

Іванна Олійник

Ukraińska Narodowa Akademia Muzyczna im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie, Ukraina

ЕСТРАДНА МУЗИКА ЛЬВОВА: ДО ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ БОНДІ ВЕСОЛОВСЬКОГО

Історія розважальної музики України, певно, одна з найбільш таємних сторінок нашої культури. І попри наукові пошуки видатних науковців що тривають з 90-х років ХХ ст., ця сфера може стати джерелом ще багатьох відкриттів.

На етапі становлення української естрадної музики важливим фактором стало культурне життя Галичини, відоме цілою когортою незаслужено забутих галицьких композиторів, а відповідно і їх імен, музики, історій. Таким є й життєвий і творчий шлях видатного українського музиканта, дипломата, а головне, композитора Богдана Весоловського.

Культурний контекст Галичини, полікультурні взаємодії, формування пісенно-естрадних традицій та творче життя музикантів цього періоду досліджували у своїх працях як українські, так і польські дослідники. Серед них Єжи Габелата Зоф'я Курцова¹, Урсула Якубовська², Тереса Мазепа³, Міхал Пекарські⁴, Ольга Харчишин⁵, Олег Колубаєв⁶, Роман Голик⁷ та інші.

¹ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1997.

² U. Jakubowska, *Mit lwowskiego batiara*, Warszawa 1998.

³ Т. Мазепа, *Галицьке музичне товариство у Львові та його зберігально-архівізуюча діяльність*, „Українська музика” Цоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2017, Ч. 4, s. 5–13.

⁴ M. Piekarski, *Działalność polskich i ukraińskich wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej (do 1939 roku)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2010, nr 47, s. 73–108.

⁵ О. Харчишин, *Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011.

⁶ О. Колубаєв, *Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині* [w:] *Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі*, Вип. 27, Серія: *Виконавське мистецтво*, Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, Львів 2013, s. 208–218.

⁷ Р. Голик, *Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці ХІХ–початку ХХІ ст.*, „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність” [Львів] 2008, Вип. 17: *Українсько-польсько-білоруське сусідство: ХХ століття*, red. Я. Ісаєвич, s. 609–617; Р. Голик, *Реальна й віддзеркалена Галичина: календарі, час*,

Особливо цікавими є пошуки відомої української музикознавиці Любові Кияновської, яка створила ряд ґрунтовних праць щодо музичної культури Галичини XIX–XX століть⁸. Вивченням творчості Б. Весоловського займались Олександр Зелінський⁹, Ігор Осташ¹⁰, Уляна Молчко¹¹. У руслі методологічного осмислення сучасним музикознавством таких нетрадиційних музичних практик особливо цікавими є дослідження Ю. Чекана, що стали частиною наукового інструментарію даної розробки¹². Проте, дослідження пісенної спадщини композитора в контексті міжнародних тенденцій розвитку естрадно-пісенного мистецтва ще не було у фокусі уваги науковців. Саме цей є центральним у нашій роботі.

Вже на початку XX століття Львів як столиця Галичини став одним з культурних центрів Європи. Широко поширеною тут була естрадно-джазова танцювальна музика. У цей період Львів заповнили польські солісти, оркестри, бенди з музикою провідних варшавських композиторів, каверами на європейські шлягери. З ціллю «творити нову українську культуру»¹³ на противагу польській, юні пронаціональні музиканти збирають власну капелу «Джаз-оркестр Яблонського» (1934–1938). Кістяк «Ябцобенду» складали Леонід Яблонський (Ябцьо), Анатоль Кос-Анатольський (Тацьо) та Богдан Весоловський (Бонді)¹⁴. На відміну від сучасних їм колективів, музиканти не грали імпровізацій на джаз-стандарті, а створювали джазові аранжування народних пісень, україномовні кавери на європей-

ментальність й повсякденне життя галичан в краю й на еміграції (кінець XIX – перша половина XX ст.), „Вісник Львівського університету” 2014, Вип. 9, Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології, s. 23–42.

⁸ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000.

⁹ О. Зелінський, *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930)-ті роки*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, т. 258: *Праці музикознавчої секції*, ред. О. Купчинський, s. 369–387.

¹⁰ І. Осташ, *Бонді, або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.

¹¹ У. Молчко, *Культурно-освітній потенціал інструментальних творів Богдана Весоловського*, „Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького” 2014, Вип. 1(12), Серія: Педагогіка, ред. І. Аносов, s. 59–65.

¹² Ю. Чекан, *Музикознавча компаративістика: від методу – до науки [w:] Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, Вип. 10, Київ 2012, s. 6–18; Ю. Чекан, *До питання визначення предмету історії музики [w:] Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*, ред. О. Зінкевич, В. Сивоhip, Львів 1997, s. 17–23.

¹³ Цит. за: І. Осташ, *Бонді, або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013, s. 59.

¹⁴ О. Харчишин, *Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011, s. 198.

ські шлягери, виконували власні авторські пісні¹⁵. Їх діяльність стала справжнім вибухом в українській естрадній творчості, епохою інтелектуального відродження нації, що визнавали навіть поважні академічні музиканти того часу¹⁶.

Важливим фактором у формуванні такого творчого вектору 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 «Ябцьо-джазу», Богдан Весоловський став автором естрадних шлягерів, що набули у Галичині більшої популярності за зарубіжні¹⁷. І тут мимовільно виникає питання, як зумів молодий композитор створити музику, що у таких шалених темпах змогла стати конкурентоспроможною уже укоріненій польській? Випадковість, талант чи, можливо, тонке відчуття музичних тенденцій, культурної доби? Що стало визначальним фактором у творчості галицького музиканта? Щоб розібратись в цих питаннях спробуємо порівняти два найпопулярніші зразки естрадної музики кінця 30-х років композиторів, не пов'язаних ані творчо, ані географічно. Такими будуть пісні «Прийде ще час» Б. Весоловського та «Серце» Ісака Дунаєвського.

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 (рукописзакінчений 15 серпня 1936 року), а вже восени 1937 року ноти з поетичним текстом з шаленим успіхом розлетілись друком¹⁸. 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 композитора¹⁹.

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 «Веселые ребята», яка принесла композитору пожиттєву славу та

¹⁵ *Ibidem*, s. 200.

¹⁶ І. Осташ, *Бонді...*, s. 68.

¹⁷ О. Зелінський, *Богдан Весоловський...*, s. 380–381.

¹⁸ *Ibidem*, s. 370–378.

¹⁹ І. Осташ, *Бонді...*, s. 81–97.

визнання. Серед 17-ти музичних номерів фільму найбільш популярними стали «Марш веселых ребят» та романтична пісня головного героя «Сердце». Як і інші музичні номери фільму, ця пісня була виконана естрадним співаком Леонідом Утьосовим та його інструментальним бендом «Теа-джаз», а запис для пластинки відбувся 2 червня 1935 року.

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

Музичний приклад №1: Б. Весоловський «Прийде ще час» (приспів)

На рівні структури твори мають традиційну пісенну форму типу куплет-приспів. Найбільш показовим є порівняння приспівів двох творів – інтонаційного ядра композиції (Музичні приклади № 1, № 2).

Музичний приклад № 2: І. Дунаєвський «Сердце» (приспів)

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, ритмічний рисунок, що повторюються разом з повтором поетичного тексту (такти А у музичних прикладах № 1, 2). Збіг очевидний уже на композиційному рівні – кількість тактів, складів поезії та алгоритм їх акцентування, спосіб фразування (такти А, В, С, D)

музичних прикладах № 1, 2). Куплети обох пісень є метрично аналогічними (дивитись схему № 1, 2) – 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 (такти з позначенням D). Крім цього на схемі можна прослідкувати близькість організації інтонаційної лінії, опорних звуків тем (музичні приклади № 1, 2).

Схема № 1: Складо-ритмічна структура приспівів

Сердце	[2 + 9] [2 + 8] [2 + 9]^(13]
Прийде ще час	[4 + 9] [4 + 8] [4 + 9]^(13]

Схема № 2: Ритмічна схема поетичного тексту

Сердце	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~ ~ ~ >
Прийде ще час	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	> ~ ~ >	~ ~ ~ > ~ ~ ~ > ~	~ ~ ~ > ~ ~ ~ ~ ~ ~ > ~

Кульмінація у обох зразках заслуговує окремої уваги (відділені дугою в музичних прикладах № 1 та № 2). 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 IV, VII ступенями, хроматизмами, що звучать навіть у аналогічних тактах творів. 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.

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.

Нагадаємо, що жанровий різновид «пісня-танго» з'явився у 1917 році завдяки творчості аргентинського музиканта Карлоса Гарделя. Його перша пісня-танго мала назву «Моя сумна ніч» і стала яскравим зразком типових жанру тем любовного страждання закоханого мачо, розповідаючи про глибину почуття й гіркі сльози, які чоловік може показати 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'язкова 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. Тому танець та і пісня-танго швидко набуло популярності після першої світової війни у країнах Європи й світу.

Описана 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)²⁰ дозволяє зробити наступні висновки.

Початок XX 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 міжнародних тенденцій розвитку «легкого жанру» та спільного інтонаційного словника доби. Так, вбираючи нові тенденції культурного процесу сусідніх та пануючих держав, 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.

Bibliografia

- Голик Р., *Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці XIX–початку XXI ст.*, „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність” [Львів] 2008, Вип. 17: *Українсько-польсько-білоруське сусідство: XX століття*, red. Я. Ісаєвич, s. 609–617.
- Голик Р., *Реальна й віддзеркалена Галичина: календарі, час, ментальність й повсякденне життя галичан в краю й на еміграції (кінець XIX – перша половина XX ст.)*, „Вісник Львівського університету” 2014, Вип. 9, Серія: *Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології*, s. 23–42.
- Зелінський О., *Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930)-ті роки*, „Записки наукового товариства імені Шевченка” [Львів] 2009, т. 258: *Праці музикознавчої секції*, red. О. Купчинський, s. 369–387.
- Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000.
- Колубасв О., *Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині [w:] Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі*, Вип. 27, Серія: *Виконавське мистецтво, Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*, Львів 2013, s. 208–218.
- Мазепа Т., *Галицьке музичне товариство у Львові та його зберігально-архівізуюча діяльність*, „Українська музика” Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка [Львів] 2017, Ч. 4, s. 5–13.

²⁰ Ю. Чекан, *Музикознавча компаративістика...*, s. 6–18.

- Молчко У., *Культурно-освітній потенціал інструментальних творів Богдана Весоловського*, „Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького” [Мелітополь] 2014, Вип. 1(12), Серія: *Педагогіка*, ред. І. Аносов, s. 59–65.
- Осташ І., *Бонді, або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.
- Харчишин О., *Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011.
- Чекан Ю., *До питання визначення предмету історії музики [w:] Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*, ред. О. Зінкевич, В. Сивохіп, Львів 1997, s. 17–23.
- Чекан Ю., *Музикознавча компаративістика: від методу – до науки [w:] Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, Вип. 10, Київ 2012, s. 6–18.
- Habela J., Kurzowa Z., *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1997.
- Jakubowska U., *Mit lwowskiego batiara*, Warszawa 1998.
- Piekarski M., *Działalność polskich i ukraińskich wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej (do 1939 roku)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2010, nr 47, s. 73–108.

ENTERTAINMENT MUSIC IN LVIV: ON THE BOHDAN (BONDI) VESOLOVSKY'S OUTPUT

Abstract

The history of the Ukrainian entertainment music is probably one of the most mysterious pages in the Ukraine's culture. Despite scientific researches that have been conducted by leading scientists since 1990s, this field could be a good source for new discoveries.

The cultural life of Galicia is an important factor in the Ukrainian entertainment music formation. It is known by a huge group of undeservedly forgotten composers – with their names, music and stories. The life and artistic path of Bohdan Vesolovsky, a prominent Ukrainian musician, diplomat and, the most importantly, composer, were just like that. He is an author of schlagers that were popular in Galicia and abroad. How could a young composer create the music that rapidly become competitive with already entrenched Polish music? What was a determining factor in becoming a musician?

Early 20th century is the beginning of entertainment music formation by the professionals with a deeply-rooted musical craft. The prominent figures among them were Bogdan Vesolovsky and Isaak Dunaevsky. Comparison of two schlagers written by these composers shows us the existence of international trends in the development of “light genre” and common intonational vocabulary of the day.

Keywords: Isaak Dunaevsky, Bohdan Vesolovsky, Ukrainian entertainment music, Galicia, intonational vocabulary