміщенням — рівно в його центрі. Траурний марш озвучений хриплим моторошним голосом під супровід духового оркестру. Основна тональність пісні — *ля-мінор*, що є найнижчим тоном в ряду тональностей циклу. Оповідь в тексті йде від імені небіжчика-батяра, який виголошує свої побажання як його мають поховати й пом'янути. Важливим фактором є те, що це також переспів старої батярської пісні. Всі пісні циклу, що звучать до «По мені не дзвони дзвонять» — втілення старого батярського світу, що існував до початку Другої світової війни. Це підкреслено насамперед вербальною складовою: батярський жаргон, характерні місця та райони Львова, історичний контекст. Жанровою основою пісень №1–9 є виключно полька та вальс. Серед перших дев'яти пісень і п'ять батярських пісень довоєнних років в українському перекладі Юрія Винничука (5, 6, 8, 10, 13), нотний текст яких знаходимо, зокрема, й у збірці Є. Габели та З. Курзової [202]. Смерть, оспівана в десятій пісні «По мені не дзвони дзвонять» повстає як символ переходу з реального світу в уявний, площину світлої пам'яті. Такий музичний знак органічно вписується в образність

романтичної естетики. Зазначимо, що подібний спосіб організації циклу був використаний і у «Карнавалі» Р. Шумана, де центральна п'єса циклу №9 «Сфінкси» є знаком переключення від узагальнених образів у потойбічний світ уявних портретів.

Ще одним необатярським альбомом став «Батярський блюз», що також був записаний з гуртом «Батяр-бенд Галичина». Передмова підкреслює ідею відродження батярської пісні в альбомі через її сюжетне й жанрово-інтонаційне переосмислення: «Зеник завше сі вертає, а батярський блюз ніколи сі не скіньчи»²⁶. Альбом, за виключенням одного каверу на міжвоєнну батярську пісню «Львівська гітара», створений на основі нового авторського матеріалу (Таблиця 3.3).

Таблиця 3.3.

Альбом «Батярський блюз» (2013)

№	Пісня	Автор тексту / музики	Жанрова основа	Тональність
1	На пляцу Пруса	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	c
2	Остатній батяр	А. Панчишин / В. Морозов	Танго / полька	h
3	Мандоліна, гітара і бас	А. Панчишин / В. Морозов	Вальс / романс	e
4	Холера	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	h
5	Войтик	А. Панчишин / В. Морозов	Вальс	h
6	На Кульпаркови	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	h
7	Мій татуньо	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	F/d
8	Пані Франі	А. Панчишин / В. Морозов	Вальс	f
9	Батярський блюз	А. Панчишин / В. Морозов	Блюз	e
10	На цвинтарі	А. Панчишин / В. Морозов	Траурний марш	d
11	Забава	А. Панчишин / В. Морозов	Танго / полька	c
12	Човен	А. Панчишин / В. Морозов	Танго / романс	h
13	На Краківським базари	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	a
14	Матолок	А. Панчишин / В. Морозов	Вальс/романс	c
15	Марися	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	d

²⁶ З передмови до альбому «Батярський блюз» (2012) [компакт-диск]

16	На Професорській Кольонії	А. Панчишин / В. Морозов	Полька	c
17	Львівська гітара	Е. Шлехтер, укр. текст Б. Стельмах / В. Тиховський, Є. Ландовський	Танго / романс	c/C
18	Батярська коляда	А. Панчишин / В. Морозов	Коляда	Es

Жанровою основою пісень стали також згадувані вальс (3, 5, 8, 14), полька (1, 4, 6, 7, 13, 15, 16), танго (2, 11, 12, 17). Проте, вирізняючим фактором альбому є жанрові міксти як новий етап осмислення батярських пісень: поєднання ритміки та фактурних зворотів вальсу та романсових інтонацій у №3, 14, також мікст танго з полькою №2, 11, танго та романсу в №12, 17. Родзинкою альбому стала «Батярська коляда», що звучить в багатоголосному вокальному викладі а capella й виводить батярські пісні в площину ансамблево-хорової фактури академічного типу. Більшість пісень циклу створені в мінорному ладі, що підтверджує тенденцію створення необатярських пісень в ліричному руслі.

Ще більш яскраво ніж в попередніх в альбомі «Батярський блюз» виражена звукообразність: імітація звуків швидкої допомоги, звуки трамваю, велика кількість розмовних вставок та діалогів. Ще більше тут також алюзій й запозичень з інших пісень: серед таких цитата пісні «Трамвай за трамваєм» в першому номері «На пляцу Пруса», також цитування в №10 траурного маршу Ф. Шопена. Остання за аналогією з попереднім альбомом «Серце батяра» в «Батярському блюзі» розташована в центрі альбому. Проте, вона є продовженням лінії авторських необатярських пісень, де уже звичні теми, сюжети поміщені в нові сучасні контексти. Драматургічною кульмінацією альбому стає номер №17 «Львівська гітара» — єдина пісня, де знову пересікаються батяри й необатяри. Куплети однієї з останніх батярських пісень (пісня створена в 1939 році; музика Е. Шлехтера, текст В. Тиховського, Є. Ландовського) звучать як лірична присвята-освідчення в любові до Львова під неспішний гітарний супровід. Приспів — жвавий, в мажорному ладі

із змінним метром, танцювальними заспівами «ой, діраді, ра...», що стає різким переключенням у танцювальний світ безупинного свята. Сама композиція пісні підкреслює загальну природу батярських пісень, що вдало збережена й авторами необатярських пісень: поєднання веселого, трагічного, комічного, ліричного у їх нероздільному зв'язку як колись у батярських піснях, так і тепер. Символічно, що після «Львівської гітари» звучить саме «Батярська коляда», в якій автори поглиблюють парадоксальність феномену нових батярських пісень через поєднання з релігійним сюжетом. Контрасти циклу на рівні жанру, темпу, ладово-гармонічного плану, розширення художньо-музичного інструментарію формують колористичну драматургію необатярського альбому «Батярський блюз».

3.2. Батярські пісні як інтонаційна основа для музики академічних композиторів на прикладі творчості Ю. Шевченка

Музичний світ як минулого, так і сьогодення є сукупністю різних музичних практик. Опус-музика, традиційний сільський та міський фольклор, популярна й розважальна музики стали рівноправними конкурентами за увагу сучасного слухача. Беззаперечним є факт зближення цих різновидів, їх взаємовпливів та взаємопроникнення. Феномен багатукладності музичної культури, усвідомлення рівноправності та співіснування цих музичних практик, на нашу думку, є одним з найактуальніших в полі зору музикознавства. В цьому руслі яскравим прикладом є сюїта «Батярські пісні» Ю. Шевченка, де композитор на основі батярських пісень створив п'ятичастинну сюїту для камерного оркестру та скрипки соло.

Юрій Шевченко (1953–2022) — відомий український композитор, творчість якого з кожним роком набуває все більшої популярності та визнання в Україні та світі. Ю. Шевченко навчався в спеціалізованій школі М. Лисенка, продовжував музичну освіту у Київській консерваторії у класі композиції А. Штогаренка.

Впродовж 1977–1983 років працював музичним редактором в Держтелерадіо України, а з 1983 року займався виключно композиторською діяльністю.

Творчість Ю. Шевченка відома, насамперед, театральною музикою. У доробку композитора музичне оформлення більше ніж 100 вистав для різних театрів. Серед найбільш відомих робіт музика для Національних театрів імені І. Я. Франка («Перехресні стежки», «Лісова пісня», «Зимовий вечір», «Патетична соната» та інші); імені Лесі Українки («Школа скандалу», «Пані міністерша», «З вами небезпечно мати справу», «Насмішкувате моє щастя» та інші); Київського Молодого театру («Дон Жуан», «Гамлет», «Хоровод любові»), та менш відомих театрів України. Крім цього, Ю. Шевченко створював музику для театру ляльок, телевізійних та радіовистав, мюзиклів, кіно та мультфільмів.

Не менш цікавою є опусна музика Ю. Шевченка, до якої належить низка симфонічних, камерних, хорових, балетних композицій. А саме, твори для симфонічного оркестру: сюїта «Пори року», «Пасторальна сюїта», «Шумка-гопак», музика для камерного оркестру («Каданс», «Вокаліз», Сюїта «Гамлет») камерного оркестру та сольних інструментів («Саунд-трек до невідомого фільму», «Пісня», «Гумореска», «Ми Є!», «Батярські пісні», «Віденський салат»). Композитор майстерно працював і зі словом поетичним, що підтверджують популярні серед виконавців камерно-вокальні твори («Думи мої», «Любов — ніжна музика», цикл романсів на вірші Г. Алексєєвої), кантата для дитячого хору «Сонце-Ярило» та інші. До оперних полотен Ю. Шевченка належать дитячі опери «Король Дроздобород» (2018), а також «Кіт у чоботях» (2023). В доробку композитора значну частину займає музика для балетів, їх у Ю. Шевченка близько 10: «За двома зайцями», «Катруся», «Сіндарела», «Кобзар», «Буратіно та чарівна скрипка» («Пригоди Піноккіо»), «Капітошка» та інші.

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, проте камерно-інструментальна музика та її інтонаційно-композиційні особливості все ще рідко потрапляють до поля зору науковців.

Образно-тематичний спектр творчого доробку Ю. Шевченка надзвичайно широкий: від драматично-філософських концепцій до гумористично-казкових тем. У дослідженні його творчості, особливу увагу привертає робота автора з музичним матеріалом. В багатьох композиціях застосовуються цитування, алюзії, стилізації та переінтонування відомих фольклорних та авторських музичних фрагментів. Приклади, обрані Ю. Шевченком, належать до пластів «нового» фольклору, пісенних зразків популярної музики ХХ століття. Серед таких творів і сюїта «Батярські пісні».

Сюїта «Батярські пісні» для скрипки соло та камерного оркестру була написана у 2013 році й завдяки значній популярності серед колективів України й до сьогодні залишається однією з найбільш виконуваних композицій Ю. Шевченка. Сюїта складається з п'яти частин, кожна з яких має окрему назву. Вона вказує на певний пісенний матеріал, що став основою для музики Ю. Шевченка: «Тільки в Львові», «Там, на балю ветиранив», «Панна Францішка», «Файдулі, фай», «Бувай ми здорова». Обрані Юрієм Шевченком зразки належать до пласту батярських пісень, які він почув у виконанні необатяра Віктора Морозова. У п'яти частинах «Батярських пісень» Ю. Шевченко зібрав головні образні сфери батярського фольклору: веселощі та гуляння, любов та душевні страждання закоханих, любов до рідного міста й історії з його насиченого життя. Цитуючи оригінальні мелодії, композитор додає їх звучанню нових підтекстів, зокрема, через жанрові паралелі.

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-польські пісняри зі Львова

Емануель Шлехтер та Генрик Варс. Львівський поет та сценарист Емануель Шлехтер (1904–1943 роки) був відомим діячем культурного життя міста. Його найбільш відомі роботи пов'язані зі сферою кіно та розважальними радіо-програмами у співпраці з видатними авторами того часу, такими як Генрик Варс, Єжи Петербурський та інші. Також Е. Шлехтер був активним учасником львівської єврейської трупи-кабаре «Złoty Pieprzyk» («Золота родзинка»), для якої створив безліч поетичних текстів. Просякнуті гумором і сатирою рядки пісень швидко поширювались серед міщан, котрі впізнавали як специфічно лексичні (львівська говірка), так і сюжетні (локальні соціальні проблеми) посилання до української, єврейської, польської традицій. 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 при окупації нацистами у 1943 році. Львівський композитор, диригент, пісняр Генрик Варс (справжнє ім'я — Генрик Варшавський (1902–1977 роки), 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 територій. Після Другої світової війни Генрик Варс емігрував до США, де продовжував працювати в музичній сфері в Голлівуді, співпрацюючи зі студіями MGM, Universal та 20th Century Fox.

Пісня «Тільки у Львові» просякнута особливим шлейфом ностальгії щодо рідного міста. Оригінальна назва пісні звучить як «Lwów jest jeden na świecie» («Львів є один на світі»). Уперше пісня прозвучала у фільмі «Волоцюги» («Włóczęgi», сценарист Е. Шлехтер, прем'єра у квітні 1939 року). Її першими виконавцями, які принесли пісні всенародну популярність, були Щепко і Тонько (Казимир Вайда і Генрик Фогельфенгер) — радіоведучі, актори, найвідоміші львівські батяри, які у 30-х роках ХХ століття стали втіленням батярського образу.

В цей період пісня також увійшла в репертуар львівського чоловічого хору «Еріана», який після Другої світової війни мігрував до Лодзі, що сприяло популяризації пісні за межами Львова. Сучасна версія на теренах України «Тільки ві Львові» (за текстовою редакцією Богдана Стельмаха) стала відомою завдяки аудіо альбомам Віктора Морозова. Як згадувалось раніше, рядки пісні стали назвою альбому «Тільки ві Львові», який В. Морозов записав із батяр-бендом «Галичина» у 2002 році²⁷. 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, молодецька (терцові та квартові ходи з опорою на головні тризвуки). Поетичний текст пісні оповідає шляхи пошуку іншої долі — у Мюнхені, Парижі, Канаді, «Торонті», штатах, проте кожен чотирирядковий куплет має підсумок — «зі Львова я ані на крок», «Львів то є Львів», а продовжує цю думку восьмирядковий (двокуплетний) приспів з описом принад Львова. Яскравим зворотом, що повторюється як рефрен впродовж пісні є «Тільки ві Львові», заснований на оспівуванні тонічної терції. Жартівливий і водночас величальний зміст пісні набуває ще більш колоритного втілення у музиці Ю. Шевченка (приклад 3.1).

Так, в першій частині сюїти «Тільки ві Львові» справжня мелодія пісні з вальсовою пульсацією на 6/8 розчиняється у фактурі та ритміці дводольного пунктирного танго. Такий вибір композитора підкреслює дух епохи, коли й була написана пісня — міжвоєнні роки, час процвітання у Львові новоприбулих з Європи танго, фокстротів, слоу-фоксів. Пульсуюче синкопами танго привносить

²⁷ Англomовний 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.

драматичний ефект у звучання основної теми, ще яскравіше передаючи колоритність головного персонажа сюїти — львівського батяра: парадоксального, ексцентричного і від цього ще більше цікавого (приклад 3.2).

Приклад 3.1.

Г. Варс, Е. Шлехтер «Тільки ві Львові»

1 куплет (тт. 1-8)



Приклад 3.2.

Ю. Шевченко сюїта «Батярські пісні», 1 частина «Тільки ві Львові»

Партія соліста (тт. 1-16)

Традиція мажоро-мінорного співставлення у структурі 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 фоні повторюваного ритмічного остинато супроводу, окреслюють нову, вже інструментальну природу мелодії. При цьому, тема викладена в діалогічних

проведеннях соліста й оркестру, що зберігає посилення до вокальної природи тематизму.

Композиція твору складається з 6 розділів, побудованих на 3 контрастних темах, що відповідають трьом різним за інтонацією строфам оригінальної пісні «Тільки ві Львові». Порядок введення тем повністю відповідає варіанту пісні (за аудіозаписом Віктора Морозова), окрім кінцівки — відсутнє подвійне повторення приспіву. Безперервність динамічного наростання забезпечує варіантно-варіційний тип розгортання з поступовим нарощенням щільності фактури й динаміки, що розчиняється в тихому фіналі-коді. Найбільш яскравий елемент теми — заспів «Тільки ві 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 (приклад 3.3).

Приклад 3.3.

Ю. Шевченко сюїта «Батярські пісні», 1 частина «Тільки ві Львові»

Партія соліста (тт. 23-24)

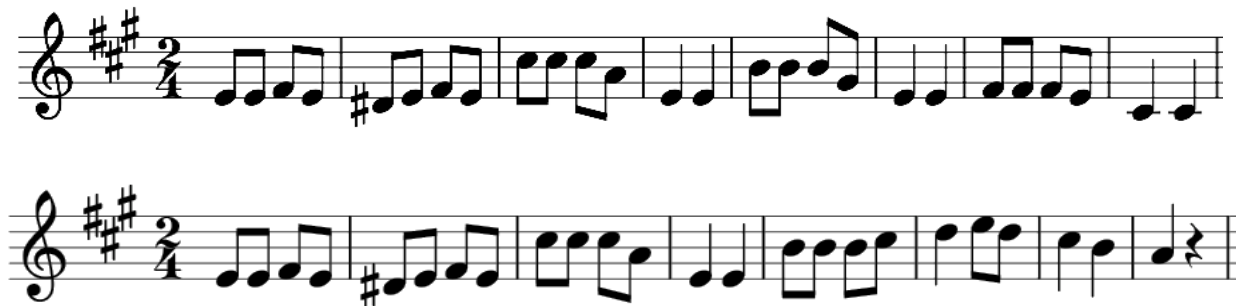


Основою другої частини сюїти стала батярська пісня «Там на балю ветиранів» — колоритна картина веселих гулянь львів'ян. Назва «бал ветиранів» пов'язана з традиційними щонедільними балами, що відбувались при спілці військових ветеранів Цісарсько-Королівського Корпусу. В пісні розповідається про те, як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

повторюваністю ритмо-інтонаційних структур, укрупненням тривалостей до кінця фраз, квадратністю побудови. В основі ладо-інтонаційної побудови оспівування V та III тонів, а завершальний каданс належить до типу низхідних кадансів-звукорядів від *D* до *T* (приклад 3.4).

Приклад 3.4.

Батярська пісня «Там на балю ветеранів» (тт. 1-16)



У сюїті Ю. Шевченка мелодія набуває ще більш яскравих танцювальних рис завдяки швидкому темпу та неочікуваним акцентам зі зміщенням сильних долей. Контрасти динаміки, виконавських штрихів, фактурного викладу створюють ефект безперервного руху та скерцозності. Інтонаційна близькість заспіву й приспіву оригіналу пісні знаходить органічне втілення через варіантно-варіаційну форму розгортання (приклад 3.5).

Приклад 3.5.

Ю. Шевченко сюїта «Батярські пісні» 2 частина «Там на балю ветеранів»

Партія соліста (тт. 1-16)



Вона утворює 3 хвили розвитку, що розмежовані зміною тональності (*A-D-A*), раптовим спадом динаміки, розрідженням фактури. Початок третьої хвили 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 її ритмічною організацією, раптовою зміною темпу з пришвидшенням перед закінченням танцю. Таким чином, жанр польки та оригінальний текст пісні виконує 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 цей танець є основою більшості батярських пісень й став центральним 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, в 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 Джульєтти. 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 фриз'єра (перукаря) у драматично-іронічному тоні. Текст балади апелює до шекспірівської історії про Ромео та Джульєтту, які також трагічно помирають через кохання, правда, у більш благородний спосіб. В 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» [158, с.93]. Так, ворожнеча двох родів як основна проблема для закоханих В. Шекспіра, підміняється економічною нерівністю: прекрасна і юна Джульєтта 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.

Музична сторона 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 квартсексакорд, а також секвенційне низхідне розгортання мелодії. При цьому тема зберігає тридольну вальсову пульсацію (приклад 3.6).

Приклад 3.6

Батярська пісня «Панна Францишка»

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 - nioł, gru - ba jak ki - szka,
 na i - mi mnia - ła: pan - na Fran - ci - szka.

До варіантів переспівування балади з новим поетичним текстом та застосуванням оригінальної мелодії належать такі пісні, як «Хлопці із АК-а» (текст Е. Ліпінського, 1944 рік), «Про одну Вишневіську» (текст Є. Юрантода, 1966 рік),

«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 більше 40 збірок поезії, ряду гумористичних нарисів, сценаріїв до ревію та спектаклів. Його вважають засновником школи легкої сатиричної літератури у Львові, а більшість віршів автора присвячені рідному місту і написані львівською говіркою [202, 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 опираючись на вальсовий метроритм пісні, будує п'єсу в строфічно-варіаційній формі, де кількість проведень кореспондує до кількості строф оригінального польського тексту балади. Таким чином, всі 11 строф можна згрупувати у три сюжетно-композиційні розділи:

Перший — експозиція (перша - третя строфи) — тема у піцикато й лігатному викладі звучить у партії соліста, а оркестр відповідає за атмосферу історії — то в ролі гітарного супроводу посилається до жанру балади, то дисонансними співзвуччями натякає на крики бідних свиней, то підспівує другим голосом в парі з солістом про сімейний бізнес мами і батька Францішки (приклад 3.7).

Другий — розробка (четверта — дев'ята строфи) — поява фриз'єра означена густим і благородним віолончельно-альтовим звучанням теми на фоні схвильованих низхідних зітхань скрипок. Кожна строфа підвищує градус емоційного напруження, що виражено висхідними модуляціями в терцовому співвідношенні. В сьомій та восьмій строфах основна тема звучить в дуеті скрипки й віолончелі, що дає 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-тритонових співзвуч — отрута

починає діяти. У дев'ятій строфі звичні музичні лінії викривлені кластерним потовщенням, що моментами натякають на основну мелодію, але вона звучить далекою луною в партії контрабасів.

Приклад 3.7.

Ю. Шевченко сюїта «Батярські пісні» 3 частина «Панна Францішка»

Партія соліста (тт.1-9)

The image shows a musical score for a solo part. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. Above the staff, it says 'Adagio' with a quarter note equal to 50, and 'pizz.' (pizzicato). The music begins with a dynamic marking 'p' (piano). The second staff continues the melody and includes an 'arco' (arco) marking towards the end.

Третій — реприза-постлюдія (десята — 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. Застосовані Ю. Шевченком та В. Морозовим техніки, підкреслюють близькість їх авторського трактування музичного матеріалу, пропри те, що здійснено цей задум різними музичними інструментами.

Отже, одинадцять розділів-строф третьої частини побудовані на варіюванні оригінальної мелодії балади, що стає темою-рефреном. Вона є ключовим елементом творення драматургії п'єси, розвиток якої пов'язаний з її модифікаціями через зміну штрихів, тембру, регістрів, тональності, динамічних відтінків, співставленнями 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 швидше емоційну сторону сюжету. Це дає змогу відчувати слухачу 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 її жителів. Текст пісні у альбомній версії О. Морозова складається з фрагментів кількох старих батярських пісень: «На вулиці Коперника» та «У Бомбаха чудова публіка». Мелодія пісні та заспів «Файдулі, фай» не були знайдені нами у збірниках батярських пісень до 1939 року. Ймовірно, це пов'язано з тим, що вони з'явилися в народних версіях пісні значно пізніше (після 50-х років ХХ століття) й ще не були фіксовані письмово. У доступних в мережі інтернет виконаннях твору В. Морозовим, текст пісні має й інші варіанти продовження, що звучать в характері коломийок-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 — застосовується типовий каданс-звукоряд низхідного напрямку від домінанти до тоніки (тут з додаванням VI напочатку кадансу), мелодія побудована на повторюваних ритмічно-мелодичних зворотах з оспівуваннях головних тризвуків. Також характерне введення акцентованих слабких долей в пунктирно-синкопованому ритмі з опорою на танцювальну пульсацію (приклад 3.8).

Приклад 3.8.

Ю. Шевченко Сюїта «Батярські пісні» 4 частина «Файдулі фай»

Партія соліста (тт. 17-28)

Ю. Шевченко вибудовує структуру п'єси у тричастинній формі з динамізованою репрізою, 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, 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 3.8). В середньому розділі композитор показує іншу грань обраної теми — вона неочікувано набуває рис контрастно ліричного образу. На фоні м'якого педального звучання оркестру на *pianissimo* у ритмічному укрупненні з'являється головна тема, що у своєму розгортанні досягає все 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 створюється 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 [додаток А №10, №11]. Таким чином, на основі танцювальної теми пісні «Файдулі фай» композитор створює багатогранний образ, де танцювальна стихія популярних напочатку ХХ століття танців, змінюється проведенням теми в лірико-романтичному дусі, що підкреслює іншу грань, а саме — пісенну природу батярської пісні.

За цим же принципом розглянемо ще одну відому батярську пісню «Бувай здорова»²⁸, 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 їх розлуки. Музика і текст вважаються народними, проте, у пошуках оригінального варіанту виявилось, що пісня має авторів, а історія її створення сягає більше 100 років, яка була викладена в другій частині дисертації.

Фінальна частина сюїти «Бувай ми здорова» стає підсумком всього циклу, об'єднуючи в собі 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, рокового; кантиленні лірично-пісенні розділи показують різні грані одного цілого, яке вдало відображає суть самих героїв пісень. Адже, життя батяр, яким присвячений цілий

²⁸ Найбільш поширеною 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».

пласт міської пісні, є таким же 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 3.9).

Приклад 3.9.

Ю. Шевченко сюїта «Батярські пісні» 5 частина «Бувай ми здорова»

(тт. 25-31)

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 3.10). Пісенна лірика вирізняється протяжною мелодією широкого дихання на лігато, в секвенційному викладі теми. Автор виділяє ці розділи раптовою зміною динаміки до *tr*, особливим позначенням характеру *cantabile* (приклад 3.11). Проте, три згадані жанрові сфери поєднанні одним тематичним матеріалом, а їх елементи взаємодіють між собою, проникають у метроритмічну організацію розділів, утворюючи одне гармонічне ціле. Таким чином, композитор в останній частині циклу об'єднує два образні вектори, презентовані у попередніх — лірична (2 частина) й танцювальна (танго (1), полька (2 та 4)).

Приклад 3.10.

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

89 (11)

mp *poco cresc.*

div. mp *poco cresc.*

mp *poco cresc.*

mp *poco cresc.*

mp *poco cresc.*

Приклад 3.11.

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

133 (16)

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

gliss. *gliss.*

mp *mf* *mp* *mf*

pizz. *mp* *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

3.3. Батярські пісні в інтермедіальному контексті на прикладі роману «Танго смерті» Ю. Винничука

Художня література є одним з важливих джерел дослідження мистецьких явищ, зокрема, й музичних. Українські міста, як осередки формування професійного мистецтва та головних культурних течій все ще рідко потрапляють в центр наукових досліджень, що необхідні для цілісного усвідомлення нашої історії. В цьому питанні художні твори стають цінним ресурсом для дослідників, що дозволяє реконструювати музичні події та явища, сформувати їх різносторонній образ та зрозуміти роль у тогочасному суспільстві. До українських письменників, твори яких присвячені українській міській культурі належать І. Нечуй-Левицький, В. Підмогильний, М. Матіос, В. Шкляр, В. Лис, Ю. Андрухович, С. Жадан, О. Забужко, Л. Дереш та інші. У цьому руслі творить і знаний письменник сучасності Юрій Винничук (народився в 1952 році), спектр літературних образів якого тісно пов'язаний з культурою міського життя.

Проблематика інтермедіальності та взаємодії музики з літературою становить окрему сферу сучасної компаративістики; серед ключових дослідників тут виділяються Ульріх Вайсштанг, Альберт Гір, Олександр Рисак [124], та інші. Серед українських музикознавчих досліджень праці у руслі інтермедіальності все ще залишаються поодинокими, що підтверджує актуальність наукових розробок в даній сфері. Вивченням питань культурної пам'яті, мови, історії Львова як міста перехрестя культур, а також аспекту інтертекстуальності у творах Юрія Винничука та роману «Танго смерті» зокрема, займались такі дослідники як Олена Романенко [125], Юлія Стахівська [149], Оксана Пухонська [119], Іван Монолатій [92], Олександр Грищенко [43], Діана Коваленко [65] та інші. Попри те, що творчість митця широко розглянута в працях літературознавців, інтермедіальні

зв'язки, зокрема, місце музики у літературному доробку Ю. Винничука, зустрічаються рідко і потребують подальших глибших досліджень.

Центральним героєм більшості творів Ю. Винничука, серед яких «Мальва Ланда» (2014), «Аптекарь» (2015), «Цензор снів» (2016), «Груші в тісті» (2017), «Нічний репортер» (2019), «Вілла Деккера» (2021), виступає Львів – «Lwów, Lemberg, Львов і знову Львів — шляхетний і містечковий, аристократичний і батярський, містичний і дуже прагматичний, люксусовий і зацофаний, словом, такий ароматний, яким він може бути тільки у Винничука» [149]. Музична сфера набула широкого втілення у книгах митця, приправляючи художні тексти автентичними інтонаціями реального звучання міста в той чи інший період історії.

В цьому руслі особливу увагу викликає роман «Танго смерті» (2012) [27], відзначений премією «Книга року Бі-Бі-Сі» 2012 року, в якому головним об'єктом драматургії став саме музичний твір. На створення роману «Танго смерті» письменника надихнув мовознавець та історик Євген Наконечний — спеціаліст у питаннях історії євреїв та Голокосту у Львові. Ця тема стала однією з провідних для роману «Танго смерті» Юрія Винничука. Окрім реальних історичних фактів, автор, як і у багатьох інших своїх творах, вдається до містифікацій, підкреслюючи дух епохи й спрямовуючи увагу на рівень духовного. Його уособленням стало те саме «Танго смерті», зазначене назвою твору.

Сюжетні події роману «Танго смерті» Ю. Винничука розгортаються паралельно у двох історичних вимірах: міжвоєнний період з продовженням у подіях Другої світової війни та період початку ХХІ століття. Львів золотої доби Оссолінеуму крізь призму мемуарів Ореста Барбаріки презентує місто у всій його полікультурній красі. Вагоме значення в цьому має дружба українця Ореста з німцем Вольфом, євреєм Йосею та поляком Ясем. Батько кожного з хлопців був бійцем армії УНР, разом вони були розстріляні червоноармійцями в 1921 році під Базаром. Незважаючи на національність, їхні батьки віддали життя у боротьбі за

незалежність України, і мовби на наступному витку спіралі, за їх прикладом вчинили їх сини — вже як бійці УПА (про що оповідає єдиний з тих, хто вижив — Йозеф Мількер). Паралельно розгортається ще одна лінія сюжету, що телепортує читача в сучасність — до життя дослідника арканумської культури, лінгвіста Мирка Яроша, який розшифровує таємницю «танго смерті». Спорідненість душ професора та його аспірантки Данки отримує пояснення в момент звучання танго, яке здатне розкрити історію душі у всіх її формах втілення. СБУ в цій історії стає втіленням влади, яка багато поколінь намагалась приховати власну історію героїв роману та факти, які б дозволили робити висновки й бачити реальність.

Ю. Винничук називає твір «романом про батярів», де одна з головних сюжетних ліній — історія життя 4-х друзів-львів'ян. Автор не називає їх в тексті роману батярами, проте спосіб життя героїв відповідає найбільш популярним історіям про львівських батяр з їх бешкетницькими витівками, дрібними крадіжками, саркастичним гумором та вільнолюбністю. З батярською темою пов'язані й інші сюжетні фрагменти. Зокрема, згадка про дядька одного з головних героїв Ореста: «Слухати його проповіді сходилися люди не тільки з усього Замарстинова, а й з Голосок, і з Підзамча, ба навіть з Брюхович. У перших рядах зазвичай стояли самі батяри і жадібно ловили кожне слово, душачись зо сміху, бо любили вони вуйця понад усе, називаючи отцем-батяром...» [27, с.68].

Також у сюжет влітається постать автора одного з найпопулярніших батярських міжвоєнних пісень Емануеля Шлехтера, що був замордований з сім'єю у концентраційному таборі Львова в 1943 році:

— «Емануель Шлехтер, — проказав старший пан без жодного пафосу.

— О, — вигукнув я. — Та то ж ви написали того шлягера «Тільки ві Львові»!

А музику до кіна з Тоньком і Штепцьом? Теж ви? Боже, яка честь! І «Кожному вільно кохати»? І «Я умовився з нев на дев'яту»? І «А ми два, обацвай»? І «Серце

батяра»? <...> Я захопив його долоню обома своїми й гаряче потиснув, а тоді заспівав:

Що не кажіте —
Нема на світі,
Йой, як серце батяра.
Просте, відверте,
Деколи вперте,
Йой, то серце батяра» [27, с. 243].

Окрім цього, в сюжет роману потрапляє один з трагічних випадків міської історії, що був увіковічений батярською піснею «Pryjichal do Lwowa akrobata-tucha»: 1929 року акробат-линвоходець упав з даху й розбився на очах аудиторії. Обізнаність Ю. Винничука в артефактах епохи, використання історичних хронік та спогадів очевидців, детальний опис тогочасної моди, їжі, традицій, поведінки, побутових діалогів властивою батярам говіркою, занурюють читача в автентичну атмосферу міжвоєнного Львова.

Зв'язок самого письменника з музичним мистецтвом має кілька напрямків. Як активний член відновленого у 1988-му театру-кабаре «Не журись» Ю. Винничук займався, зокрема, і редагуванням, українізацією текстів пісень українських січових стрільців та вояків УПА, а також старих батярських пісень. Крім цього, Ю. Винничук писав тексти для нових, необатярських пісень, що увійшли до альбомів В. Морозова, про що було зазначено в попередньому підрозділі. Музичний досвід Ю. Винничука та його ґрунтовні знання історії Львова сприяли різноманіттю залучених ним реально існуючих звукових пластів у романі «Танго смерті».

Перший з них — це звучання самих вулиць міста: «На світанку, коли воно ще дрімало... вози важко торохтіли бруківкою... а потім починали лунати дзвоники трамваїв, цокотіли фіякри, шурхали мітли...» [27, с.42]. Окрім звуків міського

життя, автор цитує і конкретну музику, що звучала в той час — наприклад, рядки з повстанських пісень, створених на поезію Івана Франка [27, с.69], або ж вплітає в сюжет історію появи батярської пісні й резюмує: «Але Львів не був би Львовом, якби після того не з'явилася вулична балада: Приїхав ду Львова акрубата–муха, Вліз на Теличкову і випустив духа» [27, с.29].

Не оминула увага письменника й довоєнну музично-артистичну еліту Львова — приміром, постаті Станіслава Людкевича, Едварда Козака, братів Анатолія-Юліана та Ярослава-Рафаїла Курдидиків, Івана Вересюка, Тараса Мигаля та інших. Демонструє свою обізнаність автор і в зарубіжній музиці, згадуючи в тексті про творчість Йоганна Штрауса, Йозефа Гайдна, Ігнаца Гольцбауера, пруських композиторів, а також про політичні директиви, що стосувались музичного життя Львова в той чи інший період. Також автор вплітає у філософію «Танго смерті» й посилення до трактатів піфагорейської традиції, що проповідували нероздільність музики, космосу та самої людини: «Річ у тім, що тональність звучання будь-якої ноти відповідає тональності звучання відповідного органа чи частини тіла...» [27, с.102]; зустрічаємо й детальну історію походження буквених позначень нот: «За назви нот узяті перші склади рядків гімну, що співався у висхідній октаві. Назви усіх шести нот увів Гвідо д'Ареццо. Правда, нота ДО в нього називалася УТ, а перший рядок співався так: «УТ aueant laxis»...» [27, с.184].

Проте, центральне місце у творі займає «Танго смерті» — музичний твір, наділений здатністю відроджувати пам'ять душі. Історія танго у романі Ю. Винничука розкривається впродовж всього твору паралельно у обох сюжетних лініях. Танго презентується від імені одного з головних героїв — Йозефа Мількера: «Партитуру цієї мелодії написали ми втрьох з професором консерваторії Штріксом і диригентом Львівської опери Кубою Мундом... Коли ми опинилися в гетто, я показав їм дивовижні ноти... Точніше, усього дванадцять нот... Вони походили зі старого манускрипта...» [27, с. 105]. Опис таємничої партитури та її першоджерел

набуває розмаху міні-детективу: дванадцять нот, що стали основою «Танго смерті» — це ноти з манускрипту львівського аптекаря Йоганна Калькбренера, який він, втікаючи з Кракова, привіз в 1640 році до Львова. Як пізніше виявляється, про них йдеться і в арканумській «Книзі Смерті», яку досліджує Мирко Ярош. Саме ці ноти були накладені у міжвоєнні роки Йозефом Мількером на музику одного з популярних танго, яке в новому звучанні отримало назву «Танго смерті».

У оповіді про традиції арканумців письменник тут же пояснює зв'язок дванадцяти нот з традиційним арканумським танцем смерті «dan-go mrah» та подає свій варіант походження слова танго: «Пісні ці виконували в танці під звук бубна і сопілок, а сам танок арканумською мовою називався — о диво! — “dan-go mrah”, що до болю нагадувало знайоме усім слово “танго”... хто в кого перейняв ці танці, не так важливо, але “dan-go mrah” означало дослівно “танець смерті”, чи то пак... “танго смерті”» [27, с.39-40]. Звичайно, така теорія – чергова містифікація автора, проте саме танго є в романі знаком увіковічення душі, джерелом її безсмертя. «Танго і стало тією мелодією, яка відіграла роль тунелю для нового перевтілення душі... Нове народження душі відбувалося лише з тими, хто перед смертю чув нашу оркестру. А відтак вони воскресали і жили, і, можливо, досі живуть...» [27, с.103]. Танго стає не тільки символом переродження душі, але й апелює до самої епохи, для якої є провідним жанром, що до наших днів зберігає пам'ять про загублене покоління.

У міжвоєнні роки танго стало основою не лише для багатьох міських пісень та репертуару дансингових оркестрів, але й для творчості композиторів-сучасників. Як було згадано вище, саме в міжвоєнний період (що є історичним тлом і для першої сюжетної лінії роману) у Львові відбувається розквіт українського танго через творчість трійки музикантів, якими були Леонід Яблонський, Анатоль Кос-Анатольський та Богдан Весоловський. На відміну від сучасних їм колективів, музиканти не грали імпровізацій на джаз-стандарти, а створювали джазові

аранжування народних пісень, україномовні кавери на європейські шлягери, виконували власні авторські пісні. Походження жанру танго та його провідні характеристики підсвічують його драматичну функцію як назви твору та центрального об'єкту зі специфічною композиційною роллю в романі «Танго смерті».

Ще одна тема, до якої безумовно апелює в романі Ю. Винничук — єврейська діаспора, музиканти якої становили основу музичних колективів Львова й грали ті самі танго. Ця теза підтверджується тим, що головним музикантом роману представлений саме Йозеф Мількер — носій секретів «Танго смерті», маестро й провідник, «спільна ланка» двох паралельних сюжетів. Завдяки його знанням та таланту і стає можливим апогей роману — перевтілення душ під звуки танго. «Йосько з нас чотирьох був найменший, і за віком, і за зростом, а ще він був худий, в окулярах і зі скрипкою» [27, с.17]; «Йосько учився в консерваторії, грав на скрипці і бандурі» [27, с.80]; «Йоська ми застали, коли він збирався до “Брістолю”, де щовечора грав у оркестрі...» [27, с.348], «Він жив скромно, даючи приватні уроки музики...» [27, с.52]; «Я грав їм усім на скрипці, щоб вони потрапили у вічність» [27, с.357]. Поряд з ним у романі згадуються імена й інших львівських музикантів-євреїв, які стали жертвами нацистів й були змушені грати в'язням «Танго смерті». Ці імена головним чином пов'язані з історією оркестру при Янівському концентраційному таборі.

Янівський табір (1941–1943) — концентраційний табір, що вважається третім по величині після Варшавського та Лодзького гетто, саме тут за два роки померло близько 140–200 тисяч людей. Ідея створення табірної оркестру належала заступнику коменданта табору унтерштурмфюреру Ріхарду Рокіті. Оркестр був сформований влітку 1942 року з ув'язнених музикантів та композиторів міста Львова на чолі з скрипалем Леопольдом Штріксом і диригентом Львівської філармонії та опери Якубом Мундом, які згадуються як у тексті роману, так і в

архівних документах. Склад оркестру в різний період коливався від 30 до 60 осіб. Серед відомих музикантів міста, які стали його учасниками, були Зигмунт Шац, Марек Ізидор Бауер, Йозеф Герман, Едвард Штайнбергер, Лео Шафф, Мацей Штрікс, Ледерман, Артур Голд та інші [110]. Більшість історичних джерел вказує на те, що усі музиканти Янівського оркестру були розстріляні у листопаді 1943 року при ліквідації табору нацистами. Проте, за версією роману, багатьом в'язням таки вдалось вижити, і серед них один з головних героїв роману — музикант Йозеф Мількер.

Через діалоги героїв роману Ю. Винничук розкриває й деякі інші історичні факти, зокрема про виступи табірної оркестру на пляцу для есесівців та їхніх родин, на забавах у помешканнях коменданта та його заступників. Попри це, як в романі, так і документальних джерелах інформації щодо репертуару оркестру Янівського табору надзвичайно мало. Свідки подій Янівського та інших таборів вказують на те, що це були переважно популярні танці та пісні того часу, іноді композиції, написані самими в'язнями на замовлення командирів. За свідченнями багатьох в'язнів та пошуками самого Ю. Винничука, мелодія «Танго смерті», що звучала при відправленні в'язнів на смерть у Янівському таборі, — це відома в Польщі у 1930-х роках композиція: «Я розмовляв з реальними людьми, які були в концтаборі. Вони називали точно цю мелодію. Крім того, її назва є в багатьох спогадах. Це відоме польське танго «*To ostatnia niedzila*», яке в російському варіанті називалося «*Утомленные солнцем*»... Це танго виконували музиканти консерваторії» [63]. Про це читаємо і в самому тексті роману, а точніше у репліках Йозефа Мількера: «Насправді найближчим за звучанням до “Танга смерті” було “Макабричне танго”, під яке стрілялися закохані. Уявіть собі — заходить такий зрозпачений молодик до ресторації, платить оркестрі, замовляє танго, а потім на очах у всіх стріляється за столом, перед тим вихиливши кілька келихів. Тому й прозвали це танго “Танго–макабра”, але насправді називалося воно цілком

мирно — «Та остання неділя»» [27, с.100]. Саме цей твір стає центральним образом роману — легендарна музична п'єса, яку один з героїв-батьків виконує в оркестрі Янівського концтабору і в кульмінаційному розділі — під час останнього бою з НКВДистами.

Звертаючись до першоджерела виявляємо, що «*To ostatnia niedziela*» — польський шлягер передвоєнного часу, створений у 1935 році Єжи Петербурзьким. Зенон Фрідвальд став автором поетичного тексту, в якому описано останню зустріч закоханих, які розлучаються. Пісня була надзвичайно популярною у 1940-х роках, найбільшого визнання зазнало саме прем'єрне виконання Мечислава Фогги, запис якого відбувся на студії «Сирена Електро» [198]. Часто твір називають «танго самогубців» (як, власне, робить це в романі і Юрій Винничук), плутаючи з іншою піснею цього часу, під яку закінчували життя закохані у ресторанах Східної Європи — «Сумна неділя» угорського композитора Реже Шереша²⁹, поетичний текст Ласло Явора³⁰. Варто зазначити, що автори «*To ostatnia niedziela*» були євреями, а Зенон Фрідвальд, крім цього, й уродженцем Львова³¹. Очевидно, що цей факт вплинув на вибір даного танго у репертуар Янівського оркестру євреїв чи то самими музикантами, чи їх катами.

²⁹ Реже Шереш (1899–1968) — угорський піаніст та композитор, автор відомого шлягера «Сумна неділя», закінчив життя самогубством, чим підкріпив трагічну славу свого танго. В 1999 році був знятий фільм «Пісня любові та смерті» режисера Рольфа Шюбеля, сюжет якого є реконструкцією історії створення пісні.

³⁰ Пісня стала хітом у виконанні Біллі Холідей після запису платівки у 1941 році. Через славу суїцидної «Сумна неділя» була заборонена у трансляціях ВВС до кінця ХХ століття.

³¹ Зенон Фрідвальд був евакуйований з тогочасної Польщі в 1939 році. Єжи Петербурзький після приходу радянської влади став керівником Білоруського державного джазового оркестру, а з 1941 року приєднався до Другого Польського корпусу Владислава Андерса, з яким він виконував більшість своїх авторських творів у російському варіанті текстів. Очевидно, вперше прозвучала в такому варіанті і пісня «*To ostatnia niedziela*», що пізніше стала відома під назвою «Утомленне сонце» у виконанні Леоніда Утьосова та оркестру Ісаака Дунаєвського з текстом Йосипа Альвега.

Музика композиції «*To ostatnia niedziela*» Єжи Петербурського розкриває типові параметри тангового жанру³². Розгорнутий інструментальний розділ експонує головний інтонаційний матеріал композиції у сольному виконанні скрипки, труби та бандонеону під акомпанемент струнних, фортепіано та бандеонів. Такий інструментальний склад свідчить про те, що твір створено у пізній етап популярності танго, оскільки ударні та духові інструменти були введені у традиційний ансамбль виконавців танго тільки в 1930–40-х роках. Інструментальному розділу танго передує невеликий вступ-зачин, характерний для вокально-інструментальних композицій. Гармонічний супровід заснований на чергуванні головних тризвуків та ввідних септакордів, на фоні яких звучить скрипкове соло з мелодією широкого діапазону. Тема вступу створює асоціації до єврейської інструментальної традиції музикування, головним інструментом якої є скрипка. Проте, ця традиція виражена опосередковано, а в центрі уваги повстають саме характеристики танго: головна тема першого розділу звучить у виконанні скрипки на фоні типово чеканно-тангової фактури акомпанементу з акцентованим басом на сильні долі такту та повторюваними акордами на слабкі. Переключення в паралельний мажор через відхилення у субдомінанту супроводжується секвенційною ланкою мелодії у звучанні труби. Повернення до головної теми (бандеон) окреслює тричастинну репризну форму, що характерна для більшості тангових композицій. Мелодика розділу заснована на оспівуванні головних ступенів ладу, де переважає секвенційний тип розгортання та секундові низхідні звороти. Дводольний метр проводить чіткі асоціації до танцювально-пісенного жанру, що підкреслено синкопованими та пунктирними ритмічними групами.

³² Саме згаданий варіант запису 1935 року Мечислава Фогга з оркестром «*Petersbuski Gold Orchestra*» був взятий за основу при інтонаційному аналізі «Танго смерті».

Другий розділ знаменується появою вокалу і новим інтонаційним матеріалом — тут на перший план виступає декламаційність. Мелодична лінія вибудовується на оспівуванні домінантового тону з переважанням секундових зворотів на основі синкопованого ритму, що підсилює драматизм розділу. Такі музичні характеристики тісно пов'язані з вербальним текстом, у якому йдеться про трагічну історію закоханої пари. Наступний розділ — це повернення до першого, але вже у вокальному викладі. Таким чином, утворюється тричастинна складна репризна форма, крайні розділи якої також мають тричастинну репризну будову. Для завершення речень композиції характерні поступеневі низхідні звороти басу VI — V — III — II — I й маркуючі для тангового жанру повторювані каданси домінанта — тоніка. Як і будь-яке танго, «*To ostatnia niedziela*» містить контрастні розділи, що виражено на рівні тональності, інтонаційно-ритмічної та фактурної організації розділів.

Цікавим є порівняння музики досліджуваного танго з текстом до танго в романі Юрія Винничука, а саме куплету, створеного Орестом Барбарикою до старого «відомого» танго, у яке Йосько додав дванадцять магічних нот — текст до «Танго смерті». «Він наспівав мені мелодію, я увійшов у звичний для себе поетичний транс і витворив таке:

А як не стане мене з тобою,
вкриють піски тіла,
стрінемось там, де маки рікою,
там, де їх тінь лягла» [27, с.185].

Порівняємо вказаний текст з рядками другого (вокального) розділу танго «*To ostatnia niedziela*» Єжи Петербурського:

«*Teraz nie pora szukać wymówek*
Fakt, że skończyło się
Dziś przyszedł drugi, bogatszy i lepszy ode mnie

I wraz z Tobą skradł szczęście me» [199].

Проаналізувавши складо-метричну організацію обох зразків, спостерігаємо чітке співпадіння структур перших двох рядків строфи. Проте, у оригінальному танго відбувається порушення ритмічної квадратності через розширення третього та четвертого рядків строфи. На відміну від нього, у тексті Юрія Винничука репродукується початково заданий ритм, що зберігає квадратність метроритмічної структури за моделлю перших двох рядків. Тобто, письменник через наслідування початкового ритму оригінального танго дає посилання до конкретного музичного твору, при цьому узагальнює його образ через посилання до самого жанру через збереження танцювальної ритміки з її метричною повторюваністю.

Варто згадати, що «Танго смерті» стало натхненням для ще одного відомого митця і було обрано назвою його поезії. Мова йде про Пауля Целана та вірш, виданий 2 травня 1947 року в журналі «Contemporanul» під назвою «Tangoul morții» (Todestango) — в перекладі «Танго смерті». Проте, вже в наступних публікаціях вірш публікувався під заголовком «Фуга смерті». Можливим мотивом такої зміни могло бути бажання автора підкреслити філософічність ідеї твору, драматизм, серйозність його звучання, а також національну ідентифікацію нацистів через жанр фуги як одну з вершин німецького музичного письма. Повертаючись до роману Юрія Винничука, згадаємо, що «Танго смерті» стає особливим через вклинені в нього розшифровані ноти трактату Калькбрєннера: «Ми грали відоме усім танго, в яке було вмонтовано усього лише дванадцять нот з манускрипта...» [27, с.103]. Таким чином, письменник застосовує поліфонічний прийом творення партитури «Танго смерті», де на музику оригінального танго накладаються дванадцять звуків, що здатні відродити пам'ять. Їх таємнича послідовність створює асоціації до ще однієї музичної техніки – серії, проте унікальна послідовність її звуків так і залишилась нерозгаданою таємницею роману.

Попри всі згадані паралелі, в романі Юрій Винничук говорить саме про танго, залишаючи математичні вирахування й поліфонічність на рівні сюжету, а не змісту. Вони присутні при описі партитури оновленого танго й в структурі самого роману через паралельне розгортання двох сюжетних ліній періоду міжвоєнного Львова та початку ХХІ століття, які поєднуються через історію «Танго смерті» й знаходять точку перетину через його звучання у фінальній сцені. Попри моменти, що зближують оновлене дванадцятьма звуками танго з фугою, Юрій Винничук концентрується саме на танго, що стає не лише ключовим об'єктом сюжету, а й знаком епохи — тієї ідилії життя мультикультурного довоєнного Львова та подій Голокосту, що стали «танго смерті» для його багатой історії.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У третьому розділі роботи було розглянуто способи втілення батярських пісень в контексті сучасних музичних та літературних мистецьких практик. На прикладі альбомів відомого українського барда В. Морозова було досліджено особливості інтонаційного та інструментального втілення батярських пісень у драматургії аудіо альбомів «Тільки ві Львові», «Серце батяра» та «Батярський блюз». При детальному розгляді кожен з трьох згаданих альбомів розкриває себе як крупний жанр, структура якого вибудовує розгорнуту музичну драматургію. У багатьох аспектах вона перегукується з принципами циклізації академічних жанрів, зокрема, вокального циклу та програмної сюїти. Основою драматургічного розвитку альбомів став метод контрасту на рівні образно-тематичної, жанрової, темпово-метричної організації. Окрім цього, всі три альбоми утворюють одну лінію трансформації батярських пісень: від максимально наближеного до автентичного звучання міжвоєнних пісень, і аж до нових авторських — необатярських пісень, створених на основі новочасних жанрів.

Нові сюжети та теми вербального тексту необатярських пісень прямо апелюють до оригінальних періоду перших львівських батяр на початку ХХ століття. Так, в центрі уваги знову стали любовні пригоди батяр, боротьба за авторитет та повагу серед представників субкультури, любов до рідного міста, прославлення безстрашності, вільнолюбного безжурного життя, не обтяженого законами, страхом; при цьому герої мають батярський кодекс честі й моралі; реалістичне, часто іронічне відношення до згадуваних подій. У необатярських піснях зберігаються характерна локальна говірка, що включає комбінування лексики різних мовних систем; застосування лексичних перекручувань, нецензурної лексики набуває нового втілення через сучасні неологізми та запозичення. Виконують пісні як і раніше виключно чоловіки, а головною жанровою канвою залишається танець, серед яких польки, вальси, танго, штаєр та інші.

У необатярських піснях зберігаються всі основні параметри оригінальних батярських пісень, за виключенням того, що виконують їх не представники субкультури, а культурна інтелігенція сучасного міста. Органічно втілюється й феномен подвійної природи батярської пісні, де фольклорне й авторське знаходять вираження через поєднання анонімних й авторських пісень довоєнного часу й створених авторами альбому необатярськими піснями. Головним стремлінням авторів, як зазначають вони самі в різних інтерв'ю, стало творити музику без політики, без соціальних проблем — тільки тло міста і батярська пристрасть.

Необатяри на чолі з В. Морозовим у альбомах «Тільки ві Львові», «Серце батяра» та «Батярський блюз» свідомо апелюють до пласту батярських пісень, ставлячи за ціль дати нове життя батярському пісенному жанру в контексті сучасних музичних тенденцій, врятувати унікальний феномен від забуття, переосмислити в контексті реалій сучасності. З огляду на такі художні завдання, результатом стало максимально близьке відтворення оригінальних батярських

пісень як у вербальній, так і інструментальній складових; сміливе використання сучасних образів, неологізмів, музичних засобів популярної музики у творенні необатярських пісень. Завдяки концептуальному підходу до створення згаданих альбомів, авторам вдалось не тільки органічно продовжити музичні традиції батярства, але й надати їм нового життя на новому, ще більш яскравому художньому рівні.

Застосування батярського пісенного пласту у творчості академічних композиторів прослідковуємо на прикладі сюїти «Батярські пісні» для скрипки соло та камерного оркестру Ю. Шевченка. 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 посилання до унікального пласту міського музичного фольклору з власною субкультурою — батярством. Саме Ю. Шевченко вперше звертається до даного 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, адже 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, сюїта отримує цілісність та довершеність. Виявлення згаданих жанрів в площині інтонаційної, метро-ритмічної, фактурної, динамічної організації, свідчить про їх композиційно-драматургічну та функцію в сюїті «Батярські пісні». Така робота з даним 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 дало можливість нових пошуків та відкриттів в роботі з інтонаційним матеріалом батярських пісень. Це виявилось у їх новому звучанні завдяки темброво-сонорним, ладо-гармонічним поєднанням та широким спектром динамічних можливостей оркестру. Ще одним фактором циклізації є композиторська техніка роботи з матеріалом — у всіх частинах автор застосовує варіантно-варіаційну розробку. Також це і структура частин — кожна з них має вступ, що вводить в характер частини. Особливим є і тональний план: d (завершується в D) — A — d (h) — A — d , що утворює концентричний ряд.

Вербальне складова пісень виявляється через відповідні тексту акценти, 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 найбільш драматичним 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 прослідкувати 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 українським музикознавством.

Ще одним мистецьким втіленням батярських пісень у творчості сучасних авторів став роман Ю. Винничука «Танго смерті». Події роману відбуваються паралельно у двох вимірах — Львів золотої доби Оссолінеуму та життя чотирьох друзів, а також період початку XXI століття у контексті подій життя дослідника арканумської культури, який працює над розшифруванням «танго смерті». «Роман про батярів» містить опис батярських витівок головних героїв, отця-батяра Ореста та уважних слухачів батярів на його проповідях. Також у сюжет роману вплетено постать автора найбільш популярних батярських пісень Емануеля Шлехтера, акторів Щепка і Тонька, цитати батярських пісень «Серце батяра», а також сюжет пісні «Приїхав до Львова акробат-муха». Проте, центральне місце в романі займає «Танго смерті», що є символом переродження душі й жанром-символом, здатним зберігати пам'ять минулих поколінь. Однією з важливих тематичних ліній роману стало зображення єврейської діаспори Львова та її культурного внеску у життя міста. Ця теза ще раз підкреслює важливість дослідження взаємовпливу та музично-інтонаційних паралелей між єврейською музикою та батярськими піснями. Порівняння ритмо-інтонаційних особливостей реального танго та тексту пісні в романі, дозволяє прослідкувати посилення письменника до конкретного музичного звучання й, зокрема, до самого жанру танго з його танцювальною ритмікою.

Обравши історичним тлом одну з найболючіших точок світової історії — Другу світову війну, Юрій Винничук показує грані її наслідків аж до теперішнього часу. Тим не менш, головною темою стає не сама історична правда, що безліч разів зазнавала викривлень, які були зручними для політичних сил певних періодів. Над усім повстає екзистенційне питання існування людської душі, якій відкритий шлях до безсмертя через культурну пам'ять. Здобути її вона може тільки в присутності незвичайної музики із залученням дванадцяти звуків, музики званої «Танго смерті». Через історію даного танго відкриваються й нові грані осмислення роману Юрія Винничука, де окрім функції збереження пам'яті через обраний письменником твір, музика постає знаком епохи та розкриває глибину художнього тексту в руслі його інтермедіальних зв'язків з музично-інтонаційною сферою.

ВИСНОВКИ

Феномен батярства — одне з найменш досліджених і водночас надзвичайно популярних явищ культурного життя України. Його вивчення дозволяє відкрити широку панораму соціальних, економіко-політичних та мистецьких процесів у історії Галичини першої половини ХХ століття. Батярські пісні, як вирізняюча риса батярства, стали не тільки знаковою характеристикою їх субкультури, але й безцінним носієм традицій музичного життя епохи. Відродження цього пісенного пласту в 1990-х роках, що триває й до сьогодні, підтвердило його високу цінність не тільки як пам'ятки минулого, але й актуального, свіжого джерела ідей та художніх відкриттів для сучасних митців.

З метою формування комплексної характеристики батярства та її музичної компоненти, в роботі були виконані ряд завдань. На основі дослідницької, мемуарної та художньої літератури у першому розділі дисертації було охарактеризовано портрет передміського батяра ХХ століття, а також етапи його еволюції в різні історичні епохи. Вдалось з'ясувати походження терміну «батяр», соціально-економічні передумови виникнення субкультури батяр, осередки їх проживання, сфери діяльності та спосіб проведення часу. Було виявлено лексичні особливості творення львівської гвари, якою розмовляли батяри та творили батярські пісні. Також було визначено основні характеристики батярської субкультури, а саме локальна, гендерна, професійна, соціальна, світоглядна та інші. Серед них найбільш вагомими стали якості, що є унікальними характеристиками батярства — використання специфічної львівської говірки (гвари) та творення пласту батярських пісень.

Також в першому розділі роботи було прослідковано процеси творення та еволюції батярського міту через такі канали поширення як преса, радіо, кіно, популярна музика та інше. При узагальненні трактування батярського образу та

фольклору до кінця Другої світової війни, було виділені їх три головні напрямки: реальний тип баяра, жителя передмістя, з чесною характеристикою його негативних та позитивних якостей; політизований тип з двома відгалуженнями (характеристика «львівських дітей» як захисників-патріотів польської держави, противники українства та стилізація баярських пісень у стрілецькій творчості), розважально-романтизований тип, в якому на першому плані позитивні якості баяр та їх ідеалізація. В період 1990-х років феномен баярства відроджується завдяки творчій діяльності учасників театру-кабаре «Не журись» (В. Морозов, А. Панчишин, Ю. Винничук, Т. Чубай, О. Федорошин) та гурту «Львівське ретро». Завдяки популяризації баярських пісень через альбоми В. Морозова «Тільки в Львові» (2002), «Серце баяра» (2010) та «Баярський блюз» (2013) баярство набуває ще більшого впливу та поширення і у інших сферах міського культурного життя.

У кожному з цих типів утворився окремий комплекс пісень, який сформувався з ціллю просування необхідного образу баярства як актуального та реального. На основі реконструйованого феномена баярства та виявленої історико-культурної генези баярських пісень були визначені головні характеристики музичної компоненти баярства. Серед них твердження про те, що баярські пісні є феноменом міської культури, який має подвійну природу (фольклорну та авторську), локально-мовну (львівська гвара) та гендерну ознаки; центральними темами пісень є любов до рідного міста, прославлення безстрашності, вільнолюбного безжурного життя, баярського кодексу честі й моралі; пісням властивий іронічно-саркастичний тон оповіді.

Процес реконструювання генези портрету баярства включив у себе також дослідження видань львівських пісень, що містять баярські пісні. До збірок, присвячених цій темі належать «Співаюче передмістя» С. Ведровного (1911), «Пісні з передмістя з музикою» (1920), «Львівські пісні» (1971–1976) С. Уми,

«Антологія пісні львівської вулиці» (1988) Я. Васильковського, а також «Львівські вуличні, кабаре́тні та пісні до особливих нагод до 1939 року» (1989) Є. Габели та З. Курзової. Остання стала основою дослідження поетики батярських пісень у другому розділі дисертації.

На основі вказаних характеристик феномену батярських пісень, було здійснено дослідження актуального методологічного інструментарію. З цією ціллю було розглянуто концепції трактування терміну поетика в міждисциплінарній категорії на прикладі праць А. Пучкова, який виділяє два основних визначення поетики — як теорії літератури, а множинність жанрово-стильових принципів певного твору чи митця загалом. В цьому руслі до роботи залучено принципи застосування терміну музичної поетики науковцями Н. Герасимової-Персидської та І. Вавшко. Використовуючи порівняльно-типологічний метод дослідження пласту батярських пісень, було виявлено ряд специфічних та типових параметрів, які виявили важливі етапи творення жанру та його генеалогічні зв'язки з іншими музичними явищами.

Аналізуючи батярські пісні з точки зору їх жанрової, метро-ритмічної та інтонаційної організації було досліджено, що їх основою стали танцювальні жанри. Більшість пісень, що з'явилися до років Першої світової війни були створені за моделлю польки та вальсу. З розвитком львівських кабаре, ревію у їх програмах з'являлись стилізовані під вуличні — авторські пісні, які у свою чергу потрапляли на вулиці й теж стали частиною батярських пісень. У період Першої світової війни особливого поширення набули пісні маршового типу. В міжвоєнний період завдяки радіо, платівкам, кіно популярними танцювальними жанрами стали танго, фокстрот, слоу-фокс, вальс-бостон, що спонукали, найперше піснярів кабаре, естрад, поєднуючи зарубіжні тенденції на основі місцевих традицій, писати тексти пісень батярською говіркою на нові танцювальні ритми. Характерним для батярських пісень було явище контамінації, в результаті чого деякі пісні мають по

кілька версій текстів до однієї мелодії або ж кілька варіантів мелодій до одного вербального тексту. Зв'язок з танцювальними жанрами виявляється також на рівні вербального тексту та лексичних зворотів, за якими закріплена певна мелодична фраза

Таким чином, застосовуючи порівняльно-типологічний метод дослідження, були виявлені групи мелодичних формул, що є спільними для корпусу проаналізованих пісень. Такими стали каданс-оспівування тонічної квінти, каданс-тетрахорд висхідного напрямку від домінанти до тоніки та каданс-звукоряд в низхідному напрямку від домінанти до тоніки. Чітка функційна структура кадансів «домінанта — тоніка» підтверджує тезу про стильову опору батярських пісень на танцювальні жанри, для яких характерні яскраві й чіткі кадансування у завершальному розділі форми. Тенденцію збереження кадансової формули при змінах мелодичної та ритмічної організації, а також характеристику інваріантів оригінальних пісень у історичному контексті їх побутування детально описано на прикладах таких пісень «В могилі темній», «Панна Францишка» та «Бувай ми здорова».

Дослідження кадансових формул дозволила відслідкувати генезу батярських пісень, їх генетичні зв'язки, зокрема, з одеськими міськими піснями. Одним з важливих факторів у творенні та поширенні обох пластів пісень стала діяльність єврейської музичної спільноти, яка мала значний вплив на соціальне та культурне життя міст напочатку ХХ століття. Як батярські, так і одеські пісні містять згадки в поетичному тексті про активну участь євреїв у соціальному та музичному житті міст. Залучення єврейських поетів, авторів пісень, виконавців підкреслює безпосередній вплив єврейської традиційної музики на становлення міської пісенної спадщини, зокрема, батярських та одеських пісень. Мультикультурність Одеси та Львову, їх активне економічне та культурне життя напочатку ХХ століття сприяли виникненню типологічно близьких культурних феноменів у обох містах. У

цьому руслі, було окреслено спільні характеристики субкультури батяр та одеської маргінальної соціальної страти біндюжників. Міграційні процеси портового міста Одеси сприяли змішуванню культур та традицій його жителів, серед яких найбільшими етнічними групами були євреї, українці, росіяни, болгары, молдовани, греки, поляки, німці, французи, італійці та інші. Єврейське населення Одеси, як і у Львові, мало значний вплив на розвиток міста та його культурну панораму, що прослідковуємо через особливості поетичної та мелодико-інтонаційної будови пісень.

На основі збірки Л. Верби «Історія неодеських пісень» було проаналізовано 14 пісень, аналіз кадансових зворотів яких показав, що більшість з них належать до першого типу кадансових формул, при цьому всі каданси пісень збірки, як і батярські пісні, засновані на гармонічному звороті $D - T$. Вказані паралелі підтверджують генетико-типологічні зв'язки батярських та одеських пісень через застосування танцювальних жанрів епохи, для яких характерне чітке кадансування на основі $D - T$.

За результатами дослідження генези пісні «Папіроси» («Kupitye kouft zhe rapirosn») Г. Яблокова, виявлено, що вперше її мелодія, яка відрізняється за мелодичним малюнком, проте містить її головні мелодико-інтонаційні маркери, була зафіксована Г. Шапіро під назвою «Хоровод» у збірці «Справжнє єврейське весілля» у 1902 році. У наступних виданнях мелодія була опублікована під назвами «Фрейліх №317», «Мілаша-молдаванка», «Субота», «Субота-скрипочка» та інші. Першою опублікованою версією мелодії, ідентичної до використаної у пісні «Папіроси», стала композиція «Фрейліх №317». Включення теми до збірки єврейських весільних мелодій, застосування назви фрейліх, що є єврейським танцювальним жанром, також примітки «єврейські мелодії» до платівки з даною мелодією, підтверджує її приналежність до пласту єврейського музичного фольклору. Дослідження інструментальних та вокальних версій мелодії «Фрейліха»

та пісні «Папіроси» виявило збереження у всіх розглянутих зразках мелодичної формули, що належить до третього типу кадансів за системою, сформованою на основі батярських пісень. Цей фактор підкреслює їх спільне інтонаційне джерело, яким став єврейський народний танець. Вагому роль у простеженні генези пісні мало вивчення платівкових записів, що підтверджує важливе значення подальших методологічних розробок в руслі дослідження аудіальних записів, а також їх залученні у музикознавчому вивченні пласту міської музики.

Використовуючи методологію визначення метро-ритмо-інтонаційних структур, було проаналізовано та порівняно МРС-одиниці батярських, єврейських народних та одеських блатних пісень. Виявлено, що три групи пісень мають спільне коріння в структурі 5-7-строфічних текстів, при цьому саме єврейські пісні, як найбільш давній пісенний пласт, ймовірно стала джерелом для одеських та львівських пісень. Цю тезу підтверджують й історичні факти творчої діяльності єврейських музикантів у сфері львівської та одеської міської музики, а також дослідження генези пісні «Папіроси».

Вивчення батярських пісень крізь призму жанрових паралелей дозволив зробити наступні висновки. Батярські пісні як феномен подвійної природи є не тільки цінним джерелом інформації про існування батярської субкультури, а й відображенням головних музичних тенденцій епохи. Досліджуючи типологічні паралелі батярських пісень та музику композиторів-сучасників, було виявлено використання популярних танцювальних жанрів, на основі яких створювались як батярські пісні, так і авторська музика. Порівняння пісень «Серце» І. Дунаєвського та «Прийде ще час» Б. Весоловського показало спільні тенденції у втіленні тангового жанру та ритмо-інтонаційній організації. Вбираючи в себе ознаки професійної музики та фольклору, на основі популярних жанрів, зокрема, танго, були створено ряд батярських міжвоєнних пісень. Важливим є той факт, що до жанру танго також звертається сучасний український композитор Юрій Шевченко,

створюючи сюїту на основі батярських пісень. Трансформуючи вальсову модель однієї з залучених у творі пісень на тангову, композитор підкреслює дух епохи, близькість жанрово-інтонаційного словника вуличної батярської та авторської естрадної музики Львова міжвоєнних років.

Виявлені типологічні збіги підкреслюють неминучість впливу нових танцювальних жанрів як на народну, так і авторську музику, що позначилось як у жанровому векторі батярських пісень, так і авторської музики сучасників батярства Б. Весоловського та І. Дунаєвського. Вони підкреслюють цілісність української музичної культури у її академічній, аматорській та фольклорній сферах. Застосовані методи дослідження інтонаційних формул пісенних зразків та типологічних паралелей на матеріалі музики неакадемічних практик, відкриває нові горизонти досліджень у руслі генези та еволюції музичних творів.

У третьому розділі роботи дослідження було зосереджено на вивченні батярських пісень в контексті сучасних мистецьких практик. На прикладі альбомів «Тільки ві Львові», «Серце батяра» та «Батярський блюз» В. Морозова було виявлено головні принципи роботи авторів з оригінальними батярськими піснями, а також особливості творення необатярських пісень. Принципи циклізації та розвитку драматургії альбомів показали, що їх основою став методи контрасту на різних рівнях організації музичного цілого (образно-тематичний, жанровий, темпово-метричний). Три альбоми В. Морозова стають етапами поступової трансформації батярських пісень, від переспівування старих пісень з виконанням наближеним до автентичного, до творення необатярських пісень з опорою на сучасні танцювальні жанри. Ці процеси також простежуються на рівні вербальної та структурно-композиційної організації пісень.

Втілення батярського пласту пісень у академічній творчості українських композиторів є одним з важливих етапів осмислення цього малодослідженого музичного феномену. Однією з перших в цьому руслі стала сюїта для скрипки соло

та камерного оркестру Ю. Шевченка «Батярські пісні». П'ятичастинна композиція об'єднує у собі ряд відомих батярських пісень: «Тільки ві Львові», «Там, на балю ветиранів», «Панна Францішка», «Файдулі, фай», «Бувай ми здорова», які композитор почув у виконанні В. Морозова. Звертаючись до різних музичних жанрів минулого та сучасності, Ю. Шевченко створює нові підтексти та алюзії у розумінні сюжету пісні та історичного контексту її творення й виконання. Метод контрастної роботи з матеріалом став одним з головних способів циклізації частин. Тематичні арки, що звучать в різних частинах сюїти доповнюють цілісність композиції та підкреслюють драматургічну функцію оригінального пісенного матеріалу. Використаний метод виявлення генеалогічних зв'язків між оригінальним текстом пісень та композиторським, а також простеження паралелей між вербальним текстом пісень та алюзією до нього у оркестровому полотні, розкриває проблеми актуальності пласту батярських пісень та можливостей його інтертекстуальних взаємодій у контексті сучасної композиторської творчості.

Мистецьке втілення теми батярства в українській літературі є одним з перспективних сфер наукових розробок. Дослідження роману «Танго смерті» Ю. Винничука є однією з перших спроб виявити втілення теми батярства в літературному доробку митців. Батярська культура в романі «Танго смерті» виявилась через ряд алюзій та сюжетних ліній, серед яких введення постаті автора батярських пісень Емануеля Шлехтера, згадки про акторів Щепка і Тонька, цитування батярських пісень «Серце батяра», «Приїхав до Львова акробат-муха», та інше. Обравши центральним об'єктом роману музичну композицію «Танго смерті», Ю. Винничук створює унікальний контекст для переосмислення як жанру, так і подій, пов'язаних із звучанням твору. Музична компонента творів Ю. Винничука та втілення музичного ландшафту міста різних історичних епох у книгах автора є перспективними напрямками майбутніх музикознавчих досліджень.

Прослідковуючи процеси відродження міту батярства, зокрема, в сучасній українській академічній та популярній музиці, літературі та кіно було виявлено, що у кожній із згаданих царин важливою характеристикою батярства стають саме батярські пісні. Ці тенденції ще раз підкреслюють глибокий потенціал міського фольклору, зокрема, батярських пісень для майбутніх композиторських звернень та потребу його подальшого вивчення українським музикознавством.

Подальший розвиток роботи можливий у наступних напрямках:

- виявлення жанрово-типологічних паралелей батярських пісень з іншими популярними танцями епохи, жанрами пісенної творчості, зокрема, стрілецькими піснями;
- аналіз етнічної компоненти батярських пісень, зокрема, вплив єврейської, німецької, польської та української народної музики на їх жанрово-інтонаційну будову;
- дослідження особливостей музичного репертуару львівського кабаре, ревій та їх взаємовплив з батярськими піснями;
- диференціація понять батярських пісень, вуличної музики Львова та міського фольклору;
- вивчення специфіки трактування образу батяр в польській музичній творчості та художній літературі та минулого та сучасності;
- дослідження генетичних зв'язків батярських пісень з популярною українською музикою (українська естрада, джаз, рок);
- формування цілісної характеристики батярства в контексті теорії субкультурної стратифікації, порівняння специфічних рис батярської з іншими відомими українськими та зарубіжними субкультурами, зокрема, їх музичних компонент.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах. Онлайн. Київ : Наукова думка, 1970—1980. URL: <https://sum11.com.ua/byndjugh/> (дата звернення: 11.02.2023).
2. Аксютіна В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 129–133.
3. Акулова Н. Літературознавчий дискурс категорії «Поетика» // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2013. Вип. 33. С. 15–20.
4. Аристотель. Поетика // Пер. із старогр. Б. Тена. Київ, 1967. С. 134.
5. Аркан А. Батяр з Клепарова: роман-фантазія в стилі ар-деко. Харків : Фоліо, 2017. 444 с.
6. Атлас Д. Старая Одесса. Ее друзья и недруги. Одесса, 1992. 208 с.
7. Балади про кохання та дошлюбні взаємини. Київ : Наукова Думка, 1987. 472 с.
8. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ ст.: тенденції розвитку // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2013. Вип. 28. С. 5–11.
9. Бевз Т. Історичні і соціокультурні засади політичної ідентичності міста Одеси // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2013. Вип. 3. С. 53-85. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzipiend_2013_3_6 (дата звернення: 23.03.2025).
10. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ– ХХІ століть: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
11. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка. 1 изд. Москва, Советский композитор. 1987. 280 с., ил.

12. Білан Б. Батяр Андрій Панчишин: «Своєю творчістю я будую Львів догори ногами» // zik.ua: аналітика подій України політична, економічна, соціальна. 14 травня 2013 р. URL: <http://zik.ua/ua/analytics/2013/05/14/408369> (дата звернення 13.02.2023).
13. Богданова О. Лірництво, ліра, лірники, лірницька мова, лірництво як явище української духовної культури // Енциклопедія історії України. Т. 6: Ла. — Мі / редкол.: В. А. Смолій (голова) та Інститут історії України. Київ : Наук. Думка, 2009. 790 с.
14. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. статей. Вип. 19. Київ, 2011. С. 70–77.
15. Брати Гадюкіни (офіційний сайт). URL: <http://www.gady.com.ua/about-us> (дата звернення: 13.10.2022).
16. Вавшко І. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії // Музикознавчий універсум. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 82–93.
17. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 391–410.
18. Весоловський Б. Прийде ще час... [Ноти, текст] : (пісні і танцювальні мелодії) : у 3 ч. / упоряд. і ред. О. Зелінський. Львів: Галиц. видавн. спілка, 2001. Ч. 1. 158 с.
19. Весоловський Б. Усе моє життя... [Ноти, текст] : (пісні, романси, танцювальні мелодії, фортепіанна музика) : у 3 ч. / упоряд. і ред. О. Зелінський. Львів: Галиц. видавн. спілка, 2006. Ч. 3. 111 с.

20. Весоловський Б. Я знов тобі... [Ноти, текст] : (пісні і танцювальні мелодії) : у 3 ч. / упоряд. і ред. О. Зелінський. Львів: Галиц. видавн. спілка, 2002. Ч. 2. 159 с.
21. Винничук Ю. Батяр з Пекарської // «Zbruc». 13 жовтня 2015 р. URL: <https://zbruc.eu/node/42507> (дата звернення 12.10.2024).
22. Винничук Ю. З дурної голови // TSN. 30 жовтня 2014 р. URL: <https://tsn.ua/analitika/z-durnoyi-golovi-389006.html> (дата звернення: 12.03.2024).
23. Винничук Ю. Кнайпи Львова. Львів : Піраміда, 2005. 292 с.
24. Винничук Ю. Легенди Львова : у 2 кн. Кн.1. Львів : Піраміда, 2010. 464 с.
25. Винничук Ю. Мальва Ланда. Харків : Фоліо, 2014. 596 с.
26. Винничук Ю. Субкультура львівських батярів // Zaxid.net. 30 листопада 2010. URL: https://zaxid.net/subkultura_lvivskih_batyariv_n117312 (дата звернення: 12.03.2025).
27. Винничук Ю. Танго смерті : роман. Харків : Фоліо, 2013. 379 с.
28. Винничук Ю. Цензор снів. Харків : Фоліо, 2016. 319 с.
29. Витвицький В. Музичними шляхами. Нью-Йорк : Сучасність, 1989. 215 с.
30. Витвицький В. Український музичний Львів. В кн.: В. Витвицький. За океаном : збірник статей. Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 9–15.
31. Галяс О. Леся об Одессе пишет и поет // Одеські газети. URL: http://newspapers.od.ua/porto_franko/4018-lesja-ob-odesse-pisnet-i-poet.html (дата звернення: 02.05.2025).
32. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1983. 288 с.
33. Герасимова-Персидська Н. О. Нові звучання — нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. No 3 (8). С. 39–46.

- 34.Голик Р. Гойрак, яких мало: стереотип львівського батяра в українській і польській культурній традиції // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Львів, 2008. Вип. 16. С. 62–80.
- 35.Голик Р. Між різними етнічними світами: міський фольклор Львова, аргі та міф батяра у 20–30-х рр. ХХ ст. // Народознавчі зошити. Львів, 2015. Вип. 4 (124). С. 767–776.
- 36.Голик Р. Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці ХІХ – початку ХХІ ст. // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. ред. Ярослав Ісаєвич, НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2008. №17: Українсько-польсько-білоруське сусідство: ХХ століття. С. 609-617.
- 37.Голик Р. Реальна й віддзеркалена Галичина: календарі, час, ментальність й повсякденне життя галичан в краю й на еміграції (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) // Вісник Львівського університету. Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. Львів, 2014. Вип. 9. С. 23–42.
- 38.Голик Р. Anima galiciana і/чи fata morgana: реальна й віртуальна Галичина в літературі та ментальності // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2014. С. Вип. 60. С. 53–61
- 39.Голинська О. Юрій Шевченко націлився на «Греммі» / Music Review Ukraine. 19 липня 2017 р. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/0AF8571849DE21E1C225816000745FA1?OpenDocument> (дата звернення: 11.11.2024).
- 40.Горбач О. Аргі в Україні // Інститут мовознавства імені І. Крип'якевича. Львів, 2006. 686 с.
- 41.Граф Годриго и Петрова / Виконання Клари Новікової URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ycSKjk4Xu6E> (дата звернення 20.05.2021)

42. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ. Наукова думка, 1979. 248 с.
43. Грищенко О. «Танго смерті» Ю. Винничука: урбаністичне & історичне // Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe: online-magazine. URL: <http://scaspee.com/all-materials/tango-of-death-by-yu-vynychuk-urban-historical-gryshchenko-o-v> (дата звернення 19.10.2021).
44. Гутнікевіч А. Мистецьке життя Львова у міжвоєнний період // Часопис Ї. Польський усесвіт Галичини. Листопад 2008. Ч. 52. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n52texts/hutnikiewicz1.htm> (дата звернення 01.11.2025).
45. Дванадцятка: наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: Антологія урбаністичної прози / авторський проєкт В. Табора. Львів : Піраміда, 2006. 338 с.
46. Довгалюк І., Добрянська Л. Етномузикологія України на зламі ХХ–ХХІ століть: осередки, педагогіка, документування фольклору // Проблеми етномузикології. Київ, 2021. Вип. 16. С. 5–23.
47. Дубровний Т. Грас-рутс мистецтво. Нова якість української музики : монографія // ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 2024. 304 с.
48. Дубровний Т. М. Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття: крізь призму фольклору, кітч та шлягеру // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 3. С. 167–173.
49. Дубровний Т. М. Формування парадигми розвитку професійного мистецтва та розважальної музики на прикладі альбомів для домашнього музикування ХІХ–початку ХХ століть // Українське музикознавство. 2021. Вип. 47. С. 120–129.
50. Дубровний Т. Мистецтво грас-рутс у польському середовищі ХІХ століття // Українська музика. Львів, 2024. Вип. 2. № 49. С. 57–65.

51. Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть // Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 42. С. 41–46.
52. Загачевський Є. Львівська братія. Повість пережитого. Торонто: Вид. братства кол. вояків 1-ї Української дивізії УНА, 1962. 200 с.
53. Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський — представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки) // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої секції. Львів. 2009. Т. 258. С. 369–387.
54. Зінченко В. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка: генеалогічний аспект // Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура та сучасність» (Одеса, 25–26 вересня 2021): тези. Одеса. 2022. С. 102–104.
55. Зінькевич О. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 223 с.
56. История неодесских песен: песенник / сост., худ. Леся Верба; дизайн О. Гревуль, Л. Верба. Одесса: Астропринт, 2020. 80 с.
57. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. Закладів. Київ: Муз. Україна. 1990. 336 с.
58. Іванова І. С. Робота композитора з вербальною складовою у вокальному творі в аспекті теорії мовних рівнів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 134. С. 93–105.
59. Інститут проблем реєстрації інформації НАН України. Перші експедиції Мойсея Береговського 1929-1930. Том №6. URL: <https://www.audio.ipri.kiev.ua/CD6.html> (дата звернення: 19.02.2023).
60. Історія Львова: у 3 т. Т. 3: Листопад 1918 — поч. XXI ст. / ред. колегія Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. Львів: Центр Європи, 2007. 153 с.
61. Керницький І. Герой передмістя. Нью Йорк: Книгоспілка, 1958. 199 с.

62. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX—XX ст. Тернопіль: СМП Астон, 2000. 339 с.
63. Ковалевська Є. «Танго смерті» Юрія Винничука – вир історії і містифікації // BBC Україна. Інтерв'ю. 16 листопада 2012. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynnychuk_uk (дата звернення 5.11.2024).
64. Ковалевська Є. Юрій Винничук: Для інтелектуального читача у моєму романі є підводні течії // BBC Україна. 21 листопада 2012 року. URL: <https://life.pravda.com.ua/book/2012/11/21/116140/> (дата звернення 25.05.2023)
65. Коваленко Д. Інтертекстуальний простір роману Юрія Винничука «Танго смерті» // Слово і Час : науково-теоретичний журнал. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018. №2 (686). С. 80–86.
66. Когут О. Поетика урбаністичного часу та простору у п'єсі Олексія Дроздовського «Батяри, брати батяри» // Волинь філологічна: текст і контекст. 2018. №20. С. 129–136.
67. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.
68. Козицький А. Батяри // Енциклопедія Львова : у 4 т. Т. 1 : А–Г / за ред. А. Козицького та І. Підкови. Львів : Літопис, 2007. С. 190–192.
69. Козицький А., Білостоцький С. Кримінальний світ старого Львова. Львів: Афіша, 2001. С. 99–101.
70. Колубаєв О. Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині, Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Серія: Виконавське мистецтво. Львів. 2013. №27. С. 208–218.

71. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ, 2014. 258 с.
72. Коменда О., Сухоцька Н. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Луцьк. 2011. Вип. 7. С. 438.
73. Коночук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Коночук В. О. Л., 2006. 15 с.
74. Корнелюк І. Інтелектуальний рахунок Винничука. Рецензія на роман «Танго смерті» // BBC Україна. 13 грудня 2012. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121213_book_2012_review_vynnychuk_sd (дата звернення 15.01.2023).
75. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів // До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. 736 с.
76. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
77. Космолінська Н., Охріменко Ю. Homo leopolensi esse // Ї: Незалежний культурологічний часопис. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/kosmolinska.htm> (дата звернення 22.01.2024).
78. Котик І. «Танго смерті» як загроза державній небезпеці // ЛітАкцент — світ сучасної літератури. 22 листопада 2012.

- URL: <http://litakcent.com/2012/11/22/tango-smerti-jak-zahroza-derzhavnij-bezpeci/> (дата звернення 11.12.2023).
- 79.Котинська К. Львів: перечитування міста. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 240 с.
- 80.Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору // Київське музикознавство : зб. статей. Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору : практика і теорія. С. 90–96.
- 81.Коханик І.М. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ –ХХІ століть // Київське музикознавство. 2004. Вип. 13. С. 30–38.
- 82.Кур С. Еврейская песня на авансцене истории // Заметки по еврейской истории. URL: https://www.berkovich-zametki.com/2016/Zametki/Nomer11_12/Kur1.php?utm.com (дата звернення: 03.02.2025).
- 83.Листи Адольфа Хибінського до Мирослава Антоновича. Підготував до друку Ю. Ясіновський. Musica humana. Львів, 2003. Т. 1. С. 67–110.
- 84.Літературознавча енциклопедія. Автор-укладач Ковалів Ю. І. К., 2007. Т.2. С. 233.
- 85.Мазепа Т., Гавриленко Ю., Історія вокально-хорової музики // Fine Art and Culture Studies. 2024. № 1. С. 53–62.
- 86.Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі // Пам'яті Яреми Якубяка (1942–2002). Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполум, 2007. Вип. 17. С. 104–120.
- 87.Мазепа Т., Письменна О. Роль меценатів у діяльності Галицького музичного товариства у Львові (1838–1914 роки) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 2023. Вип. 136. С. 60–74.

88. Майчик Н. Синтез національних та європейських тенденцій у засадах формування «легкого жанру» камерно-вокальної музики у західно-українському регіоні // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вокальне мистецтво: історія та сучасність : збірка статей. Книга II. Серія: Вокально-вокальне мистецтво. Львів: Сполом, 2010. Вип. 24. С. 168–176.
89. Мовна М. Книга Олекси Горбача «Арго в Україні» як джерело вивчення львівської говірки першої третини ХХ ст. // Вісник Львівського університету. Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. 2008. Вип. 3. С. 302–307.
90. Мовна М. Словник львівської говірки першої третини ХХ століття / передмова Андрія Содомори. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2013. 160 с.
91. Молчко У. Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського // Наук. Зап. Тернопільського держ. пед. ун-ту імені В. Гнатюка та Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського (Серія: Мистецтвознавство). Тернопіль; Київ, 2003. №2 (11). С. 9–14.
92. Монолатій І. Львів: від міста-перехрестя до міста-жертви: Львів у романі Юрія Винничука «Танго смерті» // Місто: історія, культура, суспільство «Голокост і місто: простори вбивства — простори руйнації» / Інститут історії України НАН України. 2020. №9. С. 141–154.
93. Морозов Віктор (офіційний сайт). URL: <http://www.victormorozov.com/ukr/frame.html> (дата звернення 01.10.2024).
94. Москалець В. Євреї Галичини // Локальна історія. 22 січня 2022. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ievreyi-galichini-lada-moskalets/> (дата звернення: 02.02.2024).

95. Мушкетик Л. Фольклор українсько-угорського порубіжжя. Київ: Укр. письменник, 2013. 496 с.
96. Назарук Ю., Ерде Г., Борковський А. Гвара. Автентична львівська абетка. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2011. 76 с.
97. Новий тлумачний словник української мови у трьох томах / Укладачі: В. В. Яременко, О. М. Сліпушко. Київ, 2005. С. 749.
98. Овсяннікова Н. Ю. Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України // Мистецтвознавчі записки. 2023. Вип. 44. С. 119–123.
99. Окаринський В. Батяри. Велика українська енциклопедія. 2016. 1408 с. URL : <https://vue.gov.ua/Батяри> (дата звернення: 17.03.2023).
100. Окаринський В. «Батяр» від А до Я (антек — махабунда — яндрус). «Предки» та локальні різновиди субкультури (до 1939) // Україна модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис. 5 липня 2017. URL: <http://uamoderna.com/md/okarynsky-batyary> (дата звернення 20.04.2024)
101. Окаринський В. Яндрус, Антек, Махабунда та інші. Українська і локальні рецепції субкультури батярів на тлі конструювання модерного міту батярів і старої маргінальності (друга половина XIX ст.-1939 р.) // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини. Київ. 2016. Вип. 18. С. 215–237.
102. Олійник І. Батярські пісні в творчості Юрія Шевченка: генеза, функції, відкриття // Мистецтвознавство України, 2024. Випуск 24. С. 189–203.
103. 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.
104. 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.
105. Олійник І. «Танго смерті» Юрія Винничука: зберігаючи пам'ять поколінь // The Qlaquers. 10 червня 2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/9269> (дата звернення 01.15.2025).
106. Олійник І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Бонді Весоловського // Musica Galiciana. Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji. Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Tom XVII. С. 253–260.
107. Олійник І. Передмова до збірки «Етюдів для фортепіано» Усеїна Бекірова. Київ, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 64 с.
108. Остап І. Бонді, або повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2013. 328 с.
109. Островерха М. Мой, бра', не прослезі си! // Український щоденник Свобода. 6 січня 1953 р. С.7
110. Пагіря О. «Танго смерті»: музика за колючим дротом III Райху // Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/91945> (дата звернення: 27.10.2024).
111. Пагіря О. Відомий і невідомий Янівський концтабір // Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/85555> (дата звернення: 25.09.2024).
112. Палкіна І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
113. Пильський П. Лики городов // Есть город у моря. Краеведческий сборник. Сост. Ю. А. Гаврилов, Е. М. Голубовский. Одесса, «Маяк». 1990. 351 с.

114. Письменна О. Б., Мазепа Т. Л. Жанр обробки українських народних мелодій у фортепіанних творах Василя Безкоровайного // Українська музика. 2023. Число 1 (44). С. 56–47
115. Підкуймуха Л. Батярський жаргон міжвоєнного Львова в соціокультурному аспекті // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія: Філологічні науки. Ніжин, 2013. С. 228–233.
116. Поетика // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія». 2007. Т. 2 : М — Я. С. 233–236
117. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 105: На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. С. 154–165.
118. Полонский В., Шемета Л. Утомленное солнце нежно с морем прощалось... // Зеркало недели. 23-29 июня 2001. Киев. № 24 (348) URL: https://zn.ua/CULTURE/utomlennoe_solntse_nezhno_s_morem_proschalos.html (дата звернення 10.05.2024)
119. Пухонська О. Проблема культурної амнезії в сучасному романі (на матеріалі «Танго смерті» Юрія Винничука та «Храм Афродіти» Олександра Стражного) // Іноземна філологія. Львівський національний університет ім. Івана Франка. 2014. Вип. 126 (2). С. 194–199.
120. Пучков А. Архитектуроведение и культурология : избранные статьи // Украинская академия архитектуры, Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. К. : Издательский дом А.С.С. 2005. 679 с.: ил.

121. Пучков А. О поэтике, логике и диалектике архитектуроведения // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: Сб. науч. тр. ОГА СА. Одесса: Астропринт, 2000. Вып. 2. С. 139–143.
122. Пучков А. О принципах и границах применимости термина «поэтика» в архитектуроведении // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: Сб. науч. тр. ОГАСА. Одесса: Астропринт, 2005. Вып. 7/8. С. 344–353.
123. Пучков А. Поэтика античной архитектуры. Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. Киев: Феникс, 2008. 992 с.
124. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк : Надстир'я, 1996. 98 с.
125. Романенко О. Львівська цивілізація у романі Юрія Винничука «Танго смерті» // Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). 2015. №1 (15). С. 144–147.
126. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Романко. К., 2001. 20 с.
127. Рудницький Я. Львівський говір // Наш Львів. Ювілейний збірник 1252–1952. Нью-Йорк : Червона калина? 1953. С. 179–183.
128. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 203 с.
129. Сабадишна Ю. Тільки ві Львові. Віктор Морозов про батярів, Гаррі Поттера та місто як пуп землі // Твоє місто. 29 березня 2018 р. URL:

- http://tvoemisto.tv/exclusive/viktor_morozov_pro_batyariv_garri_pottera_ta_lviv_yak_pup_zemli_92325.html (дата звернення 11.09.2024).
130. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності: монографія / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
 131. Савчук І. Борис Лятошинський у комунікативних форматах української музичної культури ХХ століття // Сучасне мистецтво. Київ, 2020. Вип. 16. С. 158–170.
 132. Савчук М. Уявні персонажі конкретного міста // Ї: Незалежний культурологічний часопис. Львів : 2010. Ч. 62 : Коломия Kolomea Kolomyja קולומיא. С. 166–173.
 133. Савчук І., Дмитрієва, О. Художньо-естетичні проєкції культурницької діяльності Ігоря Белзи // Художня культура. Актуальні проблеми. 2021. Випуск 17(2). С.143–148.
 134. Самойленко О. А. До питання використання означень комунікативний та комунікаційний у науковому дискурсі // Вісник Львівського університету. Серія журн. 2013. Вип. 38. С. 353–358.
 135. Семків Р. Юрій Винничук як центральна постать галицької бурлескної літератури // Після постмодернізму? / Наук. ред. та упор. проф. В. Агеєвої. Київ : НАУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. С. 83–98.
 136. Сиротинська Н. І. Образ «труби златогласної» в українській сакральній музиці XVII– XVIII століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 4. С. 302–307.
 137. Сиротинська Н. Півча гимнографічна лексика в українській мові і літературі XVI–XVIII століть: з позиції минулого і сучасних дослідницьких перспектив // Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2024. Вип. 25. С. 50–62

138. Сиротинська Н., Кияновська Л., Мельник Л., Федоришин В. На роздоріжжі історії від XVI до XXI ст.: гуманізм vs тоталітаризм (музика у подоланні проблем утвердження української ідентичності) // Наукові записки Національного університету імені М. П. Драгоманова. Київ, 2023. С. 113–137.
139. Сиротинська, Н. Олександр Козаренко: духовне осердя «межового» композитора // Українська музика: науковий часопис. 2025. №1 (52). С. 106–113.
140. Скоцень О. З футболем у світ: спомини. Торонто: Basilian Press. 1985. 638 с.
141. Скоцень О. Львівський «батьр» у київському «Динамо»: спомини. Київ. 1992. 223 с.
142. Словник української мови в 11 т. Т. 9. АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. Київ. Наук. Думка, 1978. 916 с.
143. Слюсаревський Н. Субкультура як об'єкт дослідження // Соціологія: теорія, методи, маркетинг : науково-теорет. часопис. Київ. 2002. Вип. 3. С. 117–127.
144. Соломонова О. Етнічна ідентифікація культуротворчої особистості в полікультурному просторі України // Людина. Діалог. Цифрова Культура : Зб.наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів : «Культурна антропологія: предмет і основні проблеми», 20.05.2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27.05.2021 р. та Всеукраїнської наук.-практ. конф. «Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва» 2021 р. Київ : ІК НАМ України. 2021. С.188–191. URL: http://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/12/Book_2021_Zbirnyk.pdf (дата звернення: 23.07.2024).

145. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник / пер. з рос. та упоряд. В. Грабовського. Вінниця: Нова Книга, 2012. 184 с.
146. Сорокина И. История Одессы: кто такие биндюжники // Одеське життя. 16 лютого 2020. URL: <https://odessa-life.od.ua/article/istorija-odessy-kto-takie-bindjuzhniki> (дата звернення: 01.05.2025).
147. Сошальський О. Батяри (Саундтрек до фільму «Шляхетні Волоцюги») // Українська кіномузика. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=muExUr134Yo> (дата звернення 29.05.2023)
148. Спогади пана Юрія про довоєнний Тернопіль URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9ITjQnQ0nuY> (дата звернення: 18.02.2024).
149. Стахівська Ю. Юрій Винничук. «Цензор снів» / Критика. 3 лютого 2017. URL: <https://m.krytyka.com/ua/reviews/tsenzor-sniv> (дата звернення: 20.11.2024).
150. Стебельський І. Шляхами молодості й боротьби: Спогади, статті, листування / Передм. О. Зінкевича. Київ : Смолоскипи, 1999. 368 с.
151. Стрілецькі пісні / Упорядник О. Кузьменко. Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2005. 640 с.
152. Субкультура // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2: М — Я / авт- уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. с. 442
153. Сюта Б. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження) // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво. 2019. Т. 2. Випуск 1. С. 22–34.

154. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 253 с.
155. Сюта Б. Основи парамузикознавства: Монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго. 2010. 176 с.
156. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // Термінологічний вісник. 2019. Вип. 5. С. 188–195.
157. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2022. Т. 5. № 2. С. 141–152.
158. Тис Ю. Симфонія землі. Буенос Айрес: Видавництво Миколи Денисюка. 1951. 127 с.
159. ТОП-5 львівських батярів // Справжня варта. 14 травня 2017 рік. URL: <https://varta.com.ua/news/lviv/1135796> (дата звернення 20.05.2024)
160. Тормахова В. Альбом «Made in Ukraine» гурту «Брати Гадюкіни»: традиції та новації // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2014. №2. С. 127–131.
161. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
162. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с. : іл.
163. Українська фольклористика. Словник довідник / укладач, гол. ред. М. Чорнописький. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 448 с.
164. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 17: Повісті та оповідання (1887–1888). Київ : Наук. Думка, 1979. 503 с.

165. Харчишин О. Батяри українського Львова // Брама. Поступ: електронне видання. 24–25 лютого 2011 р. Вип. 32 (690)
URL: http://postup.brama.com/010224/32_8_1.html (дата звернення: 03.03.2025).
166. Харчишин О. Пісні так званого «легкого жанру» в українському народнокультурному середовищі Львова першої половини ХХ століття (до питання взаємовпливів професійного і народного творчого начала) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів : РВВ ЛНУ, 2006. Вип. 37. С. 191–207.
167. Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя : монографія / передмова С. Павлюка, Р. Кирчіва; Інститут народознавства Національної академії наук України; Львів : Простір-М, 2011. 368 с.
168. Хобзей Н., Сімович О., Ястремська Т., Дидик-Меуш Г. Лексикон львівський: поважно і на жарт. Львів : Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича, 2009. 672 с.
169. 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.
170. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції / ред.-упор. О. Зінкевич, В. Сивохіп. Львів, 1997. С. 17–23.
171. Чекан Ю. І. Про принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років) // Українське музикознавство, 1991. Вип. 26. С. 94–102.
172. Чекан Ю. Інтонанційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 226 с.

173. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу — до науки // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2012. №10. С. 6–18.
174. Чекан Ю. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації, Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2020. № 129. С. 81–91.
175. Чорній П. І. Етнічні групи Галичини міжвоєнного періоду (1919–1939 рр.): демографічні та етнокультурні процеси: автореф. дис. канд. іст. наук: спец. 07.00.05 «Етнологія». Львів, 2011.
176. Чорновол І. Славні львівські батяри // Брама. Поступ: електронне видання. 11–17 січня 2001 р. Вип. 6 (664). URL: http://postup.brama.com/010111/6_7_1.html (дата звернення: 15.02.2024).
177. Чорновол І., Компаративні фронтири: світовий і вітчизняний вимір. Монографія. Наук. ред. Леонід Зашкільняк. Київ: Критика, 2015. 376 с., бібл., іл.
178. Чучман В. Візія функцій капельмейстера в XVI–XVIII ст.: на матеріалі докторату Адольфа Хибінського // Культура України. 2024. Вип. 84. С. 87–96.
179. Чучман В. Творчі контакти Дмитра Котка з польськими музикантами // Українська музика. 2023. № 3-4(46–47). С. 89–99.
180. Шах С. Львів — місто моєї молодости : у 3 ч. Християнський Голос. Ч. 3. Мюнхен. 1956. 362 с.
181. Шидловська М. Кабаретовий Львів // Ї: Незалежний культурологічний часопис. Вип. 36. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/szydlowska.htm> (дата звернення 12.09.2024)
182. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

183. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2002. Вип. 16. С. 154–177.
184. Шольгіня В. Батяр, батярство // Ї: Незалежний культурологічний часопис. Вип. 52. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n52texts/szolginia5.htm> (дата звернення 12.10.2024)
185. Шумей О. Понт одеський / Український тиждень. 25 квітня 2008. URL: <https://tyzhden.ua/pont-odeskyj/> (дата звернення: 20.05.2025).
186. Шухевич С. Моє життя. Спогади. Лондон: Українська видавнича спілка. 1991. 619 с.
187. Bartleby В. Herman Yablokof
<https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=53245&lang=en> (дата звернення: 16.05.2025).
188. Betyar // Encyclopedia Britannica.
URL: <https://www.britannica.com/topic/betyar> (дата звернення 10.03.2022)
189. Boy Słówka (Tadeusz Boy-Żeleński). Zbiór wierszy i piosenek. Lwów: Księgarnia Polska B. Połonieckiego, 1913. 205 s.
190. Burmeister J., Rivera B. V. Musical Poetics. Yale University Press, 1993. JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/j.ctt32bsq9 (дата звернення 13.05.2024)
191. Chibalashvili A., Kharchenko P., Bezuhla R., Savchuk I., Sydorenko V. Interactive Sound Installation as an Implementation of Contemporary Communication Models // Postmodern Openings. 2022. 13(2). P. 239–253
192. Chuchman V., Pater A., Naida V., Parfentieva I., & Martyniv L. Using Modern Conducting Approaches in the Performance of Classical Repertoire. Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica? 2024. 69 (2). P. 121–138.
193. Cockiewicz W. "... cum sapientia forma": wspomnienie o Profesor Zofii Kurzowej // "W kręgu języka": materiały konferencji

- "Słowotwórstwo — słownictwo — polszczyzna kresowa" poświęconej pamięci profesor Zofii Kurzowej / red. M. Skarżyński, M. Szpiczakowska, seria Biblioteka "LingVariów", Kraków. 16–17 maja 2009. t.2. S.15–23.
194. Cygal-Krupa Z. Studia językoznawcze. Dar przyjaciół i uczniów dla Zofii Kurzowej. Kraków, 2001. 443 s.
195. Dahlhaus C. New Music and the problem of musical genre. Schoenberg and the New Music // Essays by Carl Dahlhaus, trans. by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge. Cambridge University Press, 1987. P. 32–44.
196. Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja / red. Czekanovska A., Poniatowska I. Kraków: PWM, 1984. S. 263–264.
197. Encyklopedia muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. aut. E. Diębowska. T. 5. Kraków : PWM, 1997. 476 s.
198. Fogg Mieczysław "Ostatnia niedziela" / Jerzy Petersburski: Monografia kompozytora, "Syrena-Elektro", 1936. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N-hg58QQmdc> (data звернення 21.05.2023)
199. Friedwald Z. "Ostatnia niedziela" / Stare Melodie. URL: https://staremelodie.pl/piosenka/110/To_ostatnia_niedziela (data звернення 20.10.2024)
200. Gliński M. Polska piosenka pochodzenia żydowskiego. URL: <http://culture.pl/pl/artykul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego> (data звернення 17.12.2024)
201. Greek Music Archive. Papirosen (Παπρόσεν) URL: <https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=11364>. (data звернення 10.01.2025)
202. Habela J. Kurzowa Z. Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku / wyd. 2. Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1997. 339 s.

203. Internet Archive. Papirossen (Cigarettes) by Herman Yablokoff; Mendelsohn Ensemble. URL: https://archive.org/details/78_papirossen-cigarettes_herman-yablokoff-mendelsohn-ensemble_gbia0060099b (дата звернення 12.03.2025).
204. Jakubowska U. Mit lwowskiego batiara. Instytut Badan Literackich. Warszawa, 1998. 351 s.
205. Kounadis L., Ordoulodis N., Exo ftocheia / Kounadis Archive Virtual Museum. URL: <https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=11506&utm> (дата звернення 02.10.2024).
206. Labunets V.; Havrylenko Y.; Mazepa T.; Sikorska I.; Radzivil T., Development of instrumental and performing arts in Ukraine // AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research. ISSUE 1, Special issue XXXIX. 2024. Vol.14. P. 34–38.
207. Mazor Y. Freylekhs // Jewish Music Research Center. URL: <https://jewish-music.huji.ac.il/en/node/22214> (дата звернення: 05.03.2025).
208. Michalski D., Grodzieńska S., Powróćmy jak za dawnych lat..., czyli Historia polskiej muzyki rozrywkowej : (lata 1900–1939). Warszawa: Iskry, 2007. 827 s.
209. Miller M. G. Tango lessons : movement, sound, image, and text in contemporary practice. Duke University Press, 2014. 282 p.
210. Müller E. Rollauer, Jakob Valentin // Kulturportal West Ost. URL: <https://kulturportal-west-ost.eu/biographien/rollauer-jakob-valentin> (дата звернення 17.04.2024).
211. Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939). Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. 158 s.
212. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego: [голос з фп.] / Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego; zebrał i wydał Wacław z Oleska. Lwów: Nakładem Franciszka Pillera, 1833. No 125. s. 145–146.

213. Piosenki z przedmieścia z muzyką. Lwow, 1920.
214. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Jerzy Habela, URL: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/255/jerzy-habela/index.html (дата звернення 20.06.2024).
215. Schneider A. Przewodnik po mieście Lwowie // Wydany staraniem komitetu zawiazanego na przyjęcie gości z Wielkopolski, Prus, Szlązka i Krakowa, przybyłych na Zjazd do Lwowa dnia 13 sierpnia 1871. Lwow: Drukarnia Kornela Pillera. URL: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/8?id=8> (дата звернення 27.09.2024).
216. Schwartz A. Fraelachs no. 312. Manuscripts // Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/resource/music.musihhas-200196732/?st=gallery> (дата звернення: 05.03.2025).
217. Shapiro H. S. A. The European Jewish wedding // Hebrew Publishing Company. Retrieved from the Library of Congress, New York, 1902. URL: <https://www.loc.gov/item/2023796142/> (дата звернення: 03.05.2025).
218. Sifneos E. Imperial Odessa: Peoples, Spaces, Identities // Eurasian Studies Library: History, Societies and Cultures in Eurasia, vol. 8. Leiden: Brill, 2018. 286 p.
219. Siuta B., Dovhalyuk I., Markova O., Zinkiv I., Hrab U. Non-musical Markers of the Structure and Content of Musical Works at the End of the 20th Century // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Reserarch. 2021. Vol. 11, issue 01. P. 37–41.
220. Siuta B., Syrotynska N., Molchko U., Nazar L. The precedent phenomenon as a marker of accessible perception in contemporary music. Ad Alta - Journal Of Interdisciplinary Research. Issue 2. Special Issue XXXVI. 2023. Vol. 13. P. 105–110.

221. Sławomir G. Ulwowiec kabaretu // Kurier Galicyjski, 30 lipca – 15 sierpnia 2019. №14 (330). URL: https://kuriergalicyjski.com/rozmaitosci/7852-ulwowiec-kabaretu?fbclid=IwAR2BJJ18IROQD5029kNH10JugeK7zLy_hTpm_1PxnmcRLpdMRkOfpTH75Y (дата звернення 18.03.2022).
222. Solomonova O. Intertextual Routes of Contemporary Music : Associative Music Text Issue. Culture and Arts in the Modern World, 2022. №23. P. 145–154.
223. Stravinsky I. Poetics of Music in the Form of Six Lessons / Translators: Arthur Knodel, Ingolf Dahl. New York: Vintage Books, 1947. 156 p.
224. Syrotynska N. Musical-artistic innovations of the 20th-21 centuries in the context of the neuroart's principles. Music — the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References. Wrocław, 2021. P. 431–441.
225. Szolginia W. Batiar i jego bałak // Lwów i jego mieszkańcy. Wydanie specjalne tygodnika Przekrój. 1991. URL: <http://www.lwow.home.pl/przekroj/batiary.html> (дата звернення 10.10.2022).
226. Tango // Encyclopedia Britannica / Britannica.com. URL: <https://www.britannica.com/art/tango-dance> (дата звернення 05.05.2024).
227. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 volumes / Ed. by S. Sadie. London. 1972–1980.
228. The Oxford Dictionary of Music : Oxford University Press. 1994. 1002 p.
229. Torp J. Tango placed and unplaced: a historical sketch of two centuries. Dance, Place, Festival / 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology “Dance, Place, Festival”, The Irish World Academy of Music and Dance University of Limerick, Ireland, 2014. S. 184–191.
230. Uhma B. Dr Stefan Uhma — działacz — bankowiec-historyk Polskiego Czerwonego Krzyża // Małopolski oddział okręgowy. Źródło: <https://pck.malopolska.pl/dr-stefan-uhma-dzialacz-bankowiec-historyk-polskiego-czerwonego-krzyza/> (дата звернення 24.04.2023).

231. Uhma S. Lwowskie piosenki, Londyn 1971-1977. t.1–6. red. M. Wagner.
232. Wasylewski S. Niezapisany stan służby. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957. 184 s.
233. Wasylkowski J. Antologia piosenki Lwowskiej ulicy. Wrocław : Kalambur, 1987. 176 s.
234. Wędrowni S. Śpiewające przedmieście. Lwów, 1911.
235. Yablokoff H. Der Payatz: Around the World with Yiddish Theatre. Translated by Bella Mysell. Silver Spring, MD: Bartleby Press, 1995. 536 p. URL: <https://archive.org/details/derpayatzaroundw0000yabl/mode/2up> (дата звернення: 05.09.2025).
236. Zapolska, Gabriela. Śmierć Felicyana Dulskiego, Warszawa: Gebethner i Wolff, Krakow, 1911. URL: https://pl.wikisource.org/wiki/Śmierć_Felicyana_Dulskiego (дата звернення 12.10.2024).
237. Zosim O. Popular Music in Contemporary Church Chants. Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9. No 2. P. 227–235.

ДОДАТКИ

Додаток А

Нотні приклади

1. Батярська пісня «В могилі темній»

tempo polki

W mu-gi-li cie-mny śpisz na wie-ki, u-sia, siu-sia, u-sia, sia.

I zam-knien-ty masz pu-wie-ki, u-sia, siu-sia, u-sia, sia.

2. О. Орловський «В могилі темній»

5

3. Батярська пісня «А сапери будують могилу»

allegro

A sa-pe-rzy grób mu-ru-ju, u-sia, siu-sia, u-sia, sia,

naj mni w du-py po-ca-lu-ju, u-sia, siu-sia, u-sia, sia.

4. Батярська пісня «А коли злий русин»

andante

A kie-dy zły Ru - sin na nasz Lwów na - pa - dał, to mu lwo-ski
 ba - tiar za - ra ud - pu - wia - dał: To - i, to - i, ro - i,
 to - i, ro - i, ra, ta - ki Lwów nasz be - dzi, jak nam Pan Bóg da.

allegro

W mu - gi - li cie - mny śpi na wie - ki, hu - sia, siu - sia, hu - sia, sia.
 Wy - cion-gnuł no - gi, zam - knął pu - wie - ki, hu - sia, siu - sia, hu - sia, sia.

5. Батярська пісня «Йозьку Чухрай»

allegro

Józ-ku Ciuchraj, kla-wy pan, ku-pił so-bi fur-ty-pian. Ży ni u-miał
 na nim grać, zga-sił lam-py, poszyd spać. A ty Jó-źku nie bundź frajir, weź harmo-ni,
 za-graj szta - jir, a dziw-czy - ny z ca - ły wsi be-du w to - bi ko - chać si.

6. «В Стрийським парку на фестині»

tempo polki


W Stryj - skim pa - rku na fy - sty - ni, tam za - ba - wa kla - wu pły - ni,
 tam ku - cha - ryk se - tka, dwie, ka - zda mo - da szan - te - kle.

7. Батярська пісня «Купив я собі новий костюм»

allegro



Ku - pit ja sy an - cug no - wy, wy - sma - ro - wał smal - cym gio - wy,



ryn - ka - wi - cy wdział na gra - by i du mo - ji hu - lam ba - by.


8. Батярська пісня «А хто з вас має тяжкий хрест»

allegro

b)



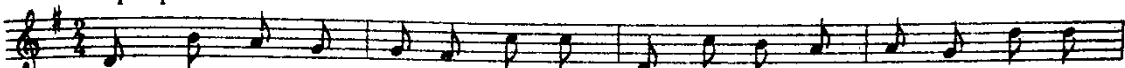
A kto z was ma te - ngi krzy - ży, niech ni sie - dzi sam w cha - wi - rzy,



i niech z na - mi bro - war chi - rzy, niech za pa - tyk gna.

9. Й. Белявський «в Стрийському парку на фестині»


tempo polki



1-3. W Stryj - skim pa - rku na fy - sty - ni, tam za - ba - wa kła - wu pły - ni,



tam je faj - ny u - rzun - dze - ni, e - li - ktry - czny o - świ - tle - ni. Oj - ra,



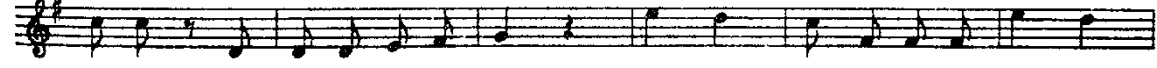
krew si le - ji, oj - ra, świat si śmie - ji, oj - ra, na ty he - cy.



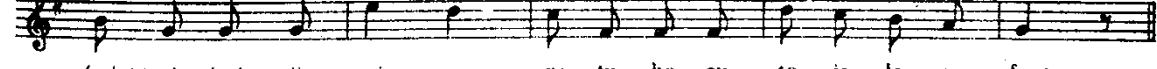
to ja le - cy fest.



4-12. Zy stoń ma wiel - gu trom - by, to sil - na je - gu broń, a ten, co trom - by



ni ma, to wi - dać nie je stoń. Oj - ra, krew si ie - ji, oj - ra,



świat si śmie - ji, oj - ra, na ty he - cy to ja le - cy fest.

10. Ю. Шевченко сюїта «Батярські пісні» 4 частина «Файдулі фай»

Початок (тт. 1-10)

Батярські пісні

№4 Файдулі,фай

1 Presto $\text{♩} = 115$

Violino solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabass

6

arco gliss.

pizz. mf

arco div. mf

mf

mf

mf

mf

11. Ю. Шевченко сюїта «Батярські пісні» 4 частина «Файдулі фай»

Кода (тт. 159-174)

159

18

$\text{♩} = 120$ *molto accel.* $\text{♩} = 180$

ff

ff

ff

ff

ff

ff

166

accel.

ff

ff

ff

ff

ff

Додаток Б

Тексти пісень

1. Henryk Zbierzchowski «Ballada o pannie Franciszce»

1. Na Kleparowi, za rogatkami,
 Mieszkała sobi z rodzicielami
 Piękna jak anioł, gruba jak kiszka—
 Na imi miała panna Franciszka!

2. A ojciec panny, ży był rzyźnikiem
 Codzienni świni, padali z kwikim,
 On czlowikowi móg wypryc kiszki,
 Taki był tatu panny Franciszki!

3. A matka panny za ladą stała,
 Co ojciec zarznuł, ona sprzydała,
 I sprzydawała szpundery, kiszki ...
 To była matka panny Franciszki!

4. A niedaleko od ich zagrody
 Mnieszkał sy, mnieszkał, fryzjerczyk młody
 I co dzień ranu kupował kiszki,
 Bo bardzo kochał panny Franciszki.

5. Ty tajimnicy ojcie wynykał:
 Rzek: Nie dla ciebi córka rzyźnika
 I chociaż co dzień kupujisz kiszki,

To nie dustanisz panny Franciszki!

6. Ten wyruk straszny jak wysłuchali,
Z żalu si bardzo roztylypali
I chocia byli w życia ruzkwici,
Pustanowili zakończyć życi.

7. Biedny fryzjerczyk zalał si łzami,
I kupił kiszki zy strychninami,
A byłu tegu dwa metra blisku
I zjedli razem z pannu Franciszku.

8. A kiedy zjedli, zara poczuli,
Ży si tu kichu na amen struli,
Ży kres ich życia nadchodzi bliski.
Tak si zakończył romans Franciszki.

9. Na Janów razem ich wytaskałi,
A na nadgrobku tak napisali:
«Tu leży on I panna Franciszka,
Przyczyna śmierci — zatruta kiszka».

10. A na Janoskim ciemna mogiła
Trupy kochanków na amyn skryła,
Stań tu, przychodniu, i kleknij blisku,
Westchnij nad bidnu pannu Franciszku.

11. Pomódl si takży i za fryzjera,
 Bo go tu miłość przywiodła szczera,
 On z nio ty leży z takij przyczyny,
 Ży w kiszkach byłu dużu strychiny.

12. Z ty upowieści morał wynika:
 Ni kochaj nigdy córki rzyźnika,
 Bu możysz życi zakończyć lichu
 I jak ten fryzjer zatruć si kichu.

2. «Панна Францішка» (переклад Ю. Винничука)

1. На Клепарові за рогатками,
 Там собі жила в своєї мами
 Файна, як янгол, груба, як кишка,
 А всі її звали – панна Францішка.

2. А татусь панни, він різав свині,
 Ліпшого майстра нема донині,
 А свині тежко переживали,
 На ціле місто дурні кричали.

3. Францішки мамця в ринку стояла,
 Що забив татусь – тим торгувала,
 Сальцесон, шкварки, шпондерки, кишки,
 Купуйте, люди, в мамці Францішки.

4. А недалеко від їх господи
Жив си фризієр, бравий молодик,
Він купував там щорання кишку,
Бо кохав тяжко панну Францішку.

5. Підслухав татусь ту таємницю:
"Не для фриз'єра донька різницька,
І хай щодня він купує кишку,
Та не дістане панну Францішку!"

6. Як то коханці бідні дізнались,
То з того страшно розхвилювались,
І хоч життя їх було ві цвіті,
Постановили його скінчити.

7. Бідний фризієр заливсь сльозою,
Купив си кишку із трутизною (отрутою),
А було тої два метри кишки,
І з'їли разом з паннов Францішков.

8. Як тільки з'їли, зараз почули,
Жи тов ся кишков на амінь струли,
І смерть надходе від тої кишки,
Такий кінець був панни Францішки.

3. Erik Lipinsky «Chłopaki z AK»

1. Pierwszego sierpnia w całej Warszawie

Się rozpoczęła okropna draka,

Po jednej stronie byli Germańce,

Po drugiej stronie warszawskie aka.

2. Germańce mieli tanki i krowy

I własowskiego pomoc kozaka.

Tego nie miała dzielna Warszawa,

Lecz za to miała chłopaków z aka.

3. Szkopów generał polskie kobiety

Stawia przed tanki, aby je zaka-

Trupić, ale to się nie udaje,

Bo je bronią chłopaki z aka.

4. Wtedy Germańce z areoplanów

(bo to jest ichnia już moda taka)

Dawaj do kobiet walić i dzieci,

Aż diabli biorą chłopaków z aka.

5. W radio generał Bór do Churchilla

Ratuj - powiada - brata Polaka,

Bo już tak dłużej nie wytrzymamy

I zginą wszystkie chłopaki z aka.

6. Wtedy przybyli nocni desanci,
Na miasto spadła niejedna paka.
Już są granaty i rozpylacze,
I szkopy bledną, jak widzą aka.

7. Zawołał fiurer swoich gierojów,
Do chrzanu - mówi - robota taka!
Mamy bombowce, krowy i tanki
A tu nas leją chłopaki z aka.

8. I całą armię swoich sprowadził,
Każdemu bombę dał do plecaka,
Już was dziesięciu jest na jednego,
Musicie pobić chłopaków z aka.

9. Strasznie się bali swojego wodza,
Lecz jeszcze bardziej to warszawiaka,
Przez dwa miesiące biją stolicę
Bronioną dzielnie przez chłopaków z aka.

10. Kościoły wszystkie porujnowali,
Narodu kupę zamkli w barakach,
Ale to wszystko jem nie pomaga
Nie mogą pobić chłopaków z aka.

11. A że przysłowie rzymskie powiada:
 Herkul nie zwalczy sam dziesiątaka -
 W zniszczonem mieście i pod przemocą
 Kapitulują chłopaki z aka.

12. A tam na Pradze Ruskie stojali,
 I stała cała ichnia wataha,
 Ruskim sposobem nas wykiwali,
 Taka już dola chłopaków z aka.

13. Pusta stolica i wypalona
 Straszy z daleka jak mara jaka,
 Ale dowodem jest bohaterstwa
 Światu całemu dla chłopców z aka.

14. A kiedy Polska powstanie wolna,
 To w niej stolica nie byle jaka
 Będzie pomnikiem na całe wieki
 Dla bohaterskich chłopaków z aka.

4. Jerzy Jurandot «O jednej Wiśniewskiej»

1. Żyli w pałacu hrabia z hrabiną,
 On zwał się Rodryk, ona Francesca,
 A w drugim domku za ich meliną
 Mieszkała sobie jedna Wiśniewska.

2. Niewinne serce miała hrabina
I takąż duszę pieską, niebieską,
A on był gałgan i straszna świnia,
Bo pitigrilił się z tą Wiśniewską.

3. Biedna hrabina łzami płakała,
Z ciągłej żałoby wyschła na deskę
I na kolanach męża błagała:
Odczep się, draniu, od tej Wiśniewskiej.

4. Próżno chodziła z hrabią na udry,
Na próżno klęła swą dolę pieską,
On ciągle ganiał do tej łachudry
I szeptał czule: "O, ty Wiśniewsko!"

5. Aż raz hrabina miecz zdjęła z ściany,
Zmierzyła hrabię okiem królewskim.
Siedź tu, powiada, ty - w herb drapany,
Dzisiaj nie pójdziesz do tej Wiśniewskiej.

6. On zaś będący pod ankohelem,
Czyli, jak mówią - zalany w pestkę,
Wyrznął hrabinę łbem w antresolę
I dawaj, gazu! Do tej Wiśniewskiej,

7. Biedna hrabina padła na dywan,
Cała zalała się krwią niebieską,
A gdy poczuła, że dogorywa,
Rzekła: poczekaj, o ty, Wiśniewsko.

8. Potem się odbył pogrzeb wspaniały,
Hrabia nad grobem uronił łezkę,
Strasznie się martwił przez dzionek cały,
A na noc poszedł ... do tej Wiśniewskiej.

9. Wtedy hrabina z mogiły wstała,
Wyrwała z trumny sękatą deskę,
Poszła za hrabią, na śmierć go sprąła
I rozwaliła łeb tej Wiśniewskiej.

10. Chociaż lebiegi grzeszyli tyle
I na nich w końcu też przyszła kreska.
Dziś sobie leżą w jednej mogile:
Hrabia, hrabina i... ta Wiśniewska.

5. «Граф Родріго і Петрова» (переклад І. Олійник)

1. Жив граф дон Родріго с графинею Эльвірою
Під самим дахом маєтку свого,
А поруч, в хибарі за їхньою віллою,
Жила самотою якась Петрова.

2. Графиня була, наче пташка невинна,
Не знала ні бруду, ні моди дешевої.
А граф свинюка, і ще та скотина,
И швидко зійшовся з цією Петровою.
3. Не шкодувала ні пудри, ні брошок,
Що день – то нова вже обнова.
А граф усе перся до тієї прем'єри
І все їй нашіптував: «Ах ти, Петрова!»
4. Одного дня з мечем в кабінет
Графиня влетіла жахливо суворо:
— Нема на тобі ні герба, ані честі!
Відстань ти, паскудо, від цієї Петрової!
5. Але граф був ніби під алкоголем,
Точніше сказати, під хмелем слоновим,
Він тріснув графиню об антресолі,
А знову подибав до цієї Петрової.
6. Розкішне та пишне тіло графині
Лежало в пилюці на брудному килимі.
Шептала вона язиком онімілим:
— Ну що ж, тобі пригадаю я ще це, Петрова.

7. Ховали графиню розкішно та пишно,
Пролив граф сльозу там на лавці садовій.
Весь день пропадав, не помітний і тихий,
Та лиш ніч прийшла знов пішов до Петрової.

8. Та встала опівночі з гробу графиня,
З'явилась із кришкою з дуба мореного,
Ударила нею вона цього жлоба,
А після заїхала отій Петровій.

9. Ось так і жили, помирали пани,
Тепер вже точно немає такого.
І в спільній могилі схоронені вони,
І графа, й графиню, і оту Петрову.

Додаток В

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ
ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

Наукові праці, що відображають основні наукові результати дисертації:

1. 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. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231211>
2. 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. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257301>
3. Олійник, І. Батярські пісні в творчості Юрія Шевченка: генеза, функції, відкриття // Мистецтвознавство України, 2024. Випуск 24. С. 189–203. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294866>

Наукові праці, що засвідчують апробацію результатів дисертації:

1. Олійник І. І. Передмова до збірки «Етюди для фортепіано» Усеїна Бекірова. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 64 с.
2. Олійник І. І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Бонді Весоловського // Musica Galiciana. Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji. Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Tom XVII. С. 253–260.

3. Олійник І. І. «Танго смерті» Юрія Винничука: зберігаючи пам'ять поколінь // The Qlaquers. 10 червня 2022 р. URL: <https://theclaquers.com/posts/9269>
4. Олійник І. І. «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» як джерело дослідження міської музики Львова // *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* Tom IV : *Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i terażniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim)*. Red. Teresa Mazepa, Kinga Fink, Grzegorz Oliwa, Rzeszów, 2025.

Апробація основних результатів дисертації на всеукраїнських та міжнародних конференціях:

1. Олійник І. Феномен батярства в українській музичній культурі. *XV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях»* Студентського науково-творчого товариства НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, 18–19 березня 2019 рік). Усна доповідь, очна участь.
2. Олійник І. Шекспір по-батярськи або музична історія панни Францішки. *XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні музики» в НМА ім. А. В. Нежданової* (Одеса, 17–19 квітня 2019 рік). Усна доповідь, очна участь.
3. Олійник І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Богдана Весоловського. *XVII Міжнародна наукова конференція «Musica Galiciana» «Кароль Мікулі та його учні в контексті розвитку музичної освіти в Галичині (до 200-річчя від дня народження композитора)»* (Жешув, 18–19 травня 2019 рік). Усна доповідь, очна участь.

4. Олійник І. Музична драматургія альбому «Серце батяра» до 70-річчя Віктора Морозова і 10-річчя першого необатярського альбому. *X Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2020 року»* в НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 27–28 листопада 2020 рік). Усна доповідь, очна участь.
5. Олійник І. Жанрово-інтонаційні параметри необатярських пісень на прикладі альбомів Віктора Морозова. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках III міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації»* у Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра (Київ, 8–10 січня 2021 рік). Усна доповідь, дистанційна участь.
6. Олійник І. Інтертекстуальні зв'язки у батярських альбомах В. Морозова. *XVI Міжнародна науково-практична онлайн-конференція студентського наукового товариства НМАУ імені П. І. Чайковського «Fresh Science»* (Київ, 25–26 березня 2021 рік). Усна доповідь, дистанційна участь.
7. Олійник І. Єврейський компонент у музичній культурі батярів. *Міжнародна наукова конференція «Соціокультурний простір у суспільних вимірах» з нагоди 10-ліття кафедри філософії мистецтв факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка* (Львів, 25–26 травня 2021 рік). Усна доповідь, очна участь.
8. Олійник І. «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» як джерело дослідження міської музики Львова. *Міжнародна науково-практична конференція «Музикологічний Універсум: університетські дискурси (до 110-ліття львівської музикології)»* організована кафедрою музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка та Інститутом Музики Гуманістичного

Колегіуму Жешівського Університету (Львів, 3 листопада 2022 рік). Усна доповідь, очна участь.

9. Олійник І. Дослідження музичної складової міських субкультур: методи та підходи. *IV щорічна Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»* за підтримки Національної академії мистецтв України, Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Інституту культурології Національної академії мистецтв України та University of Zielona Góra (Жешув, 16–17 листопада, 2022 рік). Усна доповідь, дистанційна участь.