

УДК 78.071.1(477):78.072

Цитування:

Фрайт О. В. Пісенна стилістика Богдана Янівського: інспірації, інтенції та емінентність текстів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 193–198.

Frait O. (2023). Song-Writing Style of Bohdan Yanivskyi: Inspirations, Intentions and Text Eminence. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 193–198 [in Ukrainian].

Фрайт Оксана Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-6903-7096>
oksana_frajt@ukr.net

ПІСЕННА СТИЛІСТИКА БОГДАНА ЯНІВСЬКОГО: ІНСПІРАЦІЇ, ІНТЕНЦІЇ ТА ЕМІНЕНТНІСТЬ ТЕКСТІВ

Анотація. Метою роботи є окреслення стилістики пісень Б.-Ю. Янівського з авторської збірки «Вишнева віхола» для сольного та дуетного виконання з урахуванням їхніх інспірацій, інтенцій і засобів музично-вербальної взаємодії крізь оптику категорії «емінентного тексту» (Г.-Г. Гадамер) та в соціокультурних параметрах часу. **Методи дослідження** базуються на інтеграції філософського та мистецтвознавчого підходів для висвітлення емінентних властивостей зразків естрадно-пісенної творчості композитора. Використано системно-аналітичний, інтермедіальний і типологічний методи при вивченні музично-поетичних компонентів пісень у діалогічній, а подекуди в полілогічній взаємодії музики, слова та запозичених театральних прийомів. Методи узагальнення та рефлексії дали змогу виявити інспірації та інтенції звернень Янівського до розважальної музики в радянський час. **Наукова новизна дослідження** полягає у спробі контекстуально-інтермедіального розгляду пісень збірки «Вишнева віхола» як емінентних текстів. **Висновки.** Професіоналізм Б.-Ю. Янівського, як композитора, піаніста та концертмейстера, сприяв створенню художньо довершених вірців естрадно-пісенного жанру. Вокальна та фортепіанна партії увиразнюють сугестивну силу поетичної основи й водночас інтермедіально-емінентно збагачують її. Інспіраціями формування пісенної стилістики Янівського стали національний і локальний музичний фольклор, галицькі традиції розважально-пісенних жанрів і видів музикування, що ввібрали в себе елементи пісенно-танцювальної творчості різних країн світу й, разом з тим, зберегли свою неповторність. Інтенції композитора полягали у намірі популяризації тогочасної розважальної пісенності та у прагненні довести, що українська естрадна пісня є самодостатньою, що вона зберігає національну самобутність, органічно переосмислюючи кращі західні надбання. Музично-естрадний семіозис Янівського обіймає широкий діапазон інтонаційно-ритмічних, ладогармонічних і фактурних знаків різної генези, що сукупно творять колорит авторської стилістики.

Ключові слова: композитор Б. Янівський, естрадно-пісенний жанр, інтермедіальність, емінентний текст, пісня, дует, фортепіанна партія.

Frait Oksana, Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Song-Writing Style of Bohdan Yanivskyi: Inspirations, Intentions and Text Eminence

The purpose of the article is to outline the style of songs written by B.-Yu. Yanivskyi for his collection “Vyshneva Vikhola” (“Cherry Snowstorm”) for solo and duet performance considering their inspirations, intentions, and means of musical-and-verbal interaction through the optics of the category of the “eminent text” (according to H.-G. Gadamer), as well the socio-cultural terms of the époque. The **methods** of the studies are based on the integration of the philosophic and art-studies approaches which help to highlight the eminent characteristics of the samples of the composer’s pop-song creativity. System-analytical, intermediate, typological methods of music-poetry studies of the song components in dialogue and, sometimes, polylogue interactions of music, poetry, and borrowed theatre techniques have been applied. Methods of generalisation and reflection enabled the author to trace the inspirations and intentions of B.-Yu. Yanivskyi’s appeals to entertaining music in the time of the Soviet Union. The **scientific novelty** of the research lies in an attempt of the contextual and intermediate analysis of the songs of the “Vyshneva Vikhola” collection, as the eminent texts. **Conclusions.** B.-Yu. Yanivskyi’s professionalism of a composer, pianist, and concertmaster contributed to the creation of the artistically perfect samples of the pop-song genre. Vocal and piano parts make the suggestive potential of the poetic background more distinct and, at the same time, enrich them in an intermediate and eminent ways. Inspirations of B.-Yu. Yanivskyi’s song-writing style-formation were the national and local musical folklore, Galician traditions of song-entertaining genres and types of music-making, which absorbed the elements of song-and-dance art of other countries, along with preserving their unique features. Composer’s intentions were to popularise the entertainment songs of that time and to prove, that Ukrainian pop-song can be self-sufficient, that it can preserve the national

identity at the same time organically reinterpreting the best of the Western heritage. Pop-music semiosis of B.-Yu. Yanivskyi embrace a wide range of intonation-rhythmic, harmonic, and textural marks of various genesis, which altogether make up the unique style of the author.

Keywords: composer B.-Yu. Yanivskyi, pop-song genre, intermediality, eminent text, song, duet, piano part.

Актуальність теми дослідження. Народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка Богдан-Юрій Янівський (1941–2005) належав до когорти львівських професійних композиторів, які писали не тільки «академічну» музику, а й адресували свою творчість найширшим колам меломанів завдяки пісенно-естрадному жанру. Збірка «Вишнева віхола», видана 1987 року, містить як одні з кращих, так і менш відомі пісні композитора, та надає можливості узагальнення рис його письма в цій галузі. Тож мета статті – окреслення стилістики пісень Б.-Ю. Янівського зі збірки «Вишнева віхола» для сольного та дуетного виконання з урахуванням їхніх інспірацій, інтенцій і засобів музично-вербальної взаємодії крізь оптику категорії «емінентного тексту» (Ганс-Георг Гадамер) та в соціокультурних параметрах часу. Тематика статті, присвяченої характеристиці збірки, що репрезентує пісенно-естраду стилістику митця в радянські роки, актуалізується у зв'язку з недостатнім рівнем дослідження його надбань, що представляють інтерес, зокрема, й з погляду на ідейно-тематичні пріоритети в складний для українського мистецтва період. Крім того, ця проблематика актуальна з позиції представлення інтеграції філософського та мистецтвознавчого підходів для з'ясування емінентних властивостей пісенного матеріалу збірки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники вивчали джерела пісенної спадщини композитора та її місце в контексті еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва (О. Колубаєв [7; 8]), аналізували окремі твори й збірки (Х. Голубінка [1; 2], узагальнювали тенденції «легкої музики» в період найбільшої популярності пісень митця (Л. Кияновська) [5] тощо. Та прикмети пісенної стилістики Янівського, його творчі інспірації та інтенції в цьому жанрі на прикладі збірки «Вишнева віхола» досі спеціально та комплексно не розглядалися.

Виклад основного матеріалу. У зверненні до жанру «легкої музики» вияскравилися індивідуальні риси таланту Янівського, а саме, зауважений Стефанією Павлишин і Любов Кияновською дар мелодизму¹, позбавленого будь-якого шаблону, максимально виразного й рельєфного. Цьому зверненню сприяли також романтичність особистості митця, його закоханість у рідну мову та рідний край, безпосередність і щирість почуттів у комунікації

з широкою аудиторією слухачів, ґрунтовна обізнаність із вокально-виконавськими ресурсами. Міцним фундаментом естрадно-пісенної сфери творчості композитора стали галицькі пісенні традиції, закорінені в локальному та національному фольклорі та пісні-елегії літературного походження, в домашньому музикуванні й культивуванні популярних вокальних жанрів, породжених полінаціональною амальгамою музичного життя міжвоєнного Львова. Олександр Козаренко, констатуючи «тяглість розвитку специфічно галицьких мовних потоків», згадав естетику салону, легкої музики та кабаре, що, на його думку, дістали розвиток у маловідомій ділянці творчості Анатолія Кос-Анатольського, яка стала унікальним явищем національної музичної культури внаслідок адаптації композитором низки жанрів розважальної музики (вальс-бостон, танго, фокстрот і ін.) з характерним для них комплектом блюзових інтонацій, джазових гармоній, танцювальних ритмів 1920-х – 1930-х років [6, 180]. Пісенну лінію співдії галицького побутового музикування з елементами західної популярної музики, започатковану Кос-Анатольським, своєрідно продовжили Євген Козак, Мирослав Скорик, Володимир Івасюк, Ганна Гаврилець [6, 181]. Безумовно, продовження цієї лінії так само самобутньо унаочнюють пісні Янівського.

Як зазначила Любов Кияновська, Б.-Ю. Янівський розпочав свій творчий шлях у шістдесяті роки ХХ віку [5, 271]. Відомо, що це був якісно новий етап української музики, пов'язаний з політичною «відлигою» та деяким послабленням репресивно-ідеологічного тиску радянського керівництва. Такі соціокультурні обставини плідно відбилися на творчості киянських митців-авангардистів (В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького) і представників «нової фольклорної хвилі» (Є. Станковича, І. Карабиця, М. Скорика та ін.). Та «в цей час настає певний перелом і в сфері популярної музики... Такі пісні як “Червона рута” і “Водограй” Івасюка, “Не забудь” та “Гуси-лебеді” Янівського вслід за “Не топчуть конвалій” та “Зоряною ніччю” Скорика опосередковано виразили нові суспільні функції не лише серйозної, але й легкої, розважальної музики» [5, 271]. Чинниками оновлення музичної лексики в естрадному мистецтві стали насамперед ритміка та ладогармонія, що зазнали західних впливів і органічно поєдналися з

черговим сплеском зацікавлення фольклорними джерелами. Завдяки цьому синтезу кращі артефакти отримали признання й любов найширших кіл слухачів, набравши свого часу мейнстримного розмаху («mainstream (-ness)», за Бернардом Стайнбрекером [10]).

Збірку Янівського «Вишнева віхола» для сольного та дуетного виконання на слова Любов Голоти відкриває пісня «Вітчизна», викликаючи типовий для радянської вокальної музики «горизонт очікувань» (Ганс Яусс) у вигляді плакатно-помпезного твору. Та за тиражованим заголовком криється удавана чи інерційна данина цензурі, бо композитор, цілком не виправдавши подібного апріорного сподівання, оспівав любов до України – «коханої землі». Музично-поетичний текст із заголовком-симулякром позбавлений ідеологічного «індексу», в ньому немає жодного «поклоню» владі. Як поетеса, так і композитор щасливо уникнули ненависного обов'язку радянських митців. Для такого роду панегіричних од, зокрема, цілком нетиповими є авторська ремарка *Andante cantabile* та звукова динаміка піано у фортепіанному вступі пісні. Тут закладено ритмоформулу чергування тріольності з четвертними й половинними тривалостями в межах чотиридольного метру, вжито синкопи для уникнення статичності руху. Квінтовий бурдон у басах сприймається як знак орієнтації на фольклорні інструментальні награвання.

Вокальна мелодія з початковим затактованим ходом на сексту, поширеним у національній піснетворчості, спирається на інваріанти ритмоформули вступу. Досягнута таким чином розповідність викладу доповнює зміст поезії, де описано прекрасні картини літніх урожайних днів, на тлі яких відбувається розмова матері й дитини про село, поля, батьківщину.

Дует «Чекання» на слова Романа Лубківського пов'язаний з любовною пісенною лірикою. Засобами поступового розвитку пунктирного мотиву зі вступу та завдяки варіантно-мелодичним побудовам на «ля, ля...», відтворено світлу ауру любові й надій на усміхнений світ. Каданс прикрашений двома віртуозними фортепіанними пасажами, після яких дещо змінений матеріал вступу стає арковою кінцівкою твору. На ньому відбився яскравий слід праці Янівського в театрі й для театру, адже композитор структурував пісню як міні-сцену діалогу закоханих із зафіксованим розподілом ролей (строфу з початковими словами «Ти не ходи...» виконує «вона», наступну «Ти не спіши...» – «він», а приспів виконується дуетом). Тому дійсно, «важливою сферою творчості, що формувала своєрідність пісенного стилю митця, стала робота в музично-

сценічних жанрах» (підкреслення автора – О. Ф.) [8, 48]. Саме з музики до вистав і зародилися деякі пісні, що згодом вступили в «самостійне життя». Не менш вагомим інспірацією став фаховий фортепіанний вишкіл Янівського у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (клас професора, Народного артиста України Олега Криштальського), що відобразилося на майстерності фортепіанних партій пісень, а також на власних концертних виступах композитора зі співаками в амплу чудового концертмейстера.

Подібний прийом інсценізації вжито Янівським у дуеті «Червона калино, чого в лузі гнешся?» на слова Івана Франка. Ця поезія, образно-тематично та формотвірною тісно споріднена з пісенним фольклором, вимагала специфічного трактування (до речі, її вокалізували також Богдана Фільц, Олексій Годзяцький, Петро Глушков, Аркадій Філіпенко та ін.). «Діалог дуба з калиною як алегоричне уособлення розмови ліричного героя з своєю коханою витриманий тут повністю в дусі народнопісенної образності. Порівняння дівчини чи жінки з калиною і хлопця з дубом – традиційні і широко вживані у народній поезії образи. Вони виступають то у формі прямого зіставлення, то як асоціативна психологічна паралель» [4, 55] – зауваження Олексія Дея розкриває семантичні підтексти вірша.

Відповідно фортепіанний вступ дуету Янівського спершу виявляє ознаки ідилічної пасторальності, далі драматизму та думних ремінісценцій у останніх тактах. В основі пісенної теми лежить ямбічна поспівка, яку складають затактований хід на кварту, тріоль і синкопа. Звертання до калини доручено чоловічому голосу, друга більш наспівна фраза виконується дуетом, як і всі наступні запитання. «Відповіді калини» розпочинає жіночий голос, повтори підхоплює чоловічий, після чого дуетне виконання продовжується. Прикметною деталлю омузичення лексем «чи грому з блакиту» та «отінив як хмара» є неординарна гармонія зменшених подвійних доміант, через які музична думка раптово набуває тьмянішого забарвлення. Так само гармонічно-колоритним є фінальний нонакорд фортепіанного супроводу дуету, утворений кластерним нашаруванням щаблів.

Дуетний спосіб виконання пісні «Вишнева віхола» на слова Романа Кудлика продиктовано поетичним текстом про пам'ятний для закоханих білий цвіт «вишневої віхоли», що «білим вогнем» торкався їхніх сердець. Унісонний вокальний виклад перемежується з рухом паралельними секстами. Доволі непростий віршований розмір, у якому двостопний ямб вклинюється в основний

тристопний дактиль, оформлено тріольними, пунктирними ритмоінтонаціями та зворотом із шістнадцяток у тематичному ядрі. З іншого боку, тріольність відіграє звуконаслідувальну роль кружляння пелюсток. Уявній мальовничості такої картини сприяє також модуляційна активність партії фортепіано.

Ще одна пісня на слова Р. Кудлика «Зорепадні ночі», витримана в темпоритмі танго, апелює до богемної звукової атмосфери Львова перших десятиліть ХХ віку. Мелодика приваблює характерними синкопами на початку та вкінці кожного такту. Привертають увагу й остинатні тритактові фрази приспіву, гармонізовані змінними функціями на основі низхідних басів у фортепіанному акомпанементі. Останній урізноманітнено, крім того, повнозвучними акордами з додатковою синкопою, а також контрапунктом до вокалу. В інтерлюдії домінування синкоп поступається тріольним мотивам із гармонічно-терпким джазовим відтінком.

Справжньою перлиною збірки є надзвичайно популярний дует «Не забудь» на слова Богдана Стельмаха. На метроритмічну матрицю вальсу накладається проникливо-сумна мелодія, що ідеально зливається з поезією, строфам якої властива асиметрія рядків (7+5). Приспів відрізняється драматизацією початкового характеру вислову: на словах «вирує пам'ять як ріка поміж дібров» запроваджено секвенційний розвиток експресивно-ламаних, але вперто спрямованих угору фраз, наповнених широкими інтервальними ходами, в тому числі, на велику септиму; в партію фортепіано вкраплюються гамоподібні пасажі, нав'язні ілюстративною семантикою тексту. Тиха кода не розряджує, а ще більше посилює психологічне напруження. Раптова зміна динаміки (fp), поруч із низхідною катабазою октавних басів у фортепіано, та останнє одноголосе проведення теми-мелодії зі закінченням на словах «Там любов моя гірка / Не зника, не зника», залишають відчуття історії нещасливого кохання.

Схильність композитора до інтимної лірики та глибоких переживань відобразилася також у мініатюрному дуеті «А ти зі спогаду» на слова Миколи Ільницького. Композитор підібрав точний музично-стильовий еквівалент до вірша, що починається рядком: «А ти зі спогаду-туману / пливеш на білому човні». Це наче постімпресіоністична замальовка, тон якої задає фортепіанний вступ з метрично нерівномірною імітацією хвиль. Тихо-задумлива вокальна тема містить октавний стрибок із подальшим низхідним рухом (типовий зворот ліричних фольклорних зразків і пісень-романсів,

починаючи від Г. Сковороди) розвивається наче заповільнено, зі зупинками на довших тривалостях і паузами. Проте в кульмінаційно-теситурній вершині, де йдеться про розлуку, «вибухає» емоціями (Agitato), що супроводжуються агогічними нюансами. Скорочена реприза повертає до початкової задуми й розпливається у туманних хвилях.

Родинна любов – тематика пісенного дуету «Будь щаслива, сестро» на слова Галини Турелик. У синкопованій мелодиці, що передає монолог-звертання старшої сестри до молодшої, переплелися інтонації танцювальні (близькі до танго, започатковані у фортепіанному вступі) та декламаційні (речення, підкреслені акцентами). Основний принцип розгортання – секвенційний. У приспіві, де йде мова про майбутнього коханого сестри, з'являються пом'якшені хроматичні оспівування щаблів. Превалювання мірної акордовості у фортепіанному акомпанементі переривається єдиним низхідним пасажом, а в інтерлюдії акорди повторюють синкоповані мотиви пісенної мелодики, наостанок збагачуючись фігурою «зворотного пунктиру», іманентною для гуцульського фольклору.

Знаменита «Журавочка», словесною основою якої є поезія Петра Шкраб'юка – чи не найбільш кантабільно-щемка пісня Янівського. Фортепіанний вступ запрограмує затактовий мотив приспіву, водночас у спадній траєкторії речень знаходяться витокі зворотів акомпанементу вокальної партії. Зі сюжету вірша, наближеного образним паралелелізмом стану людини та світу природи до усної народної творчості, впливає жалісливий характер музики, бо в журавочки немає журавля, а в дівчини пари. Та смуток обертається надією у приспіві, де істотно зростає «емоційна температура». Тут немає відчаю: «Лети, журавочко, лети / за себе і за друга» – це порада-метафора й собі бути сильною в нелегких життєвих випробуваннях. Ніжна гнучка мелодія розвивається уступами, набираючи сили й тихо завершується. Фортепіано подекуди імітаційно доповнює спів, а в інтерлюдії імпровізаційно репрезентує вокальний матеріал із варіантними видозмінами – як інтонаційно-фактурними, так і темброво-регістровими.

Подібні засоби вжиті в пісні на слова Ліни Костенко «В пустелі сизих вечорів». Ці твори навіть наближені інтонаційно та структурно (теми у вигляді окремих розділених фраз), не кажучи вже про тональну тотожність та наявне в обох імпровізаційне фортепіанне соло поміж двома строфами. Проте «В пустелі сизих вечорів» однорідніша за настроєм чекання та віри. Наративна сповідальність її мелодики спирається

на такі типові знаки національної епіки, як арпеджовані акорди супроводу та мелізми, водночас у ній відчутне ледь вловиме «дихання» блюзу, що логічно корелюється з поетичною присмерковою «тональністю». Вокальні закінчення окремих тематичних побудов дрібними тривалостями у вигляді мордентів перегукуються з фортепіанними мелізмами. Єдиний такий «квазімордент» симультанно збігається у двох партіях наприкінці твору, відлунюючись у фортепіанних переносах кількома октавами вгору.

Контрастні до попередніх творів швидкий темп (*Allegro ma non troppo*) і мажорний лад, релевантні до поетичного змісту про щасливу любов, знаходимо в пісні «Де райдуга світить – немає зими» на слова Петра Шкраб'юка. Фортепіанний вступ має характер безтурботної прогулянки й логічно підводить до вступу вокалу на словах «Іду я до тебе, кохання моє», причому затримання ферматою на ямбічному затакті першого складу «І» слова «Іду» надає музиці радісно-піднесеного тону. Мелодія, роззвічена синкопами, розвивається секвенціями. Супровід нової теми приспіву, з розділених паузами коротких мотивів, привносить нові ладогармонічні барви та фігураційно-акордово доповнює його танцювально-джазовий нахил (нагадуючи фокстрот).

Німецький філософ-герменевтик Г.-Г. Гадамер вважав пісню, зорієнтовану на співдію поезії і музики, прикладом емінентного тексту, для якого властива наявність внутрішньої інтерпретації притаманного йому додаткового змісту [3, 156, 159]. Це, на думку філософа, також особливість репродуктивного театрального мистецтва. Тож музична інтерпретація смислообразів поезії шляхом взаємодоповнюючого діалогу музики й слова, який подекуди переходить у полілог зі театральними-рольовими запозиченнями, та, як результат художньо переконливої інтермедіальної синергії, трансцендентний рецептивний потенціал, що виявляється в особливому зворушенні слухачів при сприйманні улюблених творів, – основні якості музично-вербальної емінентності проаналізованих пісень Янівського.

Висновки. Високий професіоналізм Б.-Ю. Янівського, як композитора, піаніста та концертмейстера, сприяв створенню художньо довершених вірців естрадно-вокального жанру. Більшість із них одразу ставали улюбленими шлягерами, «западали» в душу, надовго вривалися в пам'ять. У піснях зі збірки «Вишнева віхола» відсутня кон'юнктура, вони написані на слова видатних майстрів пера,

починаючи від І. Франка й закінчуючи Л. Костенко. Композитор враховував як загальну образну семантику кожного вірша, так і його найтонші змістовні відтінки. Ставлення до поетичних текстів виявляє виняткову повагу до авторів – Янівський дозволяв собі тільки поодинокі додаткові повторення рядків і окремих слів. Вокальна та фортепіанна партії його пісень «домальовують» своїм тембральним фонізмом картини поетичних образів і настроїв, увиразнюючи сугестивну силу слова й водночас інтермедіально-емініентно збагачуючи його, як міметично, так і прийомами театральної сфери. Поруч із тим, інспіраціями розвитку пісенного обдаровання композитора стали національний і локальний музичний фольклор, галицькі традиції розважально-пісенних жанрів і видів музикування, що ввібрали в себе елементи пісенно-танцювальної творчості різних країн світу й, разом з тим, зберегли свою неповторність.

Інтенції пісенного таланту Янівського полягали не лише у творчому самовираженні особистих мистецьких схильностей і намірі популяризації сучасної розважальної пісенності (в тому числі, через музично-організаторську діяльність як ініціатора й промотора конкурсу «Золоті трембіти»), а також у прагненні довести, що українська естрадна пісня є самодостатньою, що вона зберігає національну самобутність, органічно переосмислюючи кращі західні надбання та нічим їм не поступаючись.

Музично-естрадний семіозис Янівського обіймає широкий діапазон інтонаційно-ритмічних, ладогармонічних і фактурних знаків різної генези, що сукупно творять колоритну авторську стилістику. Побіч притаманного народнопісенній ліриці прийому ладової змінності, композитор застосував ладогармонічні знахідки з арсеналу європейської танцювальної музики першої половини ХХ століття й частково джазу. Так само і в ритміці строкато поєдналися «гуцульські» зворотні пунктири, народноепічні ритмічні елементи, синкопи танго, блюзу, фокстроту та іншої розважальної модерної музики. Фактура фортепіанних партій пісень досконала з погляду лаконічно-емких інтродукцій, делікатно-промовистих доповнень вокалу та імпровізаційної розкутості в сольних епізодах. Існування ритмоінтонаційних зв'язків між інструментальним і вокальним компонентами пісень забезпечило їхню драматургічно-конструктивну цілісність, архітектонічну стрункість форми, зазвичай строфічної, з елементами наскрізності внаслідок застосування варіантності вокального матеріалу та розлогих фортепіанних інтерлюдій. Внаслідок співпраці з театром пісенна стилістика

Янівського подекуди набула рис «сценарно-рольового» викладу.

Загалом пісні збірки «Вишнева віхола» стали виявом кордоцентрично-темпераментної душі Б.-Ю. Янівського, гуманності та інтелігентності його внутрішнього світу, а також бажання ушляхетнити українську популярно-пісенну творчість через високопрофесійний підхід до неї.

Примітки

¹ У інтерв'ю з документального фільму про Богдана Янівського.

Література

1. Голубінка Х. Збірник пісень «Сторонньо моя» Богдана-Юрія Янівського: особливості музичної мови. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 1. С. 126–134.

2. Голубінка Х. М. Взаємодія поезії і музики (на прикладі вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне, 2018. Вип. 26. С. 35–40.

3. Гадамер Г.-Г. «Емінентний» текст і його істинність. Герменевтика і поетика : вибрані твори / упоряд. і передм. Д. Наливайка ; пер. з нім. В. Бабич. Київ : Юніверс, 2001. С. 153–163.

4. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці «Зів'яле листя». Спілкування митців з народною поезією / відп. ред. С. Д. Зубков. Київ : Наукова думка, 1951. С. 38–77.

5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 339 с.

6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид-во НТШ, 2000. 286 с.

7. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2014. 20 с.

8. Колубаєв О. Джерела пісенної творчості Богдана-Юрія Янівського. Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2012. Ч. 3 (39). С. 46–52.

9. Янівський Б. Вишнева віхола : збірка пісень. Київ : Музична Україна, 1987. 60 с.

10. Steinbrecher B. Mainstream popular music research: a musical update. 2022. URL: [https://www.cambridge.org/core/journals/popular-](https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/mainstream-popular-music-research-a-musical-update/4D17AD9D80B7FC9A6EE577003078AF46)

[music/article/mainstream-popular-music-research-a-musical-update/4D17AD9D80B7FC9A6EE577003078AF46](https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/mainstream-popular-music-research-a-musical-update/4D17AD9D80B7FC9A6EE577003078AF46)

References

1. Holubinka, Kh. (2017). Collection of song “Storononko moia” by Bohdan-Yury Yanivsky: features of musical language. Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Art history, 1, 126–134. Ternopil [in Ukrainian].

2. Holubinka, Kh. M. (2018). The interaction of poetry and music (by the example of Bohdan-Yurii Yanivskyi's vocal works written on the poem B. Stelmakh). In V. H. Vytkaiov (Ed.), Ukrainian culture: past, present, ways of development, 26, 35–40 [in Ukrainian].

3. Gadamer, H.-G. (2001). «Eminent» text and its truth. Hermeneutics and poetics: selected works (pp. 153–163). D. Nalyvaiko (Comp.); V. Babych (Trans.). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].

4. Dei, O. (1951). Folklore impulses in the collection “Withered Leaves”. In S. D. Zubkov (Ed.), Communication of artists with folk poetry (pp. 38–77). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Kyianovska, L. (2000). Style evolution of Galician musical culture of the 19th – 20th centuries. Ternopil: SMP Aston [in Ukrainian].

6. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: Vyd-vo NTSh [in Ukrainian].

7. Kolubaiev, O. (2014). Galician popular song in the process of evolution of the regional tradition of pop music art. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

8. Kolubaiev, O. (2012). Sources of song creativity of Bohdan-Yurii Yanivskyi. In H. Skrypnyk (Ed.), Art history studios: Theatre. Music. Cinema, 3 (39), 46–52. Kyiv: Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

9. Yanivskyi, B. (1987). Vyshneva Vikhola (Cherry Snowstorm): a collection of songs. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

10. Steinbrecher, B. (2022). Mainstream popular music research: a musical update. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/mainstream-popular-music-research-a-musical-update/4D17AD9D80B7FC9A6EE577003078AF46> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 14.07.2023
Отримано після доопрацювання 17.08.2023
Прийнято до друку 24.08.2023*