

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Пелех Христина Миронівна

УДК 78.071.1(477):78.087.68(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ
ТВОРЧОСТІ БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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

_____ Х. М. Пелех

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Бермес І. Л.

Дрогобич – 2023

АНОТАЦІЯ

Пелех Х. М. Риси індивідуального стилю вокально-хорової творчості Богдана-Юрія Янівського. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич, 2023.

Матеріалом дослідження обрано вокально-хорову музику Богдана-Юрія Янівського – українського композитора, чия активна мистецька діяльність розгорнулася у 70-ті рр. ХХ і тривала до початку ХХІ ст. Дві іпостасі творчості митця – слово і музика – існують комплементарно і по-своєму доповнюють одна одну. Невипадково у творчій спадщині майстра важлива роль належить камерно-вокальним і хоровим творам, що фокусують особливості його індивідуального стилю. Вони вирізняються глибиною розкриття образного змісту, емоційною виразністю, впізнаваністю і запам'ятованістю інтонації завдяки її характеристичності, рельєфності, ілюстративності, адже природа вокально-хорового звучання якнайкраще відповідала вираженню авторського кредо композитора, його музикальності, творчій інтенції. Тому вивчення вокально-хорових композицій Б. -Ю. Янівського дає підставу не тільки вписати їх у панораму сучасного вокально-хорового мистецтва, ввести до практичного обігу, а й доповнити знання про творчість митця і композиторську спадщину загалом.

У дисертаційному дослідженні вперше впроваджено до наукового обігу низку матеріалів із архіву Б.-Ю. Янівського, які зберігаються у фонді нот Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ України ім. В. Стефаника, ЛНМА імені М. В. Лисенка, Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, зокрема щоденник, епістолярій та інші особисті документи. Архів Б.-Ю. Янівського становлять рукописи нот, матеріали (документи, фотоматеріали, програми концертів, афіші, рецензії,

листи та ін.). Важливу групу матеріалів складають звукозаписи творів на платівках, аудіокасетах і дисках.

Уведення до наукового обігу маловідомих творів, які мають художню цінність, і привернення уваги дослідників, виконавців, педагогів-музикантів до вокально-хорових творів Б. -Ю. Янівського сприятиме поширенню його творчої спадщини у виконавській практиці.

Дисертація складається із трьох розділів. У першому розділі «Життя та творчість Б.-Ю. Янівського у контексті мистецьких процесів 70-х рр. ХХ – початку ХХІ ст.» та двох його підрозділах висвітлено основні етапи формування творчої особистості Б.-Ю. Янівського. Проаналізовано ключові фактори, що позначилися на його формуванні як композитора, піаніста, диригента. Акцентовано на значенні родини у визначенні життєвого шляху, музичних пріоритетів майстра; здобутті фахової музичної освіти у класах відомих педагогів О. Криштальського (клас фортепіано), Р. Сімовича, Д. Задора (клас композиції), Л. Бобер (клас диригування). Схарактеризовано значущість ґрунтовної фахової освіти, отриманої у стінах Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, та її вплив на творче самовираження Янівського-композитора у різних жанрах: вокально-хоровому, інструментальному, театральному, симфонічному.

Наголошено що, незважаючи на помітну зміну у другій половині ХХ ст. соціокультурної ситуації, тенденції постмодернізму не мали яскравого вияву у творчості Б.-Ю. Янівського. Митцю були близькими традиції української пісенності 1950-х рр., він взував на своїх творчих наставників А. Кос-Анатольського і М. Скорика. Набуваючи практичного і творчого досвіду, Б.-Ю. Янівський успішно випрацьовує риси індивідуального стилю композиторського письма.

Висвітлено багатогранність особистості митця крізь призму виконавського, композиторського, театрального, педагогічного та культурно-громадського досвіду. Встановлено, що впродовж творчого шляху композитора прослідковується зміна жанрових уподобань: від камерної вокально-

інструментальної музики до великих театральних та оперних музичних полотен. Найбільш плідною ділянкою у доробку композитора є театральна музика, що включає понад 200 вистав («Земля» О. Кобилянської, «Лис Микита» І. Франка, «Тил» М. Зарудного, «Камінний господар» Лесі Українки та ін.) і ввійшла до золотого фонду українського театрального мистецтва.

Другий розділ дисертації «Риси композиторського письма у вокальній творчості Б.-Ю. Янівського» та п'ять його підрозділів присвячено жанру, який займає суттєвий «простір» у музичній спадщині Б.-Ю. Янівського, однак досліджувався спорадично. Вперше здійснено музикознавчий аналіз, висвітлено художньо-образний зміст вокальних творів крізь призму індивідуального письма композитора. Проаналізовано вокальні твори на слова М. Шашкевича («До милої», «Думка»), І. Франка («Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой, жалю мій, жалю», «Ти, брате, любиш Русь» («Собачий вальс»)); підкреслено, що ґрунтуючись на традиції української камерної вокальної лірики, Б.-Ю. Янівський знайшов свій «ключ» в інтерпретації поезії поетів-класиків.

Акцентовано творчу співпрацю Б.-Ю. Янівського та Б. Стельмаха, плідність якої виявилася у низці вокальних творів (23 взірці), найбільш популярні з яких («Залицяльники», «Гуси-лебеді», «Голубівна», «Колискова для матері», «Верховинська колискова», «Не забудь») і стали предметом розгляду. Висвітлено художньо-образний зміст та його втілення у музичному тексті. Виявлено специфіку індивідуального стилю композитора у вокальних творах на слова поетів-сучасників (Л. Костенко, В. Романюка, І. Колодія, П. Лехновського, Г. Охоцької, Б. Токарського). Окремі вокальні цикли («Сторононько моя») та твори («Ода Герою-лікарю») представлено і проаналізовано вперше, доведено необхідність їхнього введення до практичного обігу.

У третьому розділі «Маловідомі взірці вокально-хорового жанру як віддзеркалення індивідуального стилю» та чотирьох його підрозділах доведено, що у творчій спадщині майстра пріоритетна роль належить вокально-хоровим

жанрам, які фокусують важливі особливості авторського стилю. Розкрито стильові орієнтири та виразово-сміслові домінанти хорової творчості митця. Наголошено, що вони здебільшого зумовлені особливим ставленням композитора до кореневих традицій української культури.

Виокремлено вокальні твори патріотичної тематики на слова українських поетів, уперше здійснено їх музично-теоретичний аналіз, виявлено риси індивідуального композиторського письма. Virізнено художньо-естетичну та смислову цінність цих композицій, що утверджують провідну героїко-патріотичну тематику, вельми характерну для українського середовища у різні історичні періоди, зокрема актуальну сьогодні.

Уперше досліджено і проаналізовано маловідомі вокальні твори композитора Б.-Ю. Янівського на власні вірші («Україно-мати», «Коли зійде зоря моя», «Мої літа» та ін.), розкрито їх образний зміст, інтонаційні витоки, засоби тематичного розвитку. Розглянуто особливості композиторського самовираження у хорових творах духовної тематики («Отче наш», «Правда не вбита») через світоглядні засади композитора та їх вплив на специфіку індивідуального стилю. Наголошено, що світські хорові твори («Чекання», «Перепілочка») синтезують фольклорні джерела, досягнення української професійної хорової музики, сучасні засоби музичної виразності.

Доведено, що вокально-хорова творчість Богдана-Юрія Янівського займає чільне місце в українській музичній культурі, заслуговує на її ґрунтовне вивчення та популяризацію.

Наукова новизна матеріалів дисертації полягає у тому, що вокально-хорова творчість Б.-Б. Янівського вперше отримала наукове осмислення з позиції індивідуального стилю композитора, музикознавчого аналізу маловідомих взірців, окремі з яких уперше введено до наукового обігу; увиразнення композиторсько-творчих інтенцій на основі матеріалів архіву митця.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у навчальній діяльності вокалістів, хормейстерів,

під час підготовки матеріалів для читання лекційних курсів, пов'язаних із фаховою підготовкою студентів спеціалізації «Академічний спів», «Хорове диригування» музичних закладах вищої освіти України, як-от «Історія української музики», «Історія вокально-хорового мистецтва», «Хорова література», практичних – «Постановка голосу», «Хорове диригування», «Читання партитур». Крім того, маловідомі твори композитора Богдана-Юрія Янівського можуть зайняти гідне місце у репертуарі співаків і хорових колективів.

Отримані результати дисертації можуть бути використані при підготовці монографічних досліджень, підручників і навчальних посібників, методичних розробок із питань історії української музики, вокально-хорового мистецтва, музичного краєзнавства.

Висновки дисертаційного дослідження полягають у наступному:

1. На основі документів, архівних матеріалів, опублікованих праць, почасти епістолярію, нарративної і мемуарної літератури, вперше систематизовано й узагальнено відомості про життєтворчість Б.-Ю. Янівського. Це дало змогу увиразнити світоглядну позицію митця, що віддзеркалилась у композиторській творчості.

У становленні творчої особистості композитора важливу роль відіграло родинне середовище, зокрема батько Ярослав – регент церковного хору, вчитель співів, хормейстер Львівського оперного театру, тітка С. Крижанівська – піаністка, з чийм іменем пов'язане становлення професійного музичного мистецтва Станіслава (сьогодні – Івано-Франківська). Вони прищеплювали Богдану-Юрію любов до української пісні, мови та культури, національних традицій.

Ще одна складова успішного творчого піднесення – здобуття ґрунтовної фахової музичної освіти у Львівській середній музичній школі-десятирічці та Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка – спочатку на фортепіанному факультеті у класі відомих педагогів: проф. О. Криштальського та доц. М. Тарнавецької, відтак – диригентському у класі доц. Л. Бобер. Як

диригент, Б.-Ю. Янівський успішно керував естрадним оркестром Львівської консерваторії, до складу якого входили викладачі та студенти. Під його орудою колектив гастролював у Польщі, Чехії, Болгарії, виступав на радіо та телебаченні. Потреба у творчому самовдосконаленні спонукала продовжити навчання на композиторському факультеті у класі професорів Р. Сімовича та Д. Задора. Багатогранність творчої особистості Б.-Ю. Янівського виявилася у виконавстві (піаніст, концертмейстер, диригент), творчій діяльності (композитор, музичний редактор Львівського радіо, керівник музичних колективів), педагогіці (викладач донецької та львівської консерваторій), адміністративній роботі (проректор Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка), музично-громадській діяльності. Митець вболівав за долю української культури, не залишався осторонь важливих питань музичного життя, брав у ньому активну участь.

2. Процес створення вокально-хорового твору – суб'єктивно-об'єктивний. Адже продукуючи мелодичні лінії і композицію твору цілісно, автор враховує не тільки музичні закономірності, передусім – конкретний образний зміст поетичного тексту, його ідейну концепцію, емоційне навантаження, обумовлені дійсністю, що відображається, але й естетичним ставленням до неї композитора.

У вокально-хорових творах Б.-Ю. Янівського музика і поетичне слово перебувають в органічній єдності. У процесі зародження задуму, пошуку цікавої теми для опрацювання поезія ставала для майстра стимулом до творчості, активним прообразом для появи музичних ідей і тем. Тому до вибору поезії Б.-Ю. Янівський підходив дуже ретельно, незважаючи на те, чи твір komponувався з внутрішньої потреби, на замовлення, чи приурочувався до певної значущої події. Втілюючи задумане у жанрах вокально-хорової музики, поетичне першоджерело завжди зберігало специфічність образного висловлювання та форми, набувало чітких рис, «інтонувалося» композитором задля відтворення його найтонших відтінків, переконливого «прочитання» художнього образу (відповідність метро-ритміки структурі вірша, глибоке

проникнення у художньо-образний зміст, що віддзеркалено у мелодії, гармонії, музичній формі).

Сукупність мелодичних, ладогармонічних, метро-ритмічних, фактурних, темпових, динамічних, артикуляційних засобів, вдало дібраних для конкретного вокального взірця, формує «музичну мову» як свого роду комунікативний культурний український код, за яким можна впізнати мелодичні «алгоритми» Б.-Ю. Янівського.

3. Індивідуальний стиль – оригінальна форма досягнення художнього синтезу локально-етнічних та універсально-європейських тенденцій, результат авторського сприйняття цих моделей, які репрезентують виявлення їх прикмет у вокально-хоровій творчості Б.-Ю. Янівського.

Розкішний мелодичний хист, мелодична щедрість, органічне поєднання поетичного слова і музики, глибина втілення художньо-образного змісту – основні риси композиторського «почерку» митця. Музична мова вокально-хорових творів зрозуміла, необтяжена баластом технічних прийомів.

Індивідуальність стилю Б.-Ю. Янівського складається з поєднання універсальності світосприйняття і самобутності музичної мови, дбайливого, шанобливого ставлення до традицій. Вихований на українській музиці, творчості своїх наставників, у 70–80-ті рр. Б.-Ю. Янівський починає komponувати, розумно використовує набуті знання, виробляє власну музичну мову, ґрунтуючись на традиції, тяглість яких відчутна впродовж творчого шляху митця. Наділений яскравою індивідуальністю, композитор вже у ранніх творах підкорює майстерністю, що найбільше виявляється у неповторності мелодики. Індивідуальний авторський стиль Янівського формується у зіткненні з різними напрямками сучасної музики (неофольклоризм, неоромантизм, полістилістика), яких він не цурається, але і не занурюється в них сповна.

4. Уведено до наукового обігу невідомі та маловідомі, здебільшого рукописні, вокально-хорові взірці на вірші поетів-сучасників та власні, що складають вагому частку творчої спадщини.

Вони вирізняються багатством і різноманітністю художніх образів; тісним зв'язком із українськими фольклорними джерелами; опорою на традиції професійного музичного мистецтва, зокрема вчителів Б.-Ю. Янівського.

Пісенність, тематизм із інтенсивним мелодичним розвитком, в інтонаційному комплексі якого мелос виступає носієм основної інформації – типові риси творчого «почерку» з правдивими для нього символами, персонажами.

Маловідомі взірці вокально-хорової музики Б.-Ю. Янівського вирізняються не тільки високим трагізмом, драматичним пафосом, величною скорботою, а й щирістю, теплотою, піднесеним ліризмом, шляхетним виявом почуттів. Вони є яскравим прикладом єдності гомофонно-гармонічних та поліфонічних принципів.

Ключові слова: Богдан-Юрій Янівський, композитор, автор, митець, вокальна творчість, хорова творчість, стиль, жанр, вокальне мистецтво, виражальні засоби, художній образ, українська музика, естрадна музика, популярна музика, пісня, куплетна форма, поезія, фольклор, творчо-виконавська діяльність, фахова музична освіта.

SUMMARY

Kh. M. Pelekh. Features of the Individual Style of the Vocal and Choral Work of Bohdan-Yuriy Yanivskyi. – A qualifying research paper with the rights of a manuscript.

A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Subject Area: 025 Musical Art. – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, 2023.

This research focuses on the vocal and choral music of Bohdan-Yurii Yanivskyi, a Ukrainian composer whose artistic journey spanned from the 1970s to the dawn of the 21st century. Within the realm of the artist's creative expression, two distinct facets — the word and music — exist in a harmonious symbiosis, enriching each other in a unique and complementary way. It stands to reason that B.-Yu. Yanivskyi's chamber vocal and choral compositions, which demonstrate the peculiarities of his individual style, are an important part of the artist's legacy. These works stand out thanks to their deep images, emotional expressiveness, distinctive intonations, which are memorable and recognizable due to their characteristic vivid and illustrative qualities. The nature of vocal and choral sounding aligns seamlessly with the composer's artistic credo, musical talent, and creative intentions. Therefore, the study of B.-Yu. Yanivskyi's vocal and choral compositions makes it possible not only to integrate them into contemporary vocal and choral art, but also enrich our understanding of the composer's overall body of work and legacy.

This dissertation introduces into academic discourse — for the first time ever — numerous materials from B.-Yu. Yanivskyi's archive housed in the notes fund of the Research Institute for Library's Art Resources of Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, and the Solomiia Krushelnytska Music Memorial Museum. The composer's archive includes his diary, collection of letters, sheet music manuscripts, personal documents, photographs, concert programs, posters, reviews, letters, as well as an array of sound recordings, audio cassettes, and discs.

Introducing lesser-known works of artistic value into the realm of academic study and drawing the attention of researchers, performers, and music educators to B.-Yu. Yanivskyi's vocal and choral compositions will no doubt contribute to the promotion of his creative legacy in performance practice.

The dissertation consists of three sections. The first section, titled «The Life and Creative Journey of B.-Yu. Yanivskyi against the Backdrop of the 1970s to the Early 21st Century Artistic Processes» and consisting of two subsections, defines the main phases that shaped B.-Yu. Yanivskyi as an artist, pianist, conductor, and composer. Special emphasis is placed on B.-Yu. Yanivskyi's family and education, which played a pivotal role in determining his life and career trajectory. The composer's formal musical education included training under the mentorship of renowned instructors such as O. Kryshchalskyi in the piano class, R. Simovych and D. Zador in the composition class, and L. Bober in the conducting class. The first section characterizes the significance of the high-quality professional education that B.-Yu. Yanivskyi received in the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, which gave him an opportunity of creative self-expression in various genres, including vocal and choral, instrumental, theatrical, and symphonic. This educational foundation largely contributed to his versatility as both a composer and conductor.

Despite the significant socio-cultural changes that characterized the late 20th century, the influence of postmodernism is not clearly evident in B.-Yu. Yanivskyi's artistic works. The artist maintained a strong connection to the traditions of Ukrainian song-writing of the 1950s, drawing inspiration from his creative mentors A. Kos-Anatolskyi and M. Skoryk. While he was gaining practical and creative experience, B.-Yu. Yanivskyi skillfully developed the individual features of his own compositional style.

The first section of the dissertation also covers the multifaceted nature of the artist's personality through the prism of his performing, compositional, theatrical, pedagogical, cultural and social experience. As we trace B.-Yu. Yanivskyi's creative journey, we observe a discernible evolution in his genre preferences – transition from chamber vocal and instrumental music to large theatrical and operatic compositions.

Notably, the most prolific phase of the composer's career is found within the realm of theater music, encompassing a repertoire of over 200 plays. These include such works as *Zemlia (Land)* by O. Kobylianska, *Lys Mykyta (Mykyta the Fox)* by I. Franko, *Tyl (Rear)* by M. Zarudnyi, *Kaminnyi hospodar (Stone Host)* by Lesia Ukrainka, among others, which have entered the golden collection of Ukrainian theatrical art.

The second section of the dissertation, titled «Features of Compositional Writing in B.-Yu. Yanivskyi's Vocal Works» and consisting of five subsections, is dedicated to the vocal genre, which occupies a significant place in B.-Yu. Yanivskyi's musical legacy (although it has not received more than sporadic scholarly attention until now). The comprehensive musicological analysis of B.-Yu. Yanivskyi's vocal compositions, conducted for the first time ever, shed light on the artistic content and imagery of these works through the lens of the artist's unique compositional style. The scope of the analysis included examining the following vocal compositions set to the lyrics by M. Shashkevych and I. Franko: *Do myloi (To My Dear)*, *Dumka (Thought)*, *Chervona kalyno, choho v luzi hneshsia? (Red Viburnum, Why Are You Bending in the Meadow?)*, *Oi, zhaliu mii, zhaliu (Oh, Sorrow, My Sorrow)*, *Sobachyi vals (Dog's Waltz)*. It is noteworthy that drawing upon the rich tradition of Ukrainian chamber vocal lyrics, B.-Yu. Yanivskyi found his distinctive approach to interpreting the poetry of classical poets.

In the second section, focus is also placed on the creative partnership between B.-Yu. Yanivskyi and B. Stelmakh, which bore fruit in the form of numerous vocal compositions (23 pieces). Several of them have gained popularity. These include *Zalytsialnyky (The Suitors)*, *Husy-lebedi (Swan Geese)*, *Golubivna, Kolyskova dlia materi (Lullaby for Mother)*, *Verkhovynska kolyskova (Verkhovyna lullaby)* and *Ne zabud (Don't Forget)*. The artistic content and imagery of these compositions are examined in detail. The distinctive characteristics of Yanivskyi's individual compositional style are particularly evident in his vocal compositions set to the lyrics of contemporary poets such as L. Kostenko, V. Romanyuk, I. Kolodiy, P. Lekhnovskyi, H. Okhotska, and B. Tokarskyi. Certain vocal cycles such as

Storononko moia (My Native Land) and compositions such as *Oda heroiu-likariu (Ode to the Heroic Doctor)* are introduced and analyzed for the first time, substantiating the importance of their inclusion in practical performance repertoire.

The third section titled «Little-Known Examples of the Vocal and Choral Genre as Reflections of an Individual Style» and consisting of four subsections, establishes that within the B.-Yu. Yanivskyi's creative legacy, the vocal and choral genres hold a primary and pivotal role in unveiling the composer's individual style. This section uncovers the stylistic orientations and prominent expressive and thematic elements inherent in the artist's choral compositions. It is highlighted that these characteristics predominantly stem from B.-Yu. Yanivskyi's reverence for the enduring Ukrainian cultural traditions.

For the first time, a thorough musical and theoretical analysis of vocal compositions with patriotic themes is conducted, shedding light on the unique attributes of the composer's signature style. The section highlights the artistic, aesthetic, and semantic value of these compositions, which affirm the predominant theme of heroism and patriotism — an enduring facet of Ukrainian society throughout various historical epochs. This theme remains particularly relevant nowadays.

The dissertation contains the first analysis of several little-known vocal works by B.-Yu. Yanivskyi and reveals their imagery, intonational origins, and methods of thematic development. The works feature his own poetry, including *Ukraino-maty (Ukraine the Mother)*, *Koly ziide zoria moia (When my Star Rises)*, *Moi lita (My Years)*, and others. Considerable attention is given to the composer's unique approach to self-expression in choral compositions centered on spiritual themes, such as *Otche nash (Our Father)* and *Pravda ne vbyta (Truth Has Not Been Killed)*. Furthermore, it is highlighted that B.-Yu. Yanivskyi's secular choral works, including pieces like *Chekannia (Waiting)* and *Perepilochka (Little Quail)*, represent a synthesis of folklore influences, the achievements of Ukrainian professional choral music, and contemporary techniques of musical expressiveness.

The conclusion drawn is that Bohdan-Yurii Yanivskyi's vocal and choral compositions are a significant part of Ukrainian musical culture. Their thorough examination and popularization are fully warranted.

The dissertation's scientific novelty is evident in three key aspects:

- It offers a comprehensive analysis of B.-Yu. Yanivskyi's vocal and choral compositions, which have been examined — for the first time ever — from the perspective of the composer's individual style.
- It provides a thorough musicological analysis of lesser-known pieces, with some of these works being introduced into academic discourse for the first time ever.
- It studies the expression of the composer's creative intentions on the basis of materials found in the artist's archive.

The practical significance of the research findings consists in its potential utilization in educational activities for vocalists and choirmasters, as well as in the development of materials for lecture courses related to the professional training of students majoring in Academic Singing and Choir Conducting in higher educational establishments, namely History of Ukrainian Music, History of Vocal and Choral Art, Choral Literature, as well as practical courses such as Voice Training, Choir Conducting, and Score Reading. Furthermore, the lesser-known compositions of Bohdan-Yurii Yanivskyi can become part of the repertoire of individual singers and choral groups.

The dissertation findings can be effectively used in the creation of monographic studies, textbooks, educational materials, as well as guidance resources on the history of Ukrainian music, vocal and choral art, and local music history.

The conclusions drawn from the dissertation research are as follows:

1. The first comprehensive and systemic overview of B.-Yu. Yanivskyi's creative work, which was compiled on the basis of documents, archival materials, published works and, in part, the collection of letters, narrative and memoir literature, has illuminated the artist's worldview reflected in his compositions.

The family environment, in particular his father and aunt, played a crucial role in shaping the composer's creative personality. Yaroslav, B.-Yu. Yanivskyi's father,

served as a church choir regent, a singing teacher, and the choirmaster at the Lviv Opera Theater. His aunt, S. Kryzhanivska, was a renowned pianist known for her contributions to the development of professional music art in Stanislaviv (currently Ivano-Frankivsk). Together, they fostered Bohdan-Yurii's love of Ukrainian songs, language and culture, instilling in him a profound appreciation of national traditions.

Another factor that contributed to B.-Yu. Yanivskyi's successful creative journey was his comprehensive musical education. He began at the ten-year Lviv Secondary Music School and later continued his studies at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Initially, he pursued his education at the piano department under the guidance of renowned instructors, namely Professor O. Kryshchalskyi and Associate Professor M. Tarnavetska. Subsequently, he transitioned to the conductor program, studying under the guidance of Associate Professor L. Bober. In his role as a conductor, B.-Yu. Yanivskyi skillfully led the Academy's pop orchestra, comprising both faculty members and students. Under his direction, the team toured in Poland, the Czech Republic, Bulgaria, and also made appearances on radio and television. Yanivskyi's dedication to continuous artistic growth motivated him to continue his studies at the composition department under the guidance of Professors R. Simovych and D. Zador. His creative versatility was evident in various roles, including performance (pianist, concertmaster, conductor), creative pursuits (composer, music editor for Lviv Radio, head of music groups), teaching (instructor at the Donetsk and Lviv conservatories), administrative work (vice-rector of M. Lysenko Lviv National Music Academy, and musical and social activities. As an artist, he was deeply committed to the preservation and promotion of Ukrainian culture, actively participating in significant musical events.

2. The process of creating a vocal and choral composition is both subjective and objective. In his creative work B.-Yu. Yanivskyi considers not only musical principles but, above all, the specific imagery of the poetic text, its underlying conceptual ideas, and the emotional depth it conveys. These aspects are shaped by the reality reflected in the text and the composer's own aesthetic perspective towards it.

B.-Yu. Yanivskiy's vocal and choral works are characterized by organic unity of music and poetic words. During the creative process, as he searched for an interesting topic to work on, poetry served as a driving force, acting as an active prototype for the emergence of musical ideas and themes. That was the reason why B.-Yu. Yanivskiy approached the selection of poetry very carefully, regardless of whether he was driven by personal inspiration, did the work for a commission or for a significant occasion. When translating these ideas into the genres of vocal and choral music, the original poetic source always retained its distinctive imagery, artistic expression and form. It acquired a distinct character, meticulously shaped by the composer to capture the subtlest nuances and provide an authentic interpretation of the artistic image (this is about the alignment of meter and rhythm with the poem's structure, delving deeply into its artistic content and imagery, which is reflected in the melody, harmony, and musical form).

A combination of melodic, harmonic, rhythmic, textural, temporal, dynamic, and articulatory elements thoughtfully chosen to suit a particular vocal composition collectively constructs a distinct musical language. This musical language can be regarded as a form of communicative cultural Ukrainian code, enabling us to identify B.-Yu. Yanivskiy's signature melody patterns.

3. B.-Yu. Yanivskiy's individual style represents a unique approach to achieving an artistic synthesis between local ethnic and universal European influences. It results from the author's interpretation of these models in his vocal and choral compositions.

The main features of the artist's compositional manner of writing are an impeccable sense of melody, a generous use of melodic elements, a seamless integration of poetic text and music, and an embodiment of artistic content and imagery. It is notable that the musical language employed in B.-Yu. Yanivskiy's vocal and choral works is characterized by clarity and simplicity, and is devoid of unnecessary technical complexities.

His individual style is a fusion of a universal worldview and a unique musical language, coupled with a deep reverence for traditions. Having been nurtured by

Ukrainian music and inspired by the works of his mentors, B.-Yu. Yanivskyi embarked on his compositional journey in the 1960s, skillfully employing the knowledge he had acquired, forging his own musical language based on traditions that permeate his entire artistic career. Marked by a vivid individuality, the composer's early works are characterized by their exceptional skill, most notably evident in his unique melodies. B.-Yu. Yanivskyi's individual style took shape amidst encounters with various contemporary music movements, including neo-folklorism, neo-romanticism, and polystylistics. He navigates these influences, neither shying away from them nor fully immersing himself in any single trend.

4. Unknown and little-known, oftentimes handwritten vocal and choral compositions (featuring lyrics by other poets and B.-Yu. Yanivskyi himself) have been brought into the realm of scholarly discourse. These compositions constitute a significant portion of the composer's creative legacy.

They are distinguished by the richness and variety of artistic images. They also exhibit a strong connection to Ukrainian folklore sources and traditions of professional musical art, in particular those of B.-Yu. Yanivskyi's tutors.

His unique, signature creative style is characterized by melodiousness, thematic variety and intensive melodic progression where melos acts as a carrier of basic information.

B.-Yu. Yanivskyi's lesser-known vocal and choral compositions are distinguished not only by their profound sense of tragedy, dramatic intensity and grand emotional depth, but also by their sincerity, warmth, elevated lyricism, and noble expression of feelings. They are a vivid example of the unity of harmonic homophony and polyphony principles.

Key words: Bohdan-Yurii Yanivskyi, composer, author, artist, vocal creative work, choral creative work, style, genre, vocal art, expressive means, artistic image, Ukrainian music, variety music, pop music, song, song form, poetry, folklore, creative and performing activities, professional musical education.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані наукові результати дисертації:

1. Голубінка Х. Збірник пісень «Сторононько моя» Богдана-Юрія Янівського: особливості музичної мови. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 1. С. 126–134. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_1_20
2. Голубінка Х. Постать Богдана-Юрія Янівського у світлі періодичних видань. *Українська музика*. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2017. Ч. 4 (26). С. 71–79. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_4_10
3. Golubinka K. Vocal Frankiana of Bohdan-Yuriy Yanivskiy [Вокальна Франкіана Богдана-Юрія Янівського]. *Культура і Сучасність*. Київ : Міленіум, 2018. Ч. 1. С. 243–249. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2018_1_49
4. Голубінка Х. Взаємодія поезії і музики (на прикладі вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 35–40. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2018_26_8
5. Бермес І., Пелех Х. Vocal Shashkevychiana of Bohdan-Yuriy Yanivskiy (for the 180th anniversary of the death of Markiyan Shashkevych). *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 11–17. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-2>

Статті у наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації:

6. Golubinka K. Patriotic themes in creative work of B.-Yu. Yanivskiy (on the example of the choral work «The truth is not killed»). *Na pograniczach: z odlegiej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych* : Seria: Na pograniczach Kultur i Narodów. Sanok, 2019. Tom XII. S. 81–90.

7. Голубінка Х. Мистецький внесок Богдана-Юрія Янівського в українську та світову музичну культуру. *Zeszyty naukowe Koła Doktorantów «Ucrainica»: naukowe czasopismo recenzowane*. Warszawa, 2021. Tom 1–2. S. 83–94. https://naszwybor.org.pl/wp-content/uploads/2021/03/Zeszyty_Ucrainica.pdf
8. Bermes I., Matiichyn I., Stets H., Kyshakevych S., Pelekh Kh. The Development of Choral Art During a War. *AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research*. Special ISSUE NO.: 12/02/XXVIII., 2022 (VOL. 12, ISSUE 2, SPECIAL ISSUE XXVIII). Pp. 58–62. (Web of Science) <https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120228/PDF/120228.pdf>
9. Пелех Х., Личак І. Пісня «Чужино» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма. *Проблеми початкової освіти та мистецтва* : е-журнал. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. Вип. 1. С. 121–125. URL: https://dspu.edu.ua/pedagogical/?page_id=6535

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

10. Голубінка Х. Творча постать Богдана-Юрія Янівського. *Час мистецької освіти «Особистість у мистецькому просторі сучасної Європи»*: зб. тез та матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф. (20–22 квітня 2017 р.) / заг. ред. Т. А. Смирнова. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2017. С. 26–28.
11. Голубінка Х. Стильові особливості вокальних творів Богдана-Юрія Янівського на вірші Ілька Колодія. *Хорове мистецтво України та його подвижники*: VI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конференції (Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 р.). Дрогобич, 2017. С. 144–152. <https://dspu.edu.ua/konf-xorove-mystectvo/>
12. Голубінка Х. Тема материнської любові та її втілення у вокальній творчості Б.-Ю. Янівського (на прикладі балади «Колискова для матері»). *Innovative approaches to the development of science: Materials of international scientific and practical conference June 1, 2018 in Dublin, Ireland* : зб. наук. праць «ΛΟΓΟΣ». 2018. Part 2. P. 18–20.

13. Голубінка Х. Використання українського фольклору у пісні «Верховинська колісанка» Богдана-Юрія Янівського. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: тези II Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.)*. Київ, 2018. С. 21–22.
14. Голубінка Х. Пісня-марш «Україно-мати» на власні вірші Богдана-Юрія Янівського: особливості прочитання. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич) / ред.-упор. О. Сенік*. Львів : Видавництво «Растр-7», 2018. С. 44–47.
15. Голубінка Х. Спортивна тема у вокальній творчості Богдана-Юрія Янівського (на прикладі пісні-заклички «Карпати, Карпати!»). *Хорове мистецтво України та його подвижники: VII Міжнар. наук. інтернет-конференції (Дрогобич, 19 жовтня 2018 р.)*. Дрогобич, 2018. С. 94–98.
16. Голубінка Х. «Пісня «Калини квіт» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма». *Молоді музикознавці : тези XIX Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.)*. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 45–46.
17. Голубінка Х. Хорова творчість Богдана-Юрія Янівського (на основі архівних матеріалів). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 30 вересня 2019 року)*. Львів, 2019. С. 137–138.
18. Голубінка Х. Театральна спадщина Богдана-Юрія Янівського (на прикладі творчості Лесі Українки). *Україністика: нові імена в науці : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції студентів і молодих науковців (Бахмут, 22–23 квітня 2020 р.) / Горлівський інститут іноземних мов*. Бахмут : ГПМ, 2020. С. 47–49.
19. Голубінка Х. «В пустелі сизих вечорів» – дарунок Богдана-Юрія Янівського Ліні Костенко (до 90-річчя поетеси). *Мистецька культура:*

історія, теорія, методологія: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 20 листопада 2020 р.). Львів, 2020. С. 72–75.

20. Пелех-Голубінка Х. М. Митцям присвячується: до ювілею від дня народження Б.-Ю. Янівського (80 років) та Н. Яремчука (70 років). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: доп. та повідомл. ІХ Міжнар. наук. конф. (Львів, 19 листоп. 2021 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів / ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Сніцарчук. Львів, 2021. С. 121–125.
21. Пелех Х. «Ода герою-лікарю» – музичний дарунок Богдана-Юрія Янівського Володимиру Козявкіну. *Innovations and prospects of world science*. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2022. Pp. 680–684 (сертифікат) URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/05/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-OF-WORLD-SCIENCE-25-27.05.22.pdf>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	10
ВСТУП	25
РОЗДІЛ 1. Життя та творчість Богдана-Юрія Янівського у контексті мистецьких процесів 70-х рр. ХХ – початку ХХІ ст.	33
1.1 Музично-освітнє середовище як чинник професійного становлення митця.....	33
1.2 Багатогранність особистості митця.....	42
Висновки до першого розділу.....	51
РОЗДІЛ 2. Риси композиторського письма у вокальній творчості Богдана-Юрія Янівського	53
2.1 Вокальні твори на вірші «поетів-класиків» М. Шашкевича, І. Франка: синтез слова і музики.....	53
2.2 Творча співпраця Б.-Ю. Янівського та Б. Стельмаха	69
2.3 Вокальні твори на тексти українських поетів-сучасників композитора: від семантики художньої образності до архітектоніки музичної форми	91
2.4 Реквієм пам'яті жертвам голодомору в Україні «Дніпровська балада» (вірші Р. Кудлика).....	109
2.5 Пісні про м. Львів у творчій спадщині Б.-Ю. Янівського.....	115
Висновки до другого розділу.....	119
РОЗДІЛ 3. Маловідомі взірці вокально-хорового жанру як віддзеркалення індивідуального стилю	121
3.1 Твори на патріотичну тематику.....	121

3.2 Вокально-хорові композиції на власні вірші.....	132
3.3 Особливості музичної мови у духовних хорових творах Б.-Ю. Янівського («Отче наш», «Правда не вбита»)	142
3.4 Засади хорового письма митця (на прикладі світських творів «Чекання», «Перепілочка» та ін.).....	154
Висновки до третього розділу.....	164
ВИСНОВКИ.....	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	172
ДОДАТКИ.....	192

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

РКЦ – Римо-Католицька Церква

УГКЦ – Українська Греко-Католицька Церква

УПЦ – Українська Православна Церква

УНР – Українська Народна Республіка

ВМІ ім. М. Лисенка – Вищий музичний інститут ім. Миколи Лисенка

ЛНМА імені М. В. Лисенка – Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка

ТНПУ ім. В. Гнатюка – Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка

ЦДІАЛ – Центральний державний історичний архів України у Львові

ІДБМР ЛННБ – Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника

ПМ імені Тетяни та Омеляна Антоновичів ЛННБУ ім. В. Стефаника – Палац мистецтв імені Тетяни та Омеляна Антоновичів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника

НБЛУ ім. І. Франка – Наукова бібліотека національного університету імені Івана Франка

НВПВ ім. Мар'яна та Іванни Коців ЛННБ – Науковий відділ періодичних видань Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника

ВСТУП

Актуальність теми. Помітне місце у сучасних музикознавчих дослідженнях займають питання вивчення творчої спадщини українських композиторів, котрі внесли вагому лепту у піднесення музичної культури не тільки на локальному, а і всеукраїнському рівнях. Їхні творчі здобутки ще не повністю осмислені, проаналізовані, а окремі твори ще чекають свого видавця.

До таких постатей належить і Б.-Ю. Янівський (1941–2005), у творчому доробку якого є музичні твори різних жанрів (про що свідчить архів митця, переданий у фонд нот Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів відділення Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника; Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові; Львівської музичної школи № 6 імені Богдана-Юрія Янівського; Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва та ін.).

Творчість Б.-Ю. Янівського, народного артиста України, Лауреата національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, композитора, піаніста, диригента добре відома в Україні та за її межами. При багатоманітні творчих спрямувань (оркестрові, камерно-інструментальні твори; опера «Одеська балада» за романом Р. Іваничука; дитяча опера «Царівна Жаба»; мюзикли «Лис Микита», «Перстень спокуси», «Том Сойєр»; музика до драматичних вистав, мультиплікаційних та телевізійних фільмів та ін.) ім'я композитора асоціюється передусім із розквітом української пісні.

Б.-Ю. Янівський був активним громадським діячем, президентом асоціації творчої інтелігенції «Світ культури», засновником та організатором фестивалю естрадної пісні «Золоті трембіти», головою Івано-Франківської обласної організації Національної Спілки композиторів України, членом правління Національних спілок композиторів, театральних діячів, журналістів України. Митець співпрацював із вокально-хоровими колективами, неодноразово очолював журі різноманітних конкурсів молодих талантів.

Паралельно з творчо-виконавською діяльністю успішно займався педагогічною й адміністративною.

Кожен композитор виявляє власні критерії розуміння стилю, проникнення у «секрети» якого є актуальною темою наукового пізнання. «Стиль – це людина», – наголошував Ж. Бюффон, а С. Шип, позиціонуючи особистість людини як «нескінченно складний і великий світ» [179, с. 324], включав до нього «систему потенцій (природних задатків, здібностей, навиків, знань та вмінь» і тенденцій (потреб, мотивів, установок, інтересів, цінностей, життєвих цілей та ідеалів)» [179, с. 324]. А І. Коханик висновує, що «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів» [88, с. 38]. У цьому контексті важливим є дослідження індивідуального стилю творчості Б.-Ю. Янівського, виходячи з особливостей його виявів у сфері вокально-хорової музики.

У різнобарвній музичній палітрі 70-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. творчість Б.-Ю. Янівського постає як самобутнє явище. Композитор творив у різних жанрах, проте вокально-хорова музика займала чільне місце у доробку митця, вона нараховує понад 130 опусів. Хронологічно вони вкладаються у межі чотирьох десятиліть (середина 60-х рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст.). Упродовж цього періоду митець активно працював у вокально-хоровому жанрі, з одного боку, зберігаючи та підносячи традиції львівської композиторської школи, з іншого, компонує у царині популярної музики нові за інтонаційно-ритмічним звучанням взірці. Окремі твори Б.-Ю. Янівського набули популярності за життя автора, проте чимало з них залишилися у рукописах і ще чекають свого дослідника та видавця. Необхідність введення їх до наукового обігу та розкриття особливостей індивідуального композиторського письма зумовили вибір теми дисертаційної роботи «Риси індивідуального стилю вокально-хорової творчості Богдана-Юрія Янівського».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Обраний напрям досліджень пов'язаний із науково-дослідницькою темою кафедри методики музичного виховання і диригування, навчально-наукового

інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка «Музична освіта і хорове мистецтво України в національному та європейському культурно-освітньому просторі» (термін виконання: 2016–2020) та кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва (реорганізованої 2022 р.) – «Українська хорова культура та освіта: теорія, історія, практика» (термін виконання: 2020–2025).

Тема дисертаційного дослідження затверджена на засіданні вченої ради Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 16 від 7 листопада 2016 р.). Уточнено тему дисертації Х. М. Пелех «Вокально-хорова творчість Б.-Ю. Янівського: жарово-стильові моделі» у такій редакції: «Риси індивідуального стилю вокально-хорової творчості Богдана-Юрія Янівського» на засіданні вченої ради Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 7 від 21 травня 2020 р.) на здобуття ступеня доктор філософії зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Мета дослідження: вирізнити риси індивідуального стилю вокально-хорової спадщини Богдана-Юрія Янівського.

Відповідно до поставленої мети, визначені такі **завдання:**

- систематизувати й узагальнити відомості про життєвий та творчий шлях композитора Б.-Ю. Янівського;
- проаналізувати особливості співвідношення слова і музики у вокально-хорових творах митця;
- вирізнити особливості індивідуального стилю та специфіку їх виявів у вокально-хорових опусах;
- ввести до наукового обігу та проаналізувати нові, раніше невідомі чи маловідомі вокально-хорові твори (передусім рукописні).

Об'єкт дослідження – вокально-хорова творчість Б.-Ю. Янівського.

Предметом дослідження є стильові та композиційні особливості вокально-хорових опусів майстра.

Методологічну основу дослідження формує комплекс таких методів:

– *біографічний* – для розкриття головних віх життя та творчості композитора Б.-Ю. Янівського;

– *аналітичний* – для ґрунтового музично-теоретичного аналізу вокально-хорової спадщини митця;

– *семантичний* – для осягнення образного змісту вокально-хорових творів;

– *історико-культурологічний* – для висвітлення умов функціонування вокально-хорових творів композитора в українській музичній культурі другої половини ХХ ст.;

– *теоретичного узагальнення* – для підбиття підсумків дослідження.

Теоретичну базу дослідження склали:

– праці, присвячені взаємодії слова і музики (Н. Герасимова-Персидська, Н. Говорухіна, О. Фрайт та ін.);

– дослідження, що розкривають сутність категорії «індивідуальний стиль» (О. Сокол, С. Шип, Б. Яворський та ін.);

– розвідки, в яких осмислюється поняття «музичний стиль» (Н. Горюхіна, В. Москаленко, С. Тишко);

– роботи з теорії жанру та стилю, хорової фактури (Н. Горюхіна, О. Коменда, О. Письменна, О. Самойленко, С. Шип та ін.);

– наукові розвідки, у яких розглядаються особливості вокально-хорового письма українських композиторів (Я. Бардашевська, О. Бенч, І. Бермес, В. Дорофєєва, О. Заверуха, Л. Кияновська, Н. Майчик, У. Молчко, Л. Немцова, О. Німилович, Н. Перцова та ін.);

– дослідження з історії музичного, зокрема й вокально-хорового мистецтва Галичини (М. Антонович, І. Бермес, О. Бобечко, Ю. Булка, І. Глібовицький, Я. Горак, У. Граб, М. Загайкевич, Л. Кияновська, С. Людкевич, Л. Мартинів, І. Матійчин, О. Осадця, С. Павлишин, Н. Синкевич, Н. Швець та ін.);

– праці з історії вокального мистецтва (В. Антонюк, В. Дутчак, Г. Карась, О. Колубаєв, У. Конвалюк, М. Маслій, В. Тормахова, Ю. Ясіновський та ін.);

– матеріали періодичних видань, музично-критичних публікацій про Б.-Ю. Янівського (С. Веселка, Б. Гнатовський, І. Колодій, Р. Кудлик, О. Лань, Л. Рупняк, В. Сіданич, Б. Стельмаха, Я. Фейло та ін.).

Джерельною базою дослідження стали рукописні, машинописні матеріали з архіву Богдана-Юрія Янівського, які зберігаються у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаніка, архівні матеріали та документи ЛНМА імені М. В. Лисенка, Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові; Львівській музичній школі № 6 імені Богдана-Юрія Янівського; Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва, Львівському обласному радіо, а саме:

– документи (особисті: трудова книжка, особова справа, фінансові звіти та ін.);

– програми концертів, звукозаписи, фотоматеріали, рекламні буклети до концертів, афіші;

– рецензії на концертні виступи у пресі;

– матеріали, що висвітлюють творчу діяльність Б.-Ю. Янівського (ноти, анотації до творів, курси лекцій та ін.);

– офіційне та особисте листування Б.-Ю. Янівського, в якому зібрано світлини, програми концертів, вистав, рецензії на виступи, вітальні листівки, записники, особистий щоденник, чернетки та ін.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у тому, що у ньому:

уперше:

– в українському музикознавстві зібрано, систематизовано, узагальнено матеріали про життя та творчість Б.-Ю. Янівського; архівні матеріали митця;

– здійснено музикознавчий аналіз маловідомих вокально-хорових творів, окремі з яких уперше введено до наукового обігу;

– виокремлено прикмети індивідуального стилю у вокально-хорових опусах.

Набули подальшого розвитку:

- вивчення концертно-виконавської практики митця;
- окреслення векторів розвитку естрадного напрямку в Галичині на прикладі вокально-хорових творів Б.-Ю. Янівського.

Уточнено:

- інформацію про багатовекторність діяльності митця;
- напрями адміністративної роботи Б.-Ю. Янівського.

Теоретичне значення дисертації полягає у створенні цілісного уявлення про риси індивідуального стилю вокально-хорової творчості Б.-Ю. Янівського як однієї з провідних сфер творчої діяльності композитора, формуванні наукового підґрунтя для подальшої розробки підходів до дослідження цієї теми.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у навчальній діяльності вокалістів, хормейстерів, під час підготовки матеріалів для читання лекційних курсів, пов'язаних із фаховою підготовкою студентів спеціалізації «Академічний спів», «Хорове диригування» у музичних закладах вищої освіти України, як-от «Історія української музики», «Історія вокально-хорового мистецтва», «Хорова література», практичних – «Постановка голосу», «Хорове диригування», «Читання партитур». Крім того, маловідомі твори композитора Богдана-Юрія Янівського можуть зайняти гідне місце у репертуарі співаків і хорових колективів.

Отримані результати дисертації можуть бути використані у підготовці монографічних досліджень, підручників і навчальних посібників, методичних розробок із питань історії української музики, вокально-хорового мистецтва, музичного краєзнавства.

Апробація роботи. Основні положення дисертації було оприлюднено й апробовано у формі доповідей на таких всеукраїнських і міжнародних конференціях (загалом 16): V Міжнародна науково-практична конференція «Час мистецької освіти: особистість у мистецькому просторі сучасної Європи» (Харків, квітень 2017), Міжнародна, науково-практична інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, жовтень 2017,

жовтень 2018), Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична Україніка» (композитори України у парадигмі світової музичної культури) (Дрогобич, лютий 2018), Міжнародна наукова конференція «Ukraina: 100 lat doświadczenia niepodległości» (Варшава, Польща, квітень 2018), Міжнародна науково-практична конференція «Innovative approaches to the development of science» (Дублін, Ірландія, червень 2018), II Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, листопад 2018), VI Міжнародна наукова конференція «Na Pograniczach Kultur i Narodow. My – Wy – Oni. Wczoraj – dziś – jutro» (Санок, Польща, вересень 2018), XIV Міжнародна науково-практична конференція «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (Рівне, листопад 2018), XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, січень 2019), I Міжнародна науково-практична конференція «Aktualne problemy ukrainistyki» (Люблін, Польща, червень 2019), VII, VIII і IX Міжнародні наукові конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, вересень 2019, листопад 2020, листопад 2021), II Міжнародна науково-практична конференція «Україністика: нові імена в науці» (Люблін, Польща, 22 – 23 квітня 2020), X Міжнародна науково-практична конференція «Innovations and Prospects of World Science» (Ванкувер, Канада, 25–27 травня 2022), а також на щорічних звітних науково-практичних конференціях викладачів навчально-наукового інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка. Окремі тези дисертаційного дослідження було виголошено на вечорі пам'яті композитора Богдана-Юрія Янівського (Ходорів, грудень 2017; Дрогобич, червень 2022), під час міжнародного стажування у Жешувському університеті на Музичному факультеті в рамках програми Європейського Союзу *ERASMUS+* (Польща, лютий 2018).

Особистий внесок здобувача. Усі результати дисертаційного дослідження, які виносяться на захист, отримані автором особисто. Участь у

конференціях, а відтак виголошені доповіді, є самостійними. У дисертаційній роботі, з наукових праць, які видано у співавторстві з науковим керівником та іншими співавторами, використано лише ті результати, які належать автору. Співвідношення авторських текстів Бермес І. / Пелех Х. – 50% / 50%; Пелех Х. / Личак І. – 50% / 50%; Бермес І., Матійчин І., Стець Г., Кишакевич С. / Пелех Х. – 20% / 20% / 20% / 20% / 20%. Використання ідей, текстів та результатів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 21 друкованій науковій праці, із них: 5 статей опубліковано у фахових виданнях затверджених МОН України; 4 статті у наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації, зокрема, 1 у виданнях, що входить до наукометричної бази даних Web of Science; 12 матеріалів конференцій.

Структура роботи зумовлена логікою розкриття теми дисертаційного дослідження. Дисертація складається із вступу, трьох розділів (11 підрозділів), висновків, списку використаної літератури (201 позиція, з них 8 – іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг дисертаційної роботи – 218 сторінок, з них основного тексту – 171.

РОЗДІЛ 1

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО

У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ

70-х рр. ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Життя та творчість українських композиторів є важливим показником стану музичної культури держави, видатною особистістю якої у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. був Богдан-Юрій Янівський. Його творча практика знайшла віддзеркалення в усіх сферах музичного життя Галичини – композиторській, виконавській, педагогічній, адміністративній.

Життєвий і творчий шлях композитора – це неповторний біографічний «сценарій» із власною подієвою програмою, рефлексіями, внутрішніми і зовнішніми викликами. Кожен із цих параметрів потребує уваги, позаяк не лише музичні опуси є матеріалом для дослідження, а і те, що відбувається за «кадром». Ідеться про світовідчуття митця на різних етапах особистісного та професійного становлення, впливи освітнього середовища, контакти з творчими особистостями тощо.

1.1 Музично-освітнє середовище як чинник професійного становлення МИТЦЯ

Загальновідомо, що у формуванні особистості важливу роль відіграють сім'я, родинне середовище, в якому зростав майбутній музикант. «Коріння духовного поступу» Б.-Ю. Янівського закладалося в його родині, котра виховувала двох дітей – Богдана-Юрія та молодшу сестру Марту. Про генеалогічне «дерево» своєї родини Б.-Ю. Янівський ділився у літературно-художньому виданні «О! Футбол, футбол!». «Тітка в Станіславові (тепер Івано-Франківськ – Х. П.) – знаменита піаністка Стефанія Крижанівська, у котрої навчався композитор Анатолій Кос-Анатольський, і який завжди публічно згадував свою вчительку, контролювала мої (Б.-Ю. Янівського – Х. П.) заняття

на фортепіано» [189, с. 27]. У цьому контексті доцільно зазначити, що такі міста, як Івано-Франківськ, Надвірна, для митця стали рідними, адже тут «в Карпатах витають душі моїх (Янівського – Х. П.) далеких пращурів, адже ще в позаминулому столітті мій прапрадід був священником у м. Городенка. Мав дванадцятьох дітей, більшість з яких стали також священниками, а один з синів мав звання офіцера в Австрійській армії. Та коли утворилася Українська армія, він перейшов до неї і загинув у двадцятих роках десь під Вінницею» [189, с. 27].

Прадід Б.-Ю. Янівського був інженером, збудував будинок у м. Надвірній (Івано-Франківської області). У цьому домі народився батько Ярослав Янівський. Коли померла мати майбутнього композитора, сім'я Янівських переїхала до Станіслава, а у їхньому будинку у Надвірній поселилися «тітка Катерина та вуйко Сюньо, до яких я (Б.-Ю. Янівський – Х. П.) приїжджав потім щоліта» [189, с. 28]. Через деякий час помер і також батько Богдана-Юрія, і «круглого сироту відправили у Львів до стрийка, який став основним його опікуном... Був доктором філософії, мав багато надрукованих книжок, викладав в Університеті і жив у палаці арцибіскупа Твардовського, з сестрою якого був одружений [189, с. 28]. У 1945 р. націоналізували палац Твардовського у Львові, тому «стрийко несподівано опинився у нашій скромній львівській квартирі на вулиці Хотинській і, пам'ятаю, цілими днями грав на флейті... Він у скорому часі виїхав до Польщі» [189, с. 28].

Батько, Ярослав Янівський, працював учителем співів у середній школі м. Львів; був хормейстром церковного хору, «багато часу приділяв переписуванню нот. Він передав ту музичну грамоту синові» [137]; керував хором залізничників, «в якому вже співала половина оперного хору» [189, с. 21].

Уродженець Львова Б.-Ю. Янівський із дитинства проявляв інтерес до рідної української пісні. В одному з інтерв'ю для газети «Високий замок» (1996 р.) митець зазначав: «В мене і сестра, і тітка – музиканти. Але своїм музичним становленням я зобов'язаний батькові. Він працював у Львівському

оперному театрі з 1945 року, був хористом та хормейстером. Отже, я опинився за кулісами, коли мені було лише чотири роки» [133, с. 5].

І зростання у музичній родині, й аура Львівської опери, і музичні здібності хлопця вплинули на подальшу долю. Майбутній композитор навчався у музичній школі-десятирічці імені Миколи Лисенка при Львівській консерваторії (клас фортепіано О. Сковронської та Д. Герасимовича), «яка вже в мої (Б.-Ю. Янівського – Х. П.) часи отримала назву музичної школи-інтернату ім. Соломії Крушельницької» [189, с. 29]. Про своє навчання Б.-Ю. Янівський згадував, що у музичній школі «не дозволяли займатися нічим, крім музики, спеціальності. Зрештою, в якійсь мірі, ми також були спортсмени на дистанції. Адже втрачений день, навіть, години тренування – вправлення на інструменті відкидало техніку гри на цілі тижні, місяці» [189, с. 16].

Напружений графік навчального процесу у спеціалізованій музичній школі вимагав щоденної ретельної підготовки до занять, то ж «часу вже не вистачало ні на що. Ні на футбол, ні навіть на найменший відпочинок», – згадував Б.-Ю. Янівський [189, с. 13].

Яскраві спогади дитинства у майбутнього композитора пов'язані з його улюбленим предметом сольфеджіо, який викладав Григорій Михайлович Терлецький. Педагог давав глибокі знання, «вводив нас у світ музики» [189, с. 13], навчав її любити і розуміти.

В один період із Б.-Ю. Янівським у Львівській спеціалізованій музичній школі ім. М. Лисенка навчалося справжнє сузір'я майбутніх іменитих музикантів: Олег Крися, Богодар Которович, Віктор Єресько, Харитина Колесса, Ігор Сімович, Олександр Слободяник та ін. Їхній клас називали «лауреатським». Саме «ці люди створили справжній ореол слави і рідному місту, й Україні, піднявши наше музичне мистецтво на рівень світового звучання... А ще були чудові викладачі – сподвижники української музики» [31, с. 2].

Достатньо високий професійний вишкіл, знання, набуті у музичній школі-десятирічці ім. Миколи Лисенка, дали змогу юнакові успішно пройти вступні

випробування та стати студентом Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Професійна майстерність митця «шліфувалася» на фортепіанному (1960–1968 рр., клас професора О. Криштальського, доцента М. Тарнавецької), диригентському (1967 р., клас професора Л. Бобер) та композиторському (1973–1978 рр., клас професорів Р. Сімовича та Д. Задора) факультетах. Безумовно, система фахової музичної освіти, «музичне виховання молодого покоління, залучення до викладання спеціалістів із багатогранною європейською освітою і досвідом концертного виконавства» [104, с. 137] збагачували та розширювали творчу діяльність Б.-Ю. Янівського.

Навчання Б.-Ю. Янівського на фортепіанному факультеті у класі блискучого піаніста, ансамбліста, мистецтвознавця, народного артиста України О. Криштальського (1930–2010) надало майбутньому композиторові можливість набуття професійних, педагогічних і виконавських компетентностей. О. Криштальський працював завідувачем кафедри спеціального фортепіано, проректором з наукової та навчальної роботи, проректором з наукової роботи Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Знаковими наставниками для О. Криштальського були його вчителі-піаністи – Л. Уманська (Київська консерваторія), С. Фейнберг (в аспірантурі Московської консерваторії), представники львівської піаністичної школи – В. Барвінський, Г. Левицька, Л. Мюнцер, Р. Савицький. За роки педагогічної діяльності О. Криштальського у його класі навчалися піаністи, які успішно працюють на ниві музичного мистецтва, а саме: Н. Дика, Т. Дубровний, О. Ковальська-Фрайт, І. Сербинський, Б.-Ю. Янівський та багато ін. «Важко переоцінити педагогічний внесок музиканта до розвитку українського фортепіанного і камерно-інструментального мистецтва», – слушно зазначає Н. Дика [52, с. 75]. О. Ковальська-Фрайт наголошує, що часто учні О. Криштальського «вибирають» після навчання в консерваторії «інший, «непіаністичний» шлях. Він говорив про Богдана Янівського, Юрія Саєнка...». Втім, покликаючись на О. Ковальську-Фрайт, «Олег Романович дає своїм учням передусім універсальне правильне розуміння музики» [73, с. 107].

Навчання Б.-Ю. Янівського у класі О. Криштальського допомогло майбутньому композиторові набути цінного виконавського досвіду, майстерності в інтерпретаціях камерно-інструментальних творів, які зайняли особливу нішу в творчій практиці митця.

Навчаючись у класі диригування в учениці М. Колесси Л. Бобер, Б.-Ю. Янівський осягнув «секрети» диригентської майстерності. Лариса Григорівна завжди націлювала своїх студентів долати технічні труднощі, виходячи з художнього образу, ділилася з ними знаннями про диригентське мистецтво і багатством духовного світу. Навчання Б.-Ю. Янівського у класі Л. Бобер відкрило Б.-Ю. Янівському ширше світ музики, поглибило розуміння смаку і стилю, вдосконалило майстерність як диригента-виконавця, так і педагога.

Набуті знання Б.-Ю. Янівський успішно впроваджував у практику. Так, львівські любителі музики з радістю слухали його пісні «...у супроводі керованого ним естрадного оркестру (до якого входили студенти і викладачі консерваторії – Х. П.). Диригентську «естафету» йому «передав» відомий український композитор Мирослав Скорик. Оркестр виступав у Польщі, Болгарії та інших країнах, в програмах центрального радіо й телебачення [26, с. 19].

У 1973–1978 рр. Б.-Ю. Янівський навчався композиції у професорів Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка Р. Сімовича і Д. Задора. Р. Сімович (1901–1984) – видатний український композитор, педагог, піаніст, музичний критик і громадський діяч. Із його класу вийшли композитори О. Калустян, М. Копитман, М. Ластовецький, О. Некрасов, Ю. Сидоряк, М. Скорик, В. Флис, Б.-Ю. Янівський та ін. Серед учнів Д. Задора – композитори В. Волонтир, М. Кобулей, Ю. Ланюк, І. Мартон, Б.-Ю. Янівський та інші. Голова Закарпатського осередку національної спілки композиторів України, педагог, піаніст В. Теличко так характеризує Д. Задора: «Високоосвічений музикант-універсал, справжній фундатор практично усіх основних напрямків професійної музичної культури Закарпаття другої

половини ХХ століття ... В контексті нинішніх філософсько-ідеологічних парадигм життя та творчість Д. Задора є яскравим мультикультурним євроінтеграційним феноменом, гідним наслідування, примноження та продовження [155, с. 31]. Про цього педагога М. Кобулей згадує: «... ніколи не забороняв їм (студентам – Х. П.) використовувати такі виразові музичні засоби, які йому особисто як композиторові були дещо чужими, неприйнятними. Модерністичний напрямок він сприймав цілком природно, неупереджено. В цьому відношенні він виявив себе прогресивним наставником» [155, с. 30].

Навчання у класі відомих музикантів-педагогів дало плідні результати. Б.-Ю. Янівський почав активно писати музику, займатися виконавською діяльністю. Він ніколи не забував своїх наставників і, ставши лауреатом Шевченківської премії, з вдячністю згадував їх: «Перш за все це відзнака моїх викладачів – професорів Олега Криштальського, Марії Тарновецької, у яких я навчався на фортепіанному факультеті Львівської консерваторії... Моїх викладачів по композиції професорів Романа Сімовича та Дезидерія Задора» [136, с. 5].

Крім помітних музичних здібностей, таланту, викладачі вирізняли ще й інші риси, притаманні Б. -Ю. Янівському, як-от працелюбність, наполегливість, терпіння, вимогливість до себе. Вони у комплексі дали йому змогу досягнути помітних результатів у царині музичного мистецтва.

Б.-Ю. Янівський не тільки успішно навчався, спілкуючись зі своїми наставниками, взоруючись на них. Із багатьма з них він підтримував тісні контакти – людські та творчі. Так, митця єднала плідна, міцна творча співпраця з А. Кос-Анатольським, який «своє натхнення постійно шукав і знаходив у вирі життя, в людських долях, у народній пісні, класичних надбанях» [108, с. 167]. Важливо зауважити, що композиторів поєднала не лише любов до музичного мистецтва, пісні, а й рідне м. Львів, де «романтичні традиції переплелися з пошуками новітньої музичної мови ... в синтезуванні цінних надбань європейської і української культур і професійних традицій» [50, с. 98–99].

Мистецьке середовище Львова, спілкування з метрами музичного мистецтва, активне музичне життя, у вирі якого перебували студенти консерваторії, безпосередньо брали у ньому участь, позитивно позначилося на професійному становленні Б.-Ю. Янівського. Ба більше, цей творчий «клімат» сприяв духовному піднесенню музиканта, його соціалізації, посиленню прихильності до рідних місць, спонукав до моральної самодисципліни. Тобто, музично-освітнє середовище мало визначальну роль як інтегральний показник розвитку особистості Б.-Ю. Янівського.

Отримавши ґрунтовну фахову музичну освіту, Б.-Ю. Янівський розпочав трудовий шлях, про що довідуємося з особової справи митця, яка зберігається в архіві ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Він працював викладачем на кафедрі теорії музики та композиції в Донецькій державній консерваторії імені С. Прокоф'єва (1993, 1995 рр.), професором (з 1996 р.). У Львівській державній музичній академії імені М. В. Лисенка обіймав посаду проректора відділу міжнародних зв'язків (з 1.07.2000 р.); професора кафедри загального та спеціалізованого фортепіано (за сумісництвом) (від 28.08.2000 р.).

У 2000 р. у Львівській консерваторії було створено відділ для роботи з іноземними студентами для забезпечення належної організації прийому і навчання іноземних громадян та паспортно-візової роботи. Цю структуру очолив професор Б.-Ю. Янівський. Він двічі побував у США, де вів перемовини про створення філіалу музичної академії в Америці, вперше 2002 р. був підписаний договір про співпрацю з Китаєм в галузі освіти та культури (відомості подано на основі характеристики Б.-Ю. Янівського, наданої В. Камінським 19.12.2002 р.).

Паралельно з адміністративною Б.-Ю. Янівський займався викладацькою роботою, читав курс «Музика у драматичному театрі та телебаченні; радіо» (2002–2003) студентам спеціальності «Композиція». Мета курсу зводилася до ознайомлення здобувачів освіти із специфікою музичного ряду в драматичному, музично-драматичному театрі та телебаченні, радіо. Після вивчення процесу історичного розвитку драматичного та музично-

драматичного театру, ролі музики у ньому, програмується практичне освоєння професії театрального композитора і музичного оформлення на радіо.

Поза тим, головною справою у житті митця залишалося komponування музичних творів, зокрема камерно-вокального та хорового жанрів. О. Колубаєв наголошує, що Б.-Ю. Янівський орієнтувався на значний музичний досвід розробки камерно-вокального жанру митців львівської композиторської школи, а саме: А. Нікодемівича, І. Майчика, М. Скорика, М. Корчинського, О. Зелінського, В. Івасюка, В. Камінського та І. Кушплера. «Традиція глибоко національного, регіонально-характерного інтонаційного матеріалу з фольклорними ознаками доповнювалась у їх солоспівах високим професіоналізмом, майстерністю і своєрідністю поєднання музичного та поетичного начал, тонкою розробкою психологічного підтексту, широкою жанрово-стильовою палітрою» [82; с. 47–48].

Багата музична спадщина Б.-Ю. Янівського є різножанровою та різноплановою: оперна, театральна, вокальна, хорова й інструментальна, музика для дітей тощо. «Музика Богдана Янівського – явище особливе, багатогранне, глибоко національне і в той же час надзвичайно широке за тематичною, емоційною амплітудою, за масштабом мистецьких уподобань, за жанровими ознаками», – наголошує Л. Толочко [160, с. 4].

Покликаючись на В. Козлова, «перед кожним митцем у всі часи поставлено важливе завдання – бути співзвучним своєму часові, крокувати в ногу з життям» [75, с. 150]. Саме таким намагався бути Б.-Ю. Янівський, відгукуватися на важливі події в житті українців, творити серцем, бути у вирі подій, плідно працювати. І результат, а з ним і визнання, не забарилися. Митець був відзначений державними нагородами: почесними званнями заслуженого діяча мистецтв Української РСР (1980), заслуженого артиста УРСР (1981), народного артиста України (1991), став Лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка (1996) та ін.

Розуміючи свою відповідальність за отримані нагороди, Б.-Ю. Янівський писав: «...Я настільки щасливий, що моя творчість отримала таку високу

оцінку, той найвищий рейтинг нашої держави, цей український прапор, який гордо, з високо піднятою головою треба нести через увесь світ, що зараз навіть трохи лячно братися до написання нових творів, адже творіння лауреата Шевченківської премії повинно мати високу світову пробу, таку надзвичайну якість, до якої зобов'язує вічне, кришталєво чисте мистецтво українського народу, святе ім'я Тараса Шевченка» [136, с. 5].

Дбаючи про імідж Української держави у різних культурних сферах, митець Б.-Ю. Янівський не залишався осторонь цікавих починань. Так, наприкінці серпня 1990 р. у м. Ужгород відбувся I з'їзд Української асоціації творчої інтелігенції «Світ культури» – «громадської спільноти, яка ставить своєю метою дієве сприяння процесу національного і духовного відродження, захисту ідей гуманізму та утвердження в житті суспільства загальнолюдських цінностей та ідеалів» [190, с. 1]. На ньому президентом цієї організації було обрано Б.-Ю. Янівського. До асоціації входили такі відомі постаті, як О. Романишин, О. Білявський, М. Літинська, А. Михальчишин, Е. Карт та ін. Саме через цю структуру було вперше виділено кошти на допомогу львівським шахістам, «українська шахова дружина, яка складалася майже виключно з львів'ян, як чоловіків, так і жінок» [189, с. 18] для виступу на світовій олімпіаді в м. Маніла (Філіппіни).

Б.-Ю. Янівський ділився думками про появу «нового громадського об'єднання»: «Наша мета в об'єднанні інтелектуального потенціалу суспільства – митців, науковців, письменників. Для подолання їхнього організаційного розокремлення, розгортання спільної роботи і збереження та примноження культурних надбань нашого народу і залагодження ділових зв'язків з українцями за кордоном» [190, с. 1].

Зазначимо, що 1960–80-ті рр. ХХ ст. – період жорсткої регламентації й ідеологічного контролю творчого процесу. Втім, композитори-«шістдесятники» внесли свіжий струмінь у розвиток музичного мистецтва, вивели українську музику на нові горизонти, писали оригінальну музику, яка не поступалася європейській. У 60-ті рр. зародилася й українська естрадна пісня, у жанрі якої

твори́ли І. Поклад, І. Шамо, С. Сабадаш, А. Кос-Анатольський, молодше покоління майстрів – В. Івасюк, Б.-Ю. Янівський, В. Ільїн і ін.

Зі здобуттям незалежності значно розширилися жанрово-стильові параметри композиторської творчості, з'явилися нові теми й художні образи, які відповідали соціокультурній ситуації. Завирувало музичне життя, митці отримали можливість вільно творити. Б.-Ю. Янівський сповна скористався такою можливістю: він komponував музику, брав активну участь у музично-громадському житті, викладав.

1.2 Багатогранність особистості митця

Як правило, чимало видатних майстрів музичного мистецтва володіють не тільки видатними спеціальними здібностями, а і низкою інших, що підтверджують різнобічність їх обдарування. Йдеться не тільки про талант до музики. Більшості музикантів властива зацікавленість усім, що відбувається в навколишньому світі. Цей інтерес супроводжується безперервною самоосвітою, прагненням до досконалості. Ба більше, талановитим особистостям притаманні прагнення набути нових життєвих вражень, все побачити, відчутти і зрозуміти, розкрити те, що приховується за зовнішньою оболонкою явища. Всі ці риси були притаманні творчій особистості Б.-Ю. Янівського, який займався різними видами діяльності, причому успішно.

Композиторська, педагогічна, театральна, концертно-творча діяльність Б.-Ю. Янівського спорадично висвітлювалася науковцями, а також неодноразово ставала предметом уваги на шпальтах періодичних видань. Архівні матеріали відділу періодичних видань імені Мар'яна та Іванни Коців ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника, Львівської обласної універсальної наукової бібліотеки (відділ мистецької літератури, відділ діаспорних видань), бібліотеки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана

Франка, Дрогобицької Центральної міської бібліотеки ім. В. Чорновола, музично-критичні публікації можемо класифікувати на такі рубрики:

- 1) про музично-виконавську діяльність Б.-Ю. Янівського-піаніста, концертмейстера;
- 2) про театральну музику композитора;
- 3) про участь у всеукраїнських, міжнародних фестивалях;
- 4) про культурно-громадську діяльність митця.

Б.-Ю. Янівський був блискучим піаністом. Рояль був для нього природною формою існування, він любив цей інструмент і впродовж життя неодноразово виконував свої твори, акомпанував виконавцям.

Театральна музика Б.-Ю. Янівського – важлива сторінка творчої спадщини митця. Вона представлена чи не найбільшою кількістю творів. «Театральний композитор – нелегка професія, адже потрібно працювати не тільки з оркестром, а й з акторами. Разом із ними вдумливо прочитати п'єсу, розібратися в усіх її тонкощах і створити музику, що допомогла б якнайглибше розкрити її зміст», – слушно наголошує Н. Алексеєнко [4, с. 3].

Відомо, що Б.-Ю. Янівський любив театр, тісно співпрацював із Першим академічним українським театром для дітей та юнацтва у Львові, Львівським обласним академічним музично-драматичним театром імені Юрія Дрогобича. Ця творча співпраця «послужила підґрунтям для виходу цілих музично-сценічних полотен», – акцентує О. Колубаєв [82, с. 49].

Б.-Ю. Янівський тривалий час працював музичним редактором Львівського обласного радіо (1964–1971). Відомий український поет, драматург Б. Стельмах, із яким митця «в'язала кількарічна творча дружба», [152, с. 3] підкреслює: «Можливо, саме робота над оформленням радіопередач і стала однією з тих чарівних стежин, що ... привела згодом Богдана Янівського в таємничий і прекрасний сад самостійної композиторської діяльності» [152, с. 3].

Варто підкреслити, що від постановки театральної п'єси «Земля» О. Кобилянської у Львівському обласному академічному музично-

драматичному театрі імені Юрія Дрогобича (1965), Б.-Ю. Янівський починає плідно працювати у театральній мистецькій галузі. Покликаючись на М. Маслія, своїх «героїв театральних вистав композитор наділяв глибокими ліричними почуттями, що допомагає рельєфно змальовувати багатство внутрішнього світу своїх сучасників» [107, с. 401].

Із 1967 р. Б.-Ю. Янівський очолював частину музичну у Першому українському театрі для дітей та юнацтва. Він створив музику до понад двісті п'єс: «Земля» (О. Кобилянська, 1965), «Ліс Микита» (І. Франко, 1966), «Маклена Граса» (М. Куліш, 1967), «Тил» (М. Зарудний, 1977), «Срібна павутина» (О. Коломієць, 1978), «Чари правдивої пісні» (Б. Стельмах, 1979), «За двома зайцями» (М. Старицький, 1980), «Довбушів топірець» (М. Петренко, 1981), «Том Соєр» (мюзикл за мотивами повісті Марка Твена, сценічний варіант М. Петренка, 1991), «Сто тисяч» (І. Карпенко-Карий, 1993) та багато ін.

Одними з найяскравіших музичних оформлень Б.-Ю. Янівського вважаються класичні драматичні вистави «Лісова пісня» та «Камінний господар» Лесі Українки.

У таблиці вперше подано перелік вистав «Лісова пісня» і «Камінний господар» Лесі Українки з музикою Б.-Ю. Янівського (на основі афіш з архіву Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва м. Львів).

Театр	Рік прем'єри	Назва	Автор	Режисер
Львівський ТЮГ (сьогодні – Перший академічний український театр для дітей та юнацтва)	1971	«Лісова пісня»	Леся Українка	В. Опанасенко
театр ім. М. Заньковецької (м. Львів) (сьогодні –	1971	«Камінний господар»	Леся Українка	С. Данченко

Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької)				
Львівський ТЮГ	1981	«Камінний господар»	Леся Українка	С. Данченко
м. Вінниця обл. муз. драм. театр (сьогодні – Вінницький обласний академічний український музично-драматичний театр імені М. К. Садовського	1982	«Камінний господар»	Леся Українка	С. Данченко

С. Веселка так відгукується про постановку драми «Лісова пісня» Лесі Українки В. Опанасенком і музику до неї Б.-Ю. Янівського: вистава була «дерзновенною спробою відірвати поетичне чудо Лесі Українки від ботанічної бутафорії [...]. Музика Янівського була повністю розчинена в дії. [...] Музика, чуйна до настрою персонажів» [26, с. 20].

Вельми показово, що у виставах, які були поставлені С. Данченком, Б.-Ю. Янівський виступав у таких іпостасях: симфоністом («Річард III» В. Шекспіра); піснярем («Пора жовтого листя» М. Зарудного); маестро естради і тонким інструменталістом-стилізатором («Маклена Граса» М. Куліша); «Камінний господар» Лесі Українки) [26, с. 20].

Плідною була і співпраця з Б.-Ю. Янівським режисера С. Данченка, причому на «одній хвилі». У праці «Коли ще не лунали оплески» композитор Б.-Ю. Янівський детально описав свої враження від постановки «Камінного господаря» Лесі Українки, у головній ролі Дон Жуана якої був Богдан Ступка.

Композитор підкреслював, що режисер С. Данченко сміливо робив акцент на світову класику і ставив її по-новому.

Як наголошувала Л. Кадирова у «Камінному господарі», «режисер проривав драматургію емоційною та пластичною імпровізацією акторів. І це в супроводі кожної одухотвореної ноти музики Б. Янівського» [67].

Театральний концертно-творчий графік Б.-Ю. Янівського був дуже насиченим (гастролював майже кожного місяця). У цьому митець намагався якнайповніше використати свій творчий потенціал, бути причетним до мистецького життя України, сповна віддатися улюбленій справі.

У 1986 р. вперше сезон Львівського академічного театру опери та балету імені Івана Франка завершився постановкою нового твору Б.-Ю. Янівського «Одеська балада» (в основі лібрето – історичний роман українського письменника Р. Іваничука «Черлене вино»). І. Зінків висновує: «Перше звертання композитора до такого складного жанру, як опера, завжди дуже відповідальне..., бо підготовлене багаторічною працею митця в галузі музики до театральних вистав та пісенною творчістю» [59, с. 8].

Про прем'єрне виконання опери Б.-Ю. Янівського «Одеська балада» Н. Швець відгукувалася: «За природою свого художнього обдарування Б. Янівський – композитор-пісняр. Уперше приступаючи до роботи над оперною партитурою, він лишився в найбільш органічному для себе жанрово-інтонаційному середовищі, намагаючись надати своєму мелодичному стилю особливої сили драматичної виразності» [178, с. 7]. А згодом у статті озвучує суб'єктивний погляд та побажання щодо прем'єрного виконання: «Є в опері Б. Янівського і спалахи емоцій, і різкі зіткнення антагоністичних сил, але, на жаль, немає в ній переконливого музичного обґрунтування гостросюжетних ситуацій, відсутній рельєфно виражений інтонаційний конфлікт. Молодий композитор не відчув тих моментів, де повною мірою могли б розкритися драматургічні можливості розгорнутих ансамблевих сцен ... Думаю, що Б. Янівський, будучи прекрасним мелодистом, зможе по-новому відредагувати

інструментальну партію, надати їй більшої наспівності і зрештою зробити оркестр «внутрішнім пульсом переживання» [178, с. 7].

Важливе місце у творчому доробку Б.-Ю. Янівського посідає музична феєрія «Срібна павутина», що стала першим національним мюзиклом (містить 120 музичних номерів для хору, балету, солістів, ансамблів та естрадно-симфонічного оркестру).

Отже, найбільш плідною ділянкою творчого доробку композитора є театральна музика, що включає «...понад 200 вистав, які нині йдуть на сценах нашої держави. Отже, маємо перед собою феномен працездатності і якості праці митця!», – констатує Б. Гнатовський [31, с. 2]. До золотого фонду українського театального мистецтва ввійшли такі театральні вистави композитора Б.-Ю. Янівського: «Річард III» (В. Шекспіра), «Маклена Граса» (М. Куліша), «Отчий світильник» (Р. Федоріва), «Том Соїєр» – мюзикл за мотивами повісті Марка Твена (сценічний варіант М. Петренка), «Місто без любові» (Л. Устинова, 1967), «Лис Микита» (І. Франка, 1967), «Тил» (М. Зарудного, 1977).

У 1988 р. відбувся творчий вечір, присвячений 20-річчю творчої діяльності Б.-Ю. Янівського на театральній ниві. Ведучі свята – Богдан Ступка і Лариса Боровець ділилися враженнями: «...з ним (Б.-Ю. Янівським – Х.П.) надзвичайно цікаво і легко працювати, оскільки він допомагає акторам настроїтись, зосередитись, краще ввійти в образ» [4, с. 3]. Мелодійно звучали пісні Б.-Ю. Янівського у виконанні заслужених артистів УРСР В. Коляди, Г. Семененко, А. Хостікоєва, Б. Бенюка, Л. Боровець, Н. Сумської.

4 липня 1991 р. музична громадськість відзначала 50-річний ювілей композитора. У статті «Дивосвіт музики. Б.-Ю. Янівському – п'ятдесят» Л. Толочко констатувала: «музика Янівського, зійшовши у світ зі сцени, живе поза світлом рампи власним життям, чаруючи нас образністю, мелодичністю, захоплюючи глибиною думок і почуттів, ліричністю, внутрішньою драматургією» [160, с. 4]. Успіхові концерту, в якому було представлено різні

жанрові моделі авторської музики, сприяли виконавці – Я. Ковальчук; дует Н. Мельник та І. Нагірного, Л. Михайленко, тріо «Либідь».

Особливою теплотою вирізняється музика для дітей, зокрема до мультиплікаційних фільмів: «Сонячний коровай» – про «пригоди бабиного тіста»; «Весілля свічки», «Як Їжачок з Ведмедиком зорі чистили». Композитор «...чудово розуміє дитячу психологію, душу дитини і намагається своєю музикою ненав'язливо пробудити в ній почуття прекрасного, потяг до усього високого і світлого у житті» [51, с. 4]. На основі фольклорного матеріалу митець створив дев'ять ніжних колискових, які прозвучали у мультиплікаційному фільмі під назвою «Коліскова» (1984) у виконанні Ніни Матвієнко. «Співати колискові – це жіноча справа... а писати колискові – це чоловіча справа», – жартував Б.-Ю. Янівський у розмові з журналісткою О. Лань [133, с. 5].

Окрасою репертуару багатьох українських театрів є дитячі опери-казки Б.-Ю. Янівського: «Царівна Жаба» (Р. Кудлика). На сцені Львівського театру опери та балету імені Івана Франка вистава «...пройшла понад сто разів... ..Навіть дорослий глядач... був по-справжньому зачарований тими музичними барвами, тим мелодичним розмаїттям, якими наділив героїв української народної казки композитор» [51, с. 4]; «Цар Плаксій та Лоскотон» (В. Симоненко), музичні вистави «Лис Микита» (лібрето Р. Кудлика за казкою І. Франка), «Том Сойер» (лібрето М. Петренка за повістю Марка Твена), «Білосніжка та сім гномів» (лібрето М. Петренка за казкою братів Грімм), «Перстень спокуси» (лібрето Р. Кудлика за казкою І. Франка «Без праці»); опера-казка «Хоробрий півник» (за мотивами п'єси Н. Забіли «Коли зійде місяць»). Ба більше, «Композитор частий гість у школах та дитячих садках, де проводить бесіди про естетичне виховання дітей, музичні ранки» [85, с. 5].

Б.-Ю. Янівський був ініціатором, організатором і впродовж 15 років натхненником міжнародного конкурсу-фестивалю сучасної української пісні «Золоті трембіти», заснованому у 1991 р. Він проводився на Львівщині (Трускавець, Моршин, Жидачів, Ходорів), у містах Тернопіль, Івано-

Франківськ, Ужгород. «Золоті трембіти» дали путівку в життя багатьом талановитим виконавцям і колективам не тільки з України, а і з-за кордону, зокрема П. Мрежуку, І. Братушик, М. Хомі, А. Чеберенчик, О. Цимбалі, тріо «Либідь», дуету «Писанка» та ін.

Так, із 4 до 6 жовтня 1996 р. «...вирувало буйноцвіття талантів міжнародного фестивалю «Золотих трембіт»» [147, с. 2] у місті Ходорів. Три дні проходив перший відбірковий тур, до складу журі якого входили: керівник конкурсу-фестивалю «Золоті трембіти» – Б.-Ю. Янівський, народна артистка України, солістка Львівського державного академічного театру опери та балету імені Івана Франка, професор Львівської консерваторії – Л. Божко, заслужені артисти України, солісти цього ж театру С. Степан і Р. Вітошинський (голова журі). Під час фестивалю члени журі виступили з концертною програмою «...не тільки лунали пісні, музику до яких написав маестро (Б.-Ю. Янівський – Х. П.), але й проходила щира, задушевна розмова про творчість, нові відкриття в художньому слові, пісенному жанрі тощо» [147, с. 2]. О. Дудин зауважив, що під кінець гала-концерту: «...міжнародний фестиваль – конкурс української пісні по-особливому посміхнувся розмаїттям пісенної барви її виконавців... учасники... наслідують певний стиль і дух виконання. А це – запорука неабиякого успіху в майбутньому» [147, с. 4].

VI-й міжнародний фестиваль-конкурс «Золоті трембіти» відбувся наприкінці жовтня 1996 р. в м. Івано-Франківськ. Б.-Ю. Янівський згадував: «...це моя батьківщина. Мій батько з Надвірної, а у Снятині, Івано-Франківську живе моя родина... Спілка івано-франківських композиторів обрала мене головою... сам Бог велить фестивалю бути тут» [118, с. 8]. В інтерв'ю з Д. Назарчук композитор ділився про перші відбіркові тури, географію його учасників, ставлення до фестивалю професіоналів. «У професійних композиторів він має велику повагу. Їх радує, що виконавці співають твори українських композиторів. Українська інтелігенція, яка розуміє, де нам треба рятуватися, теж нас підтримує... Ми з року в рік набираємо обертів. І мене

радує, що народ повертається до української пісні, до її мелодійності, ліричності, бо саме це менталітет нашого народу» [118, с. 8].

Фестиваль-конкурс «Золоті трембіти» сприяв поширенню українського пісенного репертуару. Про це йдеться в статті В. Сіданича: «Мета цих щорічних свят – відродження і пропаганда кращих зразків пісенної творчості українських композиторів, відкриття нових імен та популяризація кращих виконавців, виховання естетичних смаків, активізація культурно-мистецького життя нашої молоді незалежної країни» [147, с. 2].

Б.-Ю. Янівський не тільки займався творчою діяльністю, він брав активну участь у музично-громадському житті, роботі спілок. Як президент Української асоціації творчої інтелігенції «Світ культури», разом з членами цього об'єднання опікувався розвитком української культури, дбав про збереження мистецької спадщини. Завдяки ініціативі, зусиллям, контактам митця українське мистецтво було гідно презентоване за кордоном. В інтерв'ю з Л. Рупняк Б.-Ю. Янівський наголосив, що «...наші художні колективи почали виїздити в світ ... Бо рівень розвитку мистецтва – дзеркало духовного розвитку нації, крім того, мова пісні, танцю доступна і зрозуміла всім. Однак, ... слід серйозніше відбирати тих, хто представлятиме за рубежом мистецтво України», відтак додав, що «мета – сприяти відродженню української культури, духовності на всіх континентах..., на батьківщині» [139, с. 4].

Окрім композиторської, виконавської, театральної та педагогічної діяльності, Б.-Ю. Янівський інтенсивно займався і меценатською. У червні 1998 р. у часописі «За Вільну Україну» було надруковано статтю, автор якої зазначав, що мешканці Жидачева (Львівська область) «...взяли участь у відкритті Фонду підтримки культури композитора Б.-Ю. Янівського» [1, с. 1]. Почесними грамотами Фонду й редакції «За Вільну Україну» було нагороджено «...людей, які вже долучились до вкрай потрібної справи» – «...співаків Н. Мельник, С. Степана, М. Габрука, головного звукорежисера Львівського телебачення М. Дрібнюка, художників сина і батька Андрія та Лева Дем'янчуків, поетів Р. Кудлика та І. Колодія» [1, с. 1].

На початку липня 1998 р. у Будинку вчених у Львові відбулося відкриття Благодійного фонду Б.-Ю. Янівського, де «громадськості представлено увесь проект» [2, с. 1]. «Маестро Янівський, ... прагне цим новим починанням, з одного боку, активізувати творче життя в регіоні, а з іншого – реально підтримати тих митців, які в умовах суворих ринкових законів не здатні успішно конкурувати з конформістами або ж не спроможні через хворобу підтримати фізичне існування» [2, с. 1]. Прагнення допомогти «врятувати знедолених митців..., вселити бодай трохи надії» [2, с. 1] свідчать про шляхетні, гуманні та духовні якості особистості Б.-Ю. Янівського.

Отже, зі статей, вміщених у періодичних виданнях кінця 60-х рр. ХХ – початку ХХІ століття, довідуємося про активну композиторську, виконавську, культурно-громадську та меценатську діяльність Б.-Ю. Янівського. Варто наголосити, що «коріння мелодики солоспівів Богдана Янівського – у пісні-думці, західно-українській пісні-романсі, починаючи від старогалицької елегії, найяскравіше представленої у творчості Дениса Січинського, Остапа Нижанківського, Станіслава Людкевича. ... У своїх творах Б. Янівський продовжив і лінію творчості Анатолія Кос-Анатольського, що відобразилося в емоційній чуттєвості творів...» [55, с. 14].

Митець залишався у центрі культурно-мистецького життя України, шанував своє коріння, дбав про піднесення музичного життя у тих містах, де пройшло його дитинство і юність, де зріс професійно і творив. Саме Б.-Ю. Янівський «...дав нам можливість почути..., як звучить Львів, присутній у кожній його пісні. Як звучить молодість Львова, бо він пише про молодь і для молоді. Як звучить саме життя» [141, с. 3].

Висновки до першого розділу

Життя та творчість Б.-Ю. Янівського – яскравий приклад служіння українській культурі, рідному народові. Майбутній композитор виховувався у національно свідомій родині, в якій шанували українську пісню, національні

традиції та звичаї. Взірцем для майбутнього композитора були батько та тітка, талановиті музиканти, які й допомогли вивчити «ази» музики, захопитися нею, відтак отримати фахову музичну освіту, реалізувати творчі можливості.

Формування особистості музичних діячів зазвичай пов'язується з талантом, музичним обдаруванням, креативністю, працелюбністю, волею, наполегливістю, емпатійністю, вимогливістю до себе. Всі ці риси були притаманні Б.-Ю. Янівському, який отримав вищу освіту аж на трьох факультетах Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (фортепіанному, диригентському, композиторському). Як багатогранна особистість, митець проявив себе на ниві композиції, виконавства, педагогіки, музично-громадського життя.

РОЗДІЛ 2

РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО

Українська музична культура має глибинні співочі традиції, що визначають особливу роль жанрів вокальної музики у композиторській творчості. Вокальний жанр займає важливе місце у музичній спадщині видатного композитора Б.-Ю. Янівського, втім досліджувався він спорадично. Натомість митець створив яскраві взірці, сповнені щирості та натхнення.

2.1 Вокальні твори на вірші «поетів-класиків»

М. Шашкевича, І. Франка: синтез слова і музики

Б.-Ю. Янівський надавав важливого значення пісні, розуміючи її значущість у житті українців, ураховуючи ментальні риси їх характеру – музикальність і співучість. Композитор наголошував: «Пісня українська – це в свою чергу соціальний захист взагалі України [...]. Вона священний талісман українського народу, яка рятувала його в найважчі часи» [118, с. 8]. Напевно те, що виріс у музичній родині, в якій завжди звучала пісня (передусім народна), наклало відбиток на творчість композитора, який упродовж життя звертався до вокального жанру і скомпонував твори, що ввійшли до золотого фонду української вокальної музики.

Вокальні твори Б.-Ю. Янівський komponував упродовж життя. Він писав на тексти різних поетів (Л. Костенко, Д. Павличка, І. Драча, Б. Стельмаха, І. Колодія, Р. Кудлика, Р. Лубківського, Б. Олійника, Г. Охоцької, В. Романюка, П. Шкраб'ка та ін.). З особливим пієтетом ставився митець до поезії українських «поетів-класиків» М. Шашкевича та І. Франка.

Основою для музично-теоретичного аналізу вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші М. Шашкевича став «Збірник музичних творів на

слова Маркіяна Шашкевича» (до 180-річчя від дня народження поета), музичний редактор – Ю. Гнатюк, літературний редактор – Я. Розумний [58].

Поетична спадщина М. Шашкевича – порівняно невелика, проте вона отримала високу оцінку дослідників, зокрема І. Франка. Адже це були перші паростки нової української літератури в Галичині, що не тільки відзначались належним художнім рівнем, а й утверджували думку про самобутність національної культури українців. І. Франко підкреслював «свіжий і оригінальний» дух Шашкевичевої поезії, що «сталася кристалізованою, очищеною мовою людського серця, зверненого безпосередньо до сердець всіх інших людей...» [171], а С. Людкевич акцентував, що «поезія Маркіяна – ... становить її живлющий дух, найкращий її цвіт і розкриває найширший обрій ідеалів» [99, с. 244].

Поряд із творами патріотичного змісту та зверненням до історичної тематики («О Наливайку» (1833 – 1834), «Хмельницького обступленіє Львова» (1833–1834), «Споминайте, братя милі...» (1834), М. Шашкевич створив низку інтимно-ліричних поезій («Вірна», «Туга за милою», «Над Бугом», «Розпука»), близьких до фольклорних джерел. Дві «мінорні “лірики душі”» [175, с. 15] – «До милої» та «Думка» («Нісся місяць ясним небом...») – вперше опубліковані в альманасі «Вінок русинам на обжинки» (перший збірник, Відень, 1846), привернули увагу Б.-Ю. Янівського.

У праці «Про віршову форму поезій Маркіяна Шашкевича» Ф. Колесса зазначав, що усі його поезії мають складочислову схему, з огляду на будову вірша їх можна поділити на три головні групи: «поезії, визначені пісенною формою ... за взірцями і під мелодії українських народних пісень (найбільш улюблена форма української народної поезії, що домінує в піснях, які записані в Галичині – Х. П.) (покликаючись на К. Студинського); поезії, взоровані на формах польського складочислового вірша ...; поезії, в яких слідна тенденція до визначення тонічних стоп» [76, с. 363]. А С. Людкевич у дослідженні про складність форми і мови поезій М. Шашкевича до музики («Поетичні твори сучасної польської романтичної поезії (а саме – т. зв. української школи) і

взірці народної української (почасти й іншої, приміром, сербської) усної словесности» [99, с. 244]) наголосив, що «...форма його декуди тяжка, значить неспівна [...] memento для музик молодих, щоби не хапались необачно до підкладання поезій Шашкевича під музику задля пієтизму поета» [99, с. 245].

Незважаючи на ці зауваги, українські композитори (Ф. Колесса, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, Ю. Ланюк, Р. Сов'як, безіменний автор (С. Людкевич зазначив у звіті дирекції ц. к. І академічної гімназії у Львові 1911 року, що о. Кумановський має в себе стару запись мелодії до поезії М. Шашкевича «До милої» безіменного автора [99, с. 243] та ін.) неодноразово зверталися до віршів М. Шашкевича, зокрема й вищезазначених («До милої», «Думка» («Нісся місяць ясним небом...»). В основі цих двох поезій М. Шашкевича лежить строфа 2 (4+4+6).

Ґрунтуючись на традиції української камерно-вокальної лірики, Б.-Ю. Янівський знайшов свій «ключ» в інтерпретації поезії М. Шашкевича. Так, вірш «До милої» розкриває типові для романтичної поезії першої половини ХІХ ст. настрої – просвітлений смуток, мрійливе споглядання, сердечну тугу, журбу, втрачене кохання та «тягар одинокого сирітського буття» [176, с. 15]. Проте «це не було модою епохи. Безліч тогочасних фольклорних і літературних творів про нещасливе життя викликані жорстокістю гнобительського ладу», – зазначав М. Шалата [176, с. 15].

У зверненні парубка до вітру з проханням повідати милій про свої почуття присутній любовний мотив, характерний для багатьох народно-пісенних зразків. Для втілення художнього образу поезії композитор використав відповідні засоби музичної виразності, поглиблюючи її лірико-елегійний характер елементами драматизму та психологізації. Романс «До милої» написаний для високого чоловічого голосу та фортепіано. Існує також варіант, коли вокальна партія звучить у супроводі симфонічного оркестру, що значно збагачує темброву палітру музики. Відомо, що саме такий виконавський склад вельми часто використовується у більшості пісень Г. Малера.

П'ять куплетів поезії М. Шашкевича (п'ятий куплет є повторенням першого) у романсі Б.-Ю. Янівського чітку 3-5 частинну форму (цифрами позначені програвання):

І А ІІ В І А₁ ІІ В₁ І А

Твір «До милої» розпочинається невеликим восьмитактовим вступом, в якому окреслюється провідний ліричний образ. На фоні прозорого вальсового акомпанементу звучить виразна мелодія у дусі міської пісні-романсу. Оспівування квінтового звуку, здебільшого низхідний мелодичний рух із підкресленою секундовою інтонацією, посилюють відчуття смутку і жалю. Звертає на себе увагу прагнення композитора мелодизувати фортепіанну фактуру, про що свідчать виразні підголоски лівої руки.

Основна тема (А) «Повій вітре-вітросеньку, там, де тужить мила» поєднує наспівні та декламаційні інтонації. Так, перший двотакт побудований на чіткій висхідній фразі з використанням синкопованого ритму, який відповідає атмосфері місцевого «карпатського» колориту «на слова поезій коломийкового складу, характерного українській народній музиці й поетичній ритміці» [58, с. 7]. Перший двотакт змінює більш наспівна мелодична лінія, збагачена фортепіанним підголоском у дусі народних імпровізованих награвань. Згодом експресивний хід ($es^1-g^1-f^2-es^2$) з'явиться як варіант і у вокальній партії ($es^1-g^1-[c^2-b^1-a^1-g^1-c^2]-f^2-es^2$). Щодо ладогармонічної мови романсу, то композитор протягом усього твору не виходить за межі основної тональності g - mol , проте збагачує її відхиленням до субдомінанти, використовує акорди подвійної домінанти, перерваний зворот ($D_7 \rightarrow VI$), численні затримання звуків, що посилює експресію ліричного висловлювання.

Чотиритактове програвання у фортепіано між куплетами (А і В) нагадує тихий плач та готує другий розділ романсу на слова «Повій, вітре, в і городець». З одного боку, він побудований на вже знайомому музичному матеріалі (так званих «інтонаційних фонемах»), а з іншого – у мелодії з'являються напружені ходи (зменшена терція, хроматизми). Між вокальною

партією і гармонічним викладом фортепіанного акомпанементу виникають гострі «тертя» (зменшений септакорд до субдомінанти з басом «h» і «b» у соліста; зменшена подвійна домінанта з басом «cis» і «c» у соліста). До того ж композитор розпочинає другий розділ дублюванням вокальної партії. Все це посилює драматизм музики, сприяє більш глибокому розкриттю внутрішнього світу ліричного героя.

Після чергового програвання на матеріалі фортепіанного вступу, третій розділ (A₁) практично повторює перший (A), за винятком секундових затримань в акордах супроводу. Проте четвертий розділ (B₁) звучить більш схвильовано, завдяки використанню тремоло у фортепіано, що відповідає змісту поетичного рядка: «Най не плаче, най не тужить». Прикметно, що композитор в репризі повністю повторює музику першого розділу (A), за винятком початкового тремоло у фортепіанному супроводі на pp, створюючи, таким чином, відповідне «обрамлення» всього романсу. Так само митець повторює двічі останню фразу «твої легкі крила», гармонізуючи її колоритним нонакордом шостого щабля з пониженою квінтою, що розв'язується в тоніку з використання початкової інтонації фортепіанного вступу.

В оркестровому варіанті твору «До милої» Б.-Ю. Янівський ще більше підсилює ці риси. Композитор обирає великий склад симфонічного оркестру – три флейти, гобой, три кларнети, три валторни, три тромбони і тубу, струнний квінтет. А серед «екзотичних» інструментів – челесту і гітару, що цілком закономірно, враховуючи специфіку романсового жанру. При цьому звертає на себе увагу економність у використанні оркестрових ефектів та продуманість тембрової драматургії. Так, твір відкривається награванням дерев'яних духових на фоні витриманих акордів струнних та мідних (тромбонів і туби), що чітко «диференціює» тембри, а також «срібних» переливів челести. Протягом усього романсу вокальна партія, природно, залишається на першому плані. Основне завдання оркестру (як і фортепіанного викладу) – відтінити характер пісенної мелодії, посилити її виразові риси, збагатити новими психологічними нюансами. Наприклад, тема вступу, що передує третьому розділу (A₁), звучить

у валторни і, отже, немов «розширює» рамки музичного пейзажу – герой підкоряється своїм почуттям на лоні природи. Б.-Ю. Янівський уникнув спокуси використати tutti, що пояснюється зрілим художнім смаком, прагненням втілити у музиці інтимні, сокровенні думки та почуття.

Отже, у романсі «До милої» Б.-Ю. Янівський оригінально «осучаснив» сентиментальну історію кохання. Збагатив її психологічними моментами, глибоко та правдиво розкрив красу й багатство людської душі.

Пісня «Думка» («Нісся місяць ясним небом...») на вірші М. Шашкевича написана для мішаного вокального дуету та фортепіано. Вона також побутує у задумі дуету для жіночого і чоловічого голосу в супроводі симфонічного оркестру. Віршований текст М. Шашкевича, як і у попередньому творі «До милої», розкриває ліричну тему кохання, він близький до фольклорних джерел. Про це свідчать, зокрема, паралелі між життям природи та душевним станом людини. На відміну від поезії «До милої», де герой більше сподівався, ніж діяв (прохальні фрази «повій вітре», «неси вісти», «ой погладь ю, вітросеньку», «най не плаче, най не тужить»), у «Нісся місяць ясним небом...» події розгораються перед слухачем значно активніше («нісся місяць», «летів хлопець», «місяць ізійшовся з тьмавою хмарою», «хлопець поборовся з журною гадкою»).

Пісню Б.-Ю. Янівський komponує у вигляді дуету-діалогу, де голоси то чергуються, доповнюючи один одного, то зливаються в єдиному пориві. Загальний характер музики – світлий, життєстверджувальний, бадьорий. Шість куплетів шашкевичевого вірша (останній куплет повторює перший) композитор поділяє на три частини: перші два куплети – це експозиція основного образу, слово від автора, який змальовує час, місце дії, боротьбу хлопця з власними сумнівами. Середній розділ (третій і четвертий куплети) – це «голос» головного героя твору, охопленого тривожними передчуттями. І, нарешті, у третьому розділі (п'ятий куплет), що виконує функцію репризи, згадуються «радощі», «надія», «доля веселенька», тобто повертається початковий радісний характер музики. Його доповнює шостий куплет як своєрідне «обрамлення» всього

твору. Отже, «Думка» («Нісся місяць ясним небом...») написана в тричастинній формі з контрастним середнім розділом.

Невеликий чотиритактовий фортепіанний вступ поєднує риси звукообразності та настроєвості. Гамоподібні пасажі у чіткому танцювальному ритмі на фоні розкладених фігурацій змальовують жвавий «рух» місяця і хлопця. Чути закличні фанфари з використанням пунктиру, грайливий пасаж широкого діапазону ($D - d - \text{fis}^1 - d^2$).

Вокальна партія привертає увагу, з одного боку, енергією (стрибки, тризвучні ходи, синкопи), з іншого – грайливістю, граціозністю (оспівування, затримання звуків, що викликають асоціації з придворним танцем, наприклад, менуетом). Тему зачинає жіночий голос, згодом – підхоплює чоловічий. При цьому вони гармонійно доповнюють один одного, поєднуючись за принципом «терцієвої втори», тобто звучать у терцію або сексту. Що стосується акомпанементу, то його роль досить значна. Адже у фортепіано ні на мить не припиняється ритмічна пульсація вісімками, що зародилася ще у вступі та «задала тон» усьому твору. І, як завжди, Б.-Ю. Янівський прагне мелодизувати фортепіанну партію, насичує її різноманітними підголосками, збагачує виразними пасажами та мелодичними ходами.

Другий куплет суттєво не відрізняється від першого. Голоси міняються місцями – розпочинає чоловічий, а згодом його підхоплює жіночий. Більш насиченою стає фактура з використанням колоритних співзвуч ($g^1 - a^1 - h^1 - d; \text{fis}^1 - g^1 - a^1 - h^1 - d^2$).

Нові риси з'являються у середньому розділі твору, що пов'язано з драматизацією музичного образу. Б.-Ю. Янівський розвиває заключну фразу попередніх двох куплетів. Проте тепер вона звучить у паралельному мінорі (e-moll) більш схвильовано та напружено. Мелодію веде жіночий голос (у нижньому регістрі), а чоловічий доповнює його виразним контрапунктом-вокалізом на голосну «а-а» у верхньому регістрі. Якщо перший розділ твору закінчується на звуці «h» (малої октави), то вже через шість тактів мелодія сягає кульмінаційної вершини – «g²» (другої октави) з акцентуванням

нонакорду подвійної домінанти та динамічним наростанням до *f*. Низка нерозв'язаних еліптичних гармоній ($DD_9 - D_9 - D_7 \rightarrow s$) посилює експресивність ліричного вислову. Гострі контрасти наприкінці середнього розділу (четвертий куплет – герой пісні кидає виклик долі – «уступися, лиха нене... най по тобі й чутка згине») пов'язані з образним змістом вірша. Тут і несподівані зміни динаміки (*subito p – mf*), і синкопований ритм, що «ламає» єдиний ритмічний пульс, вершті-решт, гостро дисонуючі акорди (зменшений секундакорд – збільшений тризвук), що чергуються з плагальними гармоніями ($s - t - s - t$). Середній розділ також привертає увагу більш насиченою фактурою фортепіанного супроводу з використанням активного руху вісімками як у правій, так і лівій руці.

Третій розділ пісні, що виконує функцію репризи, повертає початковий настрій. Сумніви та хвилювання зникають, як мара, і музика знову звучить радісно та безтурботно. Між п'ятим і шостим куплетами композитор використав фортепіанне програвання на матеріалі вступу.

Щодо оркестрової партії твору «Думка», то Б.-Ю. Янівський звертається до «камерного складу» симфонічного оркестру – без тромбонів і туби, як у пісні «До милої». Провідну роль виконують струнні, у дерев'яних духових та валторн звучать виразні підголоски. Інколи вони контрапунктично доповнюють основну мелодію, час від часу – дублюють вокальну партію. Однак, автор не зловживає оркестровими ефектами, економно використовує дзвінки тембри дерев'яних духових і валторн. Своєрідності колориту пісні додають «барви» гітари та гlockenspielю.

Враховуючи вищевикладене, можемо констатувати, що вокальна пашкевичіана Б.-Ю. Янівського (на прикладі пісень «До милої» та «Думка» («Нісся місяць ясним небом...»)) свідчить про високу майстерність митця, який не тільки творчо осягнув поетичне першоджерело, а й оригінально інтерпретував його, поглибив зміст, органічно поєднавши фольклорні (коломиїкові) та романсові елементи з ладогармонічними і ритмічними виразовими засобами легкожанрової естради. Можемо стверджувати, що

композитор Б.-Ю. Янівський наблизив дещо «сентиментальну» поезію «галицького будителя» до сучасного виконавця та слухача.

До вивчення питання музичної Франкіани зверталися чимало музикознавців, зокрема І. Бермес, М. Загайкевич, Г. Карась, Л. Кияновська, С. Людкевич, Л. Немцова, А. Рудницький, Р. Сов'як, А. Терещенко, О. Фрайт та ін.

В основу дослідження лягло нотне видання пісень та романсів «Янівський Богдан-Юрій Ярославович. «Червона калино, чого в лузі гнешся...?», в упорядкуванні Ірини та Андрія Янівських (до збірника ввійшли пісні на слова І. Франка, М. Шашкевича та сучасних поетів).

«Я зобов'язаний І. Франкові тим, що завдяки музиці до його творів («Лис Микита», «Украдене щастя» – Х. П.) я отримав Шевченківську премію. І це вважаю за аванс, який мене зобов'язуватиме постійно працювати над Франковими творами, бо немає у нас нічого такого величного і високого, що б не було пов'язане з іменем Івана Франка», – підкреслював Б.-Ю. Янівський у статті «Моя Франкіана» [194, с. 22].

Скомпонував Б.-Ю. Янівський і два солоспіви на вірші Івана Франка – «Червона калино, чого в лузі гнешся?» та «Ой жалю мій, жалю», які входять до другого жмутку ліричної збірки «Зів'яле листя». Вони «...не лише здобули любов слухачів і закріпилися у репертуарі професійних співаків, а й відкрили нові грані відображення автором музики вічних тем любові, співчуття-жалю, ототожнення людини з природою, а відповідно, філософське розуміння життя крізь призму творчості поетів минулого», – наголошує В. Дутчак [55, с. 14].

У рік відзначення 125-річного ювілею від дня народження Каменяра (1981) в актовій залі Львівського університету вперше прозвучала пісня Б.-Ю. Янівського «Червона калино, чого в лузі гнешся?» у виконанні солістів Львівської опери Н. Мельник та І. Нагірного. Виконавці так прокоментували «першопрочитання» цього твору: «Від того, яку ми дорогу постелимо пісні, так вона і буде крокувати своїм життям. Тому до своєї роботи ми насамперед віднесли з почуттям великої відповідальності, з прагненням якомога

виразніше донести до слухача хвилююче Франкове слово, своєрідну мелодію пісні» (Н. Мельник); «Богдан Янівський надзвичайно уважно підійшов до тексту. Йому вдалось дуже тонко й щиро висловити його глибоку думку, ліризм, словом, те, що хвилює і серце, і розум. Переконалий – нова пісня матиме хороше майбутнє» (І. Нагірний) [165, с. 3].

Солоспів «Червона калино, чого в лузі гнешся?» створений для мішаного вокального дуету. Текст близький до фольклорних джерел. Він побудований у «формі реплік дуба та калини», які шукають відповідь на традиційне для багатьох народно-пісенних зразків питання: чому вони не можуть співіснувати, чи, навіть більше, бути парою? За українською народною символікою, образ червоної калини – «символ життя, дівочої краси, кохання, у І. Франка – вродлива дівчина, дуб – символ неймовірної сили, здоров'я, мужності, довголіття, у І. Франка – молодий юнак» [12, с. 51]. У прагненні калини тягнутися до сонця розкривається любов людини до життя, але оскільки дуб підточує її сили, вона страждає, що асоціюється з людськими переживаннями. У Франковій поезії тісно переплітаються образи природи та долі людини. А своєрідна «ієрархія» дерева та куща містить прихований філософський зміст, зумовлює пов'язаність із життям суспільства, де кожен займає «своє місце під сонцем».

Трагічний зміст поетичних рядків композитор розкриває у лірико-елегійному дусі. З одного боку, прагне зберегти притаманну фольклору стриманість та об'єктивність у виразі почуттів, про що свідчить перевага плавного, поступеневого руху мелодії, витриманий ритмічний малюнок, відсутність різких контрастів між розділами, гармонійне поєднання чоловічого та жіночого голосів, які зливаються у «секстовій вторі». З іншого – солоспів насичений експресивними гармоніями – септ-нонакордами, перерваними зворотами, секундовими затриманнями, що «оголюють» емоції та драматизують музику в дусі суб'єктивної лірики композиторів-романтиків. Такий підхід характерний для творчості багатьох митців, які звертались до камерно-вокального жанру та брали собі за взірець народно-пісенні мотиви.

Водночас у солоспіві «Червона калино, чого в лузі гнешся?», як і у багатьох інших творах Б.-Ю. Янівського, присутній ще один важливий музично-стильовий пласт, на який спирається композитор, а саме – інтонації та ритми сучасної естради. Звичайно, порівняно з іншими піснями композитора, тут ця ознака проявляється не так виразно. Втім такі елементи, як тріольно-синкопований ритм вокальної партії; низка «джазових гармоній» – ланцюжок акордів із затриманнями двічі повтореного другого рядка $D_9^{\#6} - I_7$ – низький $VII_9 - D_9$ (11–12 такти); або завершення пісні ($VI_7 - I_9$) – все це надає музиці особливого «шарму» та визначає своєрідність творчого обличчя композитора.

Солоспів написаний у куплетно-варіаційній формі. П'ять строф поезії І. Франка композитор поділяє на три варіанти. Фортепіанний вступ солоспіву «Червона калино, чого в лузі гнешся?» тематично самостійний і нагадує колискову. За винятком початкових октавних стрибків, переважає плавний поступеневий низхідний рух із секундовими затриманнями, що надає мелодії характерної для романтичної лірики наспівності. Привертають увагу й арпеджовані фігурації лівої руки, що стануть основою мелодизованої фактури солоспіву, а також напружені гармонічні послідовності, зокрема альтеровані акорди. Наприкінці вступу (7–8 такти) з'являється інтонаційне «зерно» вокальної партії з оспівуванням звуків у тріольно-синкопованому ритмі.

Після фортепіанного восьмитактового вступу у першому розділі звучить питальна репліка дуба. Її виконує чоловічий голос. Це дві строфи з парним повторенням рядків у кожній, що дає можливість «виспівати» мелодію. Під час повторів її дублює у сексту жіночий голос, що збагачує темброву палітру пісні. Після чотиритактового програвання (на матеріалі вступу) другий розділ (третья і четверта строфи) аналогічний першому, але тепер це відповідь калини. Тому голоси обміняться місцями – розпочинає та домінує жіночий голос, а чоловічий його доповнює у повторах-приспівах.

Важливі зміни простежуються у третьому розділі солоспіву. Композитор не випадково двічі повторює останню віршовану строфу – «Я вгору не пнуся, я дубам не пара, та ти мене, дубе, отінив, як хмара», яку виголошує калина. Це

драматична кульмінація твору. І хоча мелодія повторюється без змін, музика третього розділу звучить на півтона вище (b-moll замість a-moll) з посиленням динаміки (f замість p) та ущільненням фактури у фортепіанному супроводі (повнозвучні акорди, згодом – висхідні гамоподібні пасажі, дві підряд фермати на повнозвучних гармоніях DD₉ і D₉). Все це динамізує музичний матеріал, посилює експресію вислову. І тільки в останніх двох тактах настає рефлексія: напруження спадає (до pp), сповільнюється темп, розріджується фактура (прозоре двоголосся у супроводі).

Що стосується основної мелодії твору, то вона поєднала наспівність і декламацію, ритмічну вибагливість і повторність однотипних фраз, ясність гармонічної мови (зокрема ладову перемінність a-moll – C-dur, характерну для фольклору) та барвистість окремих акордів (окрім вже згаданих, можна виокремити таку послідовність із затриманими звуками: зм. DDVII₇ – D₇ – VI₇ – D₇ (D₉) → s або D₇ (D₉) → (s) IV₇ – II₆₅ – t₆ – DD₉ – D₇ – t в тактах 23 – 28).

Лірико-елегійний настрій обох перших розділів солоспіву змінюється скорботними почуттями у третьому розділі. Окрім вже згаданих змін (тональність, фактура, динаміка), варто виокремити рівномірну пульсацію акордів, що може асоціюватися у слухачів із похоронним дзвоном. Особливо вражає закінчення твору – бурхливий спалах емоцій і таке ж швидке повернення до попереднього стану.

Провідне місце в інтимній ліриці І. Франка займає тема нещасливого кохання. На особливу увагу заслуговує вірш «Ой жалю мій, жалю», в якому особисті переживання автора, пов'язані з історією його взаємин з Ольгою Рошкевич та Юзефою Дзвонковською, переплітаються з традиційними для багатьох народнопісенних зразків образами розлуки, нерозділеного почуття, самотності та смутку.

Можна припустити, що прообразом Франкового вірша стала народна пісня «Жалі мої, жалі». Як відомо, цей фольклорний зразок добре знав і неодноразово співав І. Франко. Він був записаний М. Лисенком з голосу Каменяра та існує у вигляді опрацювання для жіночого голосу та фортепіано.

Сумно-просвітлений характер музики, камерний тип письма, економність у використанні виразових засобів – ось основні риси лисенківського твору.

Солоспів Б.-Ю. Янівського на вірші І. Франка вирізняється драматичним проявом емоцій, масштабністю композиції у дусі оперної арії, багатством фортепіанної фактури, що нагадує оркестрові голоси. «Бути автором музики на слова Івана Яковича, – це по-новому осягати життя, підноситись до вершин філософської, естетичної думки», – підкреслив композитор [165, с. 3].

Привертає увагу й прагнення митця передати місцевий «гуцульський колорит». І якщо у перших двох тактах фортепіанного вступу звучать типові для романсової лірики інтонації, то у третьому-четвертому тактах – характерний для багатьох фольклорних зразків карпатського регіону низхідний тетрахорд (IV – III – II – I) на фоні альтерованої субдомінантової гармонії з підвищеним IV шаблем (напружений інтервал зменшеної октави, що виникає у зв'язку з варіантністю IV шабля, виконує як колористичну функцію, так і посилює експресію музичного вислову). Зв'язок із фольклорними джерелами солоспіву «Ой жалю мій, жалю» проявляється у сфері інтонаційно-ритмічної будови вокальної партії, у якій простежуються ознаки імпровізаційності в дусі *parlando-rubato*.

Окрім згаданої ладово-гармонічної мови, можна виокремити ще й варіантно-варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу, характерний для народної пісенно-танцювальної творчості. Як приклад, третій такт фортепіанного вступу «породжує» третій такт вокальної партії на словах «упустив я голубоньку». Згодом ця характерна інтонація прозвучить у двотактовому фортепіанному програванні між першою та другою строфою тексту, викликаючи асоціації з коломийковим сопілковим карпатським награванням.

Музичну форму твору, що включає шість строф Франкової поезії, можна визначити як куплетно-варіаційну.

Вступ	А програвання В		A ₁ В ₁	A ₂	Програвання	А
	a+v+v ₁	c+d+d ₁				
4	2+2+2	2+2+2	6 6	6	4	7

Своєрідним «заспівом» є розділ А та його варіанти, а «приспівом» – розділ В із його відповідними похідними. При цьому вокальна партія у кожному «куплеті» звучить практично без змін. Композитор збагачує музичний образ передусім завдяки урізноманітненню фактури фортепіанного супроводу. Разом із традиційним для романсової лірики акордовим акомпанементом, автор застосовує виразні підголоски, які відтіняють основну мелодію вокальної партії, у такий спосіб мелодизуючи фактуру.

Так, у першому «куплеті» заслуговує на увагу експресивний підголосок із використанням напруженої гармонії зменшеного подвійного септакорду (зм. DD₇). Проте на початку другого «куплета» (A₁) основна тема звучить більш стримано, спокійно, завдяки рівномірній пульсації тонічного тризвуку d-moll на фоні плавного низхідного хроматичного руху басового голосу половинними тривалостями. Коли ж композитор знову повертається до початкової поспівки (A₂ – на слова «забрала всі мрії, всі втіхи, надії»), то вокальна лінія звучить на фоні тихого тремоло правої руки на низхідних «заколисуючих» арпеджіо лівої руки фортепіано, що передає душевний стан примирення з долею. Про це свідчить і повторення «заспіву» першого куплета наприкінці твору. Це створює відповідну «арку» та сприймається як своєрідна репріза-кода.

Утім драматичні прагнення героя солоспіву нагадують «бунтарство» у творчості багатьох композиторів-романтиків, наприклад Р. Шумана. Показовим щодо цього є розділ «В», насичений чіткими контрастами, сильними динамічними наростаннями, прагненням не тільки передати загальний настрій вірша, а і зміст окремих слів. Так, перші два такти («як була близенько, не дав їй принади») звучать просвітлено й ніжно у заколисувальному ритмі з переходом до паралельного мажору (F-dur). Проте вже наступна фраза («А тепер я не знаходжу для серця розради») сприймається як крик відчаю.

Напружені інтонації (зменшена септима, зменшена терція), послідовність співзвуч, що гостро дисонують (зокрема, зм. DD₇, D₉), зловісне динамічне наростання протягом такту від pp до f із затримкою на найвищих звуках солоспіву (d, cis) – все це створює яскравий музичний ефект. Він використаний двічі – наприкінці розділів B і B₁ (на слова «та забрала за собою мою душу з тіла»). Звісно, що після такої драматичної кульмінації настає емоційний спад. І після чергового звучання початкової теми (A₂), новий «приспів» (B₂) – відсутній. Його замінює фортепіанне програвання (матеріал вступу) та реприза-кода – повторення розділу A.

Твір завершується плагальними гармоніями (VI – D₄₃ → (IV) s₇ – t₆ – II₇ – t₇), що вже звучали до цього у попередніх «куплетах», але тепер виконані арпеджіато у дусі бандурних переливів. Це, знову ж таки, пов'язує музику композитора з фольклорними джерелами. «Такий прояв усталеної культурно-суспільної ідентифікації, як українська музична душа-пісня, що ґрунтується на рідному поетичному слові, завжди просвічуватиме у будь-яких стилістичних контекстах», – слушно зауважує О. Фрайт [168, с. 176].

Оригінальним зразком пісенної творчості Б.-Ю. Янівського на слова І. Франка став «*Ти, брате, любиш Русь*» («*Собачий вальс*») – вірш «Сідоглавому» входить до циклу «Поклони» з поетичної збірки «Мій Ізмарагд», рукопис якого було віднайдено у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника. Перед тим, як розглянути твір, ми звернули увагу на заголовок, адже «вплив назви на активізацію образної уяви читача, побудження його фантазії і естетичної вразливості» [167, с. 52] відіграють важливу роль у численних віршах українських поетів.

Історія появи цього вірша заслуговує окремої уваги. 1897 р. І. Франко надрукував статтю «Дещо про себе самого» у польському виданні «*Obrazky galicyjskie*», в якій виступив із гострою критикою сучасного йому галицького рутенця-русина. Це викликало обурення відомого українського діяча того часу Юліана Романчука, який у газеті «Діло» від 13 травня 1897 р. опублікував статтю «Смутна поява». Автор звинуватив письменника у відсутності

патріотизму та рекомендував йому відійти від активної суспільно-політичної діяльності. І. Франко не забарився і дав гідну відповідь у вірші під назвою «Сідоглавому». Своєрідний текст вірша, що поєднав комічне і трагічне, банальне і серйозне, є гострою сатирою на сучасне І. Франкові галицьке суспільство, верхівка якого лицемірно прикривається патріотичними гаслами, клянеться у любові до народу, а насправді «птопає» у бездуховності, продажності, містечковості. Відомо, що поет не раз потерпав від інтриг таких недоброзичливців.

Вірш І. Франка – це своєрідний «сміх крізь сльози» на рівні гротеску, «не нав'язує бою, а дає спокійну відсіч то одному, то другому своєму супротивникові ... ота «кругова оборона» поета не тільки від зовнішніх ворогів, як сучасних йому, так і наступних, але й від ворогів, так би мовити, «внутрішніх» – від власних тривог і сумнівів» [172, с. 13–14], за яким відчувається біль і тривога автора за долю свого народу.

Б.-Ю. Янівський не тільки майстерно озвучив слова І. Франка, а й своєю музикою їх загострив, підкреслив звинувачувальний тон. Свій твір він присвятив «галицьким лицарям усіх часів, князям, графам, баронам, містерам та магістрам», усім тим, кого І. Франко «охрестив» влучним словом – «хрунь». Митець визначив жанр пісні як «собача-застольна».

У невеликому фортепіанному вступі композитор використав цитату популярного «собачого вальсу». У цьому контексті ця музика сприймається як вияв примітивності, банальності, міщанства. Водночас автор зберіг ритмічний малюнок «танцю» (як відомо, у чотиридольному метрі замість традиційного тридольного), але дещо «підправив» інтонаційну будову мелодії. І, що вельми важливо, ускладнив гармонію акомпанементу: замість тонічного тризвуку звучить щось схоже на «собачий гавкіт» – цілотонове співзвуччя *fes – ces – as – b – c*. Що ж стосується безпосередньо пісні, то вона витримана у дусі музики легкої жанрової естради. До речі, згадане співзвуччя знову зустрічається у дев'ятому такті пісні, що розпочинається словами «а я собі собака».

Отже, три солоспіви Б.-Ю. Янівського на слова І. Франка засвідчують глибоке проникнення композитора у поетичне першоджерело, тонку «передачу» всіх нюансів поезії, втілених у музичній мові. Б.-Ю. Янівський так мотивував своє звернення до поезії І. Франка: «Геній Франка настільки всеоб'ємний – у поезії, прозі, історії..., що просто-таки дивуєшся... Звернувся до невмирущої спадщини Каменяра і я» [165, с. 3].

Твори Б.-Ю. Янівського на вірші І. Франка мають високу художню цінність, вони ввійшли до репертуарного списку виконавських колективів і солістів. Зокрема, солоспів «Червона калино, чого в лузі гнешся?» можна почути у виконанні ВІА «Ватра», вокального тріо «Либідь», дуету «Не забудь» та ін. Солоспів «Ой жалю мій, жалю» виконував соліст Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької С. Степан.

Цікавий факт: до поетичних текстів І. Франка неодноразово звертались інші митці. Так, пісня «Ой жалю мій, жалю» існує в оригінальній обробці Ф. Колесси для чоловічого хору (1897). Франковий текст привернув увагу сучасних естрадних та рок-виконавців, таких як А. Кульпович (1999), музичний гурт «Ролькіт» (2017) та багато ін.

2.2 Творча співпраця Б.-Ю. Янівського та Б. Стельмаха

Вокальна спадщина Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха є досить об'ємною, вона включає 23 солоспіви. Це природно, оскільки, на думку Т. Салиги, «... його (Б. Стельмаха – Х. П.) пісенні твори по-своєму уособлюють найвищі злети нашої української естради попередніх літ» [143, с. 230].

У вокальному творчому доробку Б.-Ю. Янівського важливе місце посідають пісні на вірші Б. Стельмаха. Кожна з них вирізняється неповторним художнім образним змістом та засвідчує плідну співпрацю композитора і поета.

Б. Стельмаха та Б.-Ю. Янівського пов'язувала не тільки творча співпраця, а й міцна дружба. Окремі аспекти «творчої дружби» обох митців відображено у

статтях Б. Стельмаха, Б. Гнатовського, уміщених у львівських періодичних виданнях [31], І. Колодія [77] та ін. Б. Стельмах, описуючи зав'язок творчої співпраці з Б.-Ю. Янівським, ствердив, що йому композитора порекомендував «Мирослав Скорик наприкінці шістдесят сьомого року» [152, с. 3].

Про співпрацю з Б.-Ю. Янівським Б. Стельмах ділився: «... мені було цікаво працювати з Янівським, тому що ці пісні одразу реалізовувались. Він працював на Львівському радіо і міг записувати там у студії всі наші твори із львівськими співаками і співачками. Ці твори одразу діставали крила, вони не залежувалися на нотних аркушах. З Янівським ми працювали ... довгих десять літ» [2003, с. 9].

До поезії Б. Стельмаха Б.-Ю. Янівський звернувся не випадково, адже вона відзначається багатством образів, глибиною у розкритті людських почуттів і переживань, тісним зв'язком із фольклорними джерелами. «Для мене пісня – це насамперед велика поезія», – наголошував митець [118, с. 8]. Очевидно, тут йдеться передусім про милозвучність стельмахівських поезій, які привертали увагу багатьох композиторів. «Пісня – душа народу. Стельмах збагнув це дуже вчасно, він побачив, що його пісню підхопив народ. Вона «цвіла» на народних забавах, хрестинах, весіллях та при всіляких інших okazіях, де репертуар ... вибирає серце», – акцентував Т. Салига [143, с. 230].

До кращих зразків пісенної творчості на слова Б. Стельмаха належать композиції, музику до яких створили І. Білозір («Світлиця», «Пшеничне перевесло»), Л. Дутковський («Черешневий гай»), В. Івасюк («Лиш раз цвіте любов», «Колиска вітру»), В. Камінський («Калино, калино», «Історія»), О. Майчик («Дорога матері», «Молодість»), М. Скорик («Львівський вечір», «Принесіть мені маків»), Б.-Ю. Янівський («Золотий трамвай», «Перший подвиг») та ін.

До поетичного доробку Б. Стельмаха Б.-Ю. Янівський звертався вельми часто, особливо у початковий період творчості. Так з'являються пісні «Залицальники» (1967), «Гуси-лебеді» (1968), «Колискова для матері» (1972), «Верховинська колискова» («Карпатська колисанка») (1974), «Не забудь»

(1978), «Калини квіт» («Осінні тихі дні») (1978) та низка ін., які стали значним внеском у скарбницю українського естрадного вокального мистецтва.

Першою спільною композицією митців стала жартівлива пісня «Залицяльники», що була написана у двох варіантах – «для чоловічого квартету у 1967 р.» [152, с. 3] та дуету [194, с. 65–68]. Ця пісня належить до перших зразків жартівливо-танцювального жанру у творчості композитора. Перша пропозиція «виявилася вже готовою пісенною мелодією, радісною і жвавою, якоюсь на диво жартівливою, але ... складною за формою», – акцентує Б. Стельмах [152, с. 3]. У цьому творі автор змальовує двох парубків, які марно залицяються до дівчини. І хоча «обраниця» виходить заміж за іншого «залицяльника», невдахи не втрачають почуття гумору та кепкують над собою. І слова, і музика пісні викликають асоціації з численними зразками української народної творчості.

Пісня «Залицяльники» відкривається невеликим чотиритактовим фортепіанним вступом, що окреслює провідний характер твору – світлий, життєрадісний, грайливий. Серед виразових засобів звертає на себе увагу неодноразове повторення короткого танцювального мотиву, синкопований ритм, квінтові паралелізми в баса, елементарні гармонічні послідовності (Т – S – DD₉ – D₇ – Т). Вокальна партія розвиває інтонаційно-ритмічні «зерна», закладені у фортепіанному вступі. Вона – невибаглива, проста, водночас – жвава, моторна – звучить у «козачковому» ритмі. Повторення однотипних фраз та окремих звуків нагадує скоромовку. Мелодія викладається спочатку в одному голосі, втім дуже швидко її підхоплює другий виконавець. Еквіритмічне поєднання голосів вказує, що хлопці – не суперники, адже обидва отримують «облизня».

Щодо супроводу пісні, то його функція суто акомпануюча, у дусі награвань народного інструментального ансамблю. Використовуючи прийом «ostinato», композитор зберігає протягом всього твору єдиний ритмічний «пульс» і, таким чином, відтіняє синкоповану вокальну партію. Що стосується

гармонії, то її простота збагачується колоритним терцієвим зіставленням тризвуків (A-dur та F-dur).

Отже, пісня «Залицяльники» «про невдах-залицяльників, які докучали дівчині своїми подарунками, аж нарешті втрапили на її весілля» [152, с. 3], написана у куплетній формі. І хоча музика повторюється, кожен із трьох куплетів містить свої «градації» тексту. Завдання ж виконавців – їх розкрити та проявити при цьому винахідливість і артистизм. Варто наголосити, що пісня мала неабиякий успіх у слухачів, тому 1968 р. на телеекрани вийшов музичний телевізійний фільм «Залицяльники» Львівського телебачення (фільм знімали у Львові, у Музеї народної архітектури і побуту «Шевченківський гай»), де головною героїнею була львів'янка Л. Стадник, яка «співала» у записі голосом Л. Боровець [108, с. 51].

Серед пісенної спадщини Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха особливе місце займає твір під назвою «Гуси-лебеді» (1968) – «перший український шлягер, що його привіз із далеких країв Теодозій Мороз, а обробку народної мелодії зробив Б. Янівський» [31, с. 2]. Б. Гнатовський пригадує, що «почувши її (мелодію – Х. П.), Б. Стельмах спонтанно написав кілька куплетів. Було це в одній з репетиційних залів Театру імені М. Заньковецької [...] наш друг Стельмах вихлюпнув свої сімейні переживання на партитуру веселої і дуже популярної пісні» [31, с. 2]. Поезія оригінальна за своїм змістом, це напівсерйозна-напівжартівлива розмова-розповідь про людські веселощі, прагнення та мрії.

Пісня «Гуси-лебеді» написана для вокального дуету (тенора і сопрано), її довгий час виконував дует – Леся Боровець і Теодозій Мороз. Б. Стельмах вибудовує поетичний текст у такий спосіб, що він втрачає своє конкретне семантичне значення та викликає широке коло асоціацій, набуваючи багатозначного виміру. Зокрема, приспів вірша насичений повторами слів, на перший погляд не пов'язаних між собою: «Гуси-лебеді в синій вересень, ладо з ладою за розлукою, гуси-лебеді біле пір'ячко, ладо з ладою жаль. Мине, білий лебідь мене мине». Ця милозвучна «гра слів» створює відповідний поетичний

настрій, відзначається вишуканістю та «музикальністю», що знайшло відображення у мелодичних лініях вокального дуету та фортепіанного супроводу.

Пісня «Гуси-лебеді» привертає увагу світлим, радісним, бадьорим настроєм. Б.-Ю. Янівський не прагнув відобразити глибокі «порухи душі», як у багатьох інших творах. «Гуси-лебеді» нагадують зразки жартівливо-танцювальних народних пісень, що тяжіють до узагальненого вираження позитивних емоцій. Не випадково автор використав фольклорну цитату, а саме – сербську народну мелодію. З одного боку, вона дуже проста щодо інтонаційної будови: це плавний, поступеневий рух чи повторення звуків. А з іншого – протягом всієї пісні незмінно «пульсує» синкопований ритм у розмірі 4/4: четвертна+вісімка+четвертна+вісімка+четвертна (♩+♩⁺♩+♩), саме метроритмічний «різnobій» стає головною «родзинкою» цього музичного твору. Підкреслимо, що пісня «Гуси-лебеді» звучала під овації слухачів, адже «саме в нашому Львові спалахнула зірка зародження національної естради» [31, с. 2].

Серед багатьох інших вокальних творів на слова Б. Стельмаха вирізняється пісня «Голубівна». Це – контрастна драматична тема любові, яка висновується з глибоких філософських міркувань обох митців. Вона входить до авторського збірника творів «Пісні» (1982) Б.-Ю. Янівського, який налічує вісім вокальних творів у супроводі фортепіано [185].

«Голубівна» є яскравим взірцем апелювання поета та композитора до українських фольклорних джерел. Вона створена у 1971–1972 рр. Співачка В. Купріна згадує: Богдан Янівський «приїхав до Києва, знайшов мене і запропонував співати дві пісні: «Голубівну» і «Баладу про двох лебедів» ... я його повела до Бориса Буєвського, з яким тісно співпрацювала ... Буєвський сказав, що музика красива і чудові вірші, тобто дав своє благословення» [107, с. 403]. Пісню «Голубівна» В. Купріна записувала з ансамблем «Кобза», метою якого була «пропаганда народної музики в естрадному обрамленні» [106, с. 274]). Цей запис вирізнявся від інших «незвичним звучанням, яке було

пов'язане з тим, що замість звичних гітар ансамбль використав електрифіковані традиційні народні інструменти – бандури і кобзу» [106, с. 275].

Вірш «Голубівна» із збірки «Земний вогонь» (1979) входить до тому поезій Б. Стельмаха «Мольфар» з його Семикнижжя (семитомного видання творів із назвою кожної книги зокрема («Мольфар» (2008), «Тарас», «Атентат», «Чудасія», «Гребля», «Романтики», «Світлиця») [151, с. 78]. Образний зміст вірша викликає асоціації з численними зразками народнопісенної творчості. Адже в українському фольклорі часто можна зустріти історію кохання голуба й голубки, яких назавжди розлучають «воріженьки», і вони гинуть, так і не пізнавши щастя. У цьому контексті поезія Б. Стельмаха піднімає трагічну тему жіночої долі, яку уособлює образ птаха-голубки, адже голуб в українській символіці персоніфікує мир і любов.

Паралелі між життям природи і людським суспільством, використання символічного ряду (вітер, хмара, блискавиця як уособлення «злих сил»), специфіка віршування з повторенням слів попереднього рядка (так звана «епанафора») – всі ці риси народнопісенних джерел присутні у вірші Б. Стельмаха. Вони ж привернули увагу Б.-Ю. Янівського, який знайшов відповідні музичні виразові засоби для розкриття образного змісту поетичного тексту.

Пісня «Голубівна» розпочинається чотиритактовим фортепіанним вступом, де, поряд зі смутком та журбою співіснують щирість і теплота глибокого людського почуття. На фоні арпеджованих акордів звучить низхідна поспівка в примхливому синкопованому ритмі, що «проросте» у мелодії вокальної партії.

Лірико-елегійний настрій домінує у перших двох куплетах пісні. Основна тема органічно поєднала романсові інтонації, особливості живої людської мови і гнучкий ритм, що впливає зі специфіки естрадно-пісенних жанрів. Мелодію твору збагачує виразний синкопований контрапункт фортепіанної партії у нижній теситурі зі специфічними «квартковими» ходами та ладогармонічними паралелізмами.

Композитор оновлює та збагачує музичний матеріал завдяки інтенсивному варіантно-варіаційному розвитку мелодичної лінії. Так, наприкінці кожного куплету основна поспівка з'являється на фоні грізної акордової пульсації, яку змінює напружена декламаційна фраза (на слова «десь її на тій дорозі голуб кличе»), гармонізована акордами різних тональностей (тризвуки Des-dur, Ges-dur, G-dur). Все це драматизує музику, глибоко розкриває лірико-психологічний стан людської душі.

Трагічною кульмінацією пісні «Голубівна» стає її третій куплет. Композитор використав новаторський прийом – мелодекламацію. Основна тема звучить у фортепіано – могутньо, зловісно, патетично – з використанням акордів та бурхливих фігурацій. І на цьому фоні солістка чітко скандує текст – «там вітер владно свище нагаями...». Експресія зростає і завдяки несподіваній модуляції на тон вгору з c-moll в d-moll. Власне у новій тональності звучить весь третій куплет.

Останні п'ять тактів пісні (на слова «Сіла, впала, крила склала – голуб вбитий») – трагічна розв'язка всього твору. Музика передає широку палітру почуттів: відчай, біль, гнів, протест. Могутнє динамічне наростання від pp до f, зіставлення акордів далеких тональностей на відстані півтону (тризвуки As-dur і A-dur, des-moll і d-moll), триразовий вигук-скандування «голуб вбитий» на фоні скорботно-драматичного звучання початкової фрази пісні у фортепіано – все це допомагає розкрити задум автора.

У «Голубівні» яскраво виявляється вплив народної музики, класичного українського романсу, естрадних ритмів та сучасних засобів музичної виразності. Баладу «Голубівна» можна віднести до кращих зразків пісенної лірики Б.-Ю. Янівського.

Пісня «Є на світі казка» також створена Б.-Ю. Янівським на слова Б. Стельмаха. Вона виконувалася дуєтом львівських виконавців Л. Боровець та О. Чепурним, була «шалено популярна на телебаченні та радіо» [108, с. 52]. Поетичний текст Б. Стельмаха змальовує дивне видіння: це образи «жар-птиці із золотим пером» – своєрідним символом щастя, та «юного князя, який тужить

– виглядає наречену». І саме до дівчини, яка стане його обраницею, звернені слова автора, сповнені щирих, сердечних почуттів. Б.-Ю. Янівський знайшов відповідні виразові засоби, щоб передати тонкі градації людських емоцій поетичного першоджерела, в якому переплітаються реальність і фантастика, «тиха» радість і томління душі, мрійлива споглядальність і прихована пристрась.

Пісня «Є на світі казка» відкривається вокалізмом, що виконує функцію вступу та визначає провідний музичний образ твору. На фоні арпеджованих фігурацій фортепіанного супроводу звучить наспівна, ніжна мелодія у душі колискової. Як відомо, колискова пісня уособлює передусім світ дитинства, казкових мрій, материнської любові. У пісні Б.-Ю. Янівського ці риси проявляються особливо виразно. Зокрема звертає на себе увагу гнучкість ритму, плагальність гармонічних послідовностей (Т – VI – IV – V – Т). Так само – варіантність розвитку теми, коли її підхоплює другий голос у терцію або сексту, що характерно для багатьох зразків української пісенної лірики.

Твір написано у куплетній формі із традиційними заспівом і приспівом. Основна музична тема, у порівнянні зі вступом, більш енергійна та жвава, хоча інтонаційно й пов'язана з початком твору. Композитор, як завжди, демонструє невичерпну мелодичну щедрість, невимушеність у розвитку музичного матеріалу. З іншого боку, повторення однотипних фраз допомагає краще запам'ятати мелодію, збагачену цікавими гармонічними барвами, як-от, нонакордом подвійної домінанти (DD₉) чи низкою висхідних паралелізмів (I₇ – II₇ – альтерований II₇ – III₇). А, на перший погляд, непомітний хроматизм у вокальній партії знайде відгук у фортепіанному акомпанементі наприкінці заспіву.

Приспів пісні (на слова «Там тебе чекає юний князь») звучить більш емоційно та схвильовано. Звертає на себе увагу тональність – fis-moll замість D-dur, що вирізняється меланхолійним характером. До того ж мелодію приспіву дублює другий голос у традиціях народного виконавства з домінуванням терцієвої втори. Зростає і роль фортепіанного супроводу: з'являються

тремлюючі октави, енергійні синкоповані звороти баса, згодом – дублювання у фортепіано вокальної партії. Але тривога швидко зникає («всі ж казки закінчуються щасливо!»). І наприкінці приспіву композитор знову повертає нас до попереднього настрою. Він повторює основну тему заспіву, а згодом і вокаліз як програвання між куплетами. Так виникає тематична «арка» з початком пісні. Тихими «заколисуючими» фігураціями митець завершує твір.

До кращих зразків вокальної творчості Б.-Ю. Янівського можна віднести композиції, прив'язані темі любові до матері: балада «Колискова для матері» (сл. Б. Стельмаха); пісні «Матері» та «Журавлиний крик», «Балада для мами» (сл. І. Колодія); «Молитва до матері» (сл. С. Лепеха); «Синові» (сл. В. Куйбіди); «Мати Анастасія» («Анастасія – Воскресіння») (сл. В. Романюка) та ін. Таке часте звернення композитора до образу матері не випадкове, бо «в основі загальнолюдської моралі – любов до Матері і шаноба до Материнства, які об'єднують людей незалежно від будь-яких відмінностей між ними. У цьому відношенні Мати і Материнство схожі на Сонце, яке несе життєдайне тепло всьому людству» [72, с. 5].

Серед вищезазначених творів особливе місце у доробку Б.-Ю. Янівського займає «Колискова для матері» із циклу балад. Твір скомпоновано 1969 р. «для славної, героїчної матері-кубанки Валентини Федорівни Степанової, дев'ять синів якої загинули, захищаючи рідну Вітчизну від загарбників під час громадянської та Великої Вітчизняної воєн», – наголошував Б. Стельмах [152, с. 3]. У цьому творі автори піднімають тему війни як найбільшого зла, що руйнує людські долі та забирає від матері найдорожче – її синів. Поетичні рядки привертають увагу високим трагізмом, правдиво розкривають психологічний стан згорьованої жінки. Немов у мареві, вона чує голоси своїх дітей, які віддали життя за батьківщину, і тихо наспівують: «Люлі, мамо, люлі, промінь сонця згас. Ой, ворожі кулі не минули нас».

Лірико-епічний дух оповіді, близької до фольклорних джерел із характерними для народнопісенної творчості повторенням слів (наприклад, «а від нашої сивої, сивої, що не днина – по синові, синові»); гострий конфлікт між

прагненням щастя і жорстокою дійсністю, органічне поєднання реальності і фантастики, використання символічного ряду, що також часто прослідковується у народних піснях («десять дерев-яворів як десять синів»), – ось основні риси стельмахівського вірша, який нагадує справжню драматичну баладу.

Балада «Колискова для матері» Б.-Ю. Янівського відкривається розгорнутим фортепіанним вступом. Насамперед звертає на себе увагу вибір композитором основної тональності – до мінору – однієї з найдраматичніших у музиці. По-друге, незвичною є постійна зміна метру (чергування 12/8 і 4/4), що викликає відчуття невимушеності вислову, імпровізаційності музичної думки. Цьому ж сприяють так звані «загальні форми руху» – арпеджовані фігурації по звуках тризвуку, на фоні яких зароджується початкова інтонація майбутньої вокальної партії (g – c). Загалом, фортепіанний вступ окреслює провідний музичний образ пісні та відзначається скорботно-просвітленим характером.

На цьому ж «заколисуючому» фоні у помірному темпі звучить виразна вокальна мелодія заспіву. З одного боку, вона стримана, плавна, з типовими для романсової лірики оспівуванням звуків та низхідними секундовими інтонаціями. А з іншого – музика нагадує живу людську мову, композитор прагне передати зміст кожного слова, глибоко розкрити психологію людської душі. Тут і гнучка ритміка, що немов виростає зі слів, і паузи, що «розривають» плинність думки, і поступове розширення діапазону мелодії, що драматизує музичний образ. Водночас у фортепіанній партії – рівномірна пульсація вісімок правої руки та низхідні хроматичні октави лівої, які стримують емоції, зберігають лірико-епічний тон вислову. І тільки згодом зростає патетика: фортепіанний супровід дублює вокальну партію, а наприкінці заспіву звучить дисонуюча акордова пульсація, що нагадує похоронний дзвін.

Приспів балади (на слова «Люлі, синку, люлі») різко контрастує з попередньою музикою. Він звучить в однойменному мажорі (C-dur замість c-moll) і відзначається світлим, спокійним характером. Це справжня колискова, яка нагадує аналогічні зразки у творчості українських композиторів, зокрема

В. Косенка («Люлі, треба спать»). Елементарна поспівка з повторенням звуків у рівній ритмічній пульсації (довгими тривалостями) звучить на тому ж «заколисуючому» фоні початку пісні. Проте замість напружених гармоній заспіву ($t - t_2 - S_6 - s_6 - t_{64} - DDVII_7 - II_{65} - D_7 - t$) у приспіві використано м'які плагальні послідовності ($T - III_7 - VI - III - IV - D - T$); замість низхідних хроматизмів баса ($c - h - b - a - as - a - fis - g - c$) – чисту діатоніку ($c - h - a - g - f - c$). І тільки наприкінці приспіву (на слова «явори поснули») Б.-Ю. Янівський знову повертає виклад до трагічної реальності: скандування на двох звуках (спочатку $c - b$, згодом $b - es$) та драматичні похоронні акорди виростили з останніх тактів заспіву. У такий спосіб, автор протиставляє образи життя і смерті, надії та відчаю, краси навколишнього світу і руйнівної сили війни.

Згаданий фрагмент балади лежить в основі фортепіанного програвання між другим і третім куплетами. Він звучить на *ff* і сприймається як крик душі, розпуки, горя, а з іншого боку – гострого протесту проти зла, жорстокості війни. І саме цією музикою Б.-Ю. Янівський завершує весь твір: наприкінці третього куплета мотиви фрагменту звучать на словах «І кують зозулі – далі жити треба: день новий на порозі».

«Колискова для матері» скомпонована у двох варіантах: для голосу і фортепіано, а також для голосу у супроводі симфонічного оркестру. Оркестрові тембри відкривають нові можливості для втілення драматичного змісту твору. Двадцять чотири лінійки партитури – це дві флейти, гобой, кларнет, три валторни, чотири труби, три тромбони, ударні (drums), гітара, фортепіано, арфа, струнний квінтет, а також голос (canto).

Звісно, два варіанти пісні дещо відрізняються між собою. Напр., композитор відмовляється від зміни метру на початку оркестрового варіанту. При цьому оркестрова фактура значно багатша. Згадаймо, хоча б, вокальну партію заспіву, яку контрапунктично супроводжує виразний підголосок гобоя, згодом – кларнета, що м'яко відтіняє основну мелодію. Якщо в пісні з фортепіанним супроводом композитор використав знаки повтору куплетів, то у

партитурі – наскрізний розвиток, де кожен куплет звучить по-різному. При цьому Б.-Ю. Янівський ще більше драматизує музичний образ, а в кінці твору – сягає його трагічної величі. До речі, у другому та третьому куплетах вокальна партія насичена тріолями, відповідно вона більш експресивна, схвильована у порівнянні з першим варіантом пісні. Звертає на себе увагу й економність у використанні композитом виразових засобів оркестру, що свідчить про його професійну майстерність та відчуття міри. Балада «Колискова для матері» Б.-Ю. Янівського була записана першим вокально-інструментальним ансамблем Львівської обласної філармонії «Варта» під керівництвом засновника та першого керівника М. Мануляка.

«Я мав контакти з Богданом Янівським, Романом Хабалем, які могли і вміли писати в стилі для біг-бітового ансамблю ... Прагнув, щоб ансамбль мав свій стиль, свій почерк і своє звучання», – ділиться М. Мануляк спогадами про співпрацю з львівськими митцями [108, с. 208]. Загалом, балада «Колискова для матері» має високу художньо-музичну цінність та набуває особливої актуальності у наш час, коли агресивно і гостро стоїть тема війни росії проти України, тривожить розум і болить серце за долю українського народу, за нашу територіальну цілісність, рідну мову, національну культуру і традиції.

Б.-Ю. Янівський глибоко осягнув філософський зміст поетичного тексту Б. Стельмаха, в якому, поряд із почуттям скорботи і страждання через війни, піднімається вічна тематика материнської любові, розкривається ідея самопожертви, подвигу, безсмертя високих людських відносин і цінностей. Таким чином, «Колискова для матері» перекликається з іншими піснями, які присвячені жертвам воєнного лихоліття, зокрема з «Баладою про мальви» В. Івасюка на вірші Б. Гури, проте і в цьому творі «є героїка, внутрішній оптимізм» [157]. До речі, обидва твори пов'язує ще одна риса – розповідь ведеться від імені полеглого сина.

У нарисі «Маршрути золотого трамвая» Б. Стельмах ділиться про появу пісні під назвою «Золотий трамвай» (про «отой чудернацький, веселий золотий трамвай») Б.-Ю. Янівського і поета у рідному с. Туркотин (сьогодні –

Глинянської міської об'єднаної територіальної громади Львівського району Львівської області) у 1972 р. У пісні висвітлені щирі та радісні очікування зустрічі з коханою, яка обов'язково приїде на побачення – ось «нехитрий» зміст вірша. «Золотий трамвай» написаний в мажорі (C-dur) у жвавому темпі і має оптимістичний, енергійний, бадьорий характер із певними «нотками» гумору. І знову композитор використовує елементарні поспівки, які неодноразово повторюються, синкоповані ритми, опору на гармонічну «тріаду» T – S – D, дублювання мелодії фортепіанним акомпанементом. Всі ці риси часто проявляються в естрадній музиці.

У пісні «Золотий трамвай» звертає на себе увагу безперервна пульсація вісімок у баса, що передає радісне збудження і має, можливо, звукозображальну функцію – змальовує стукіт коліс трамвая. Також – несподівані ладогармонічні барви у приспіві (на слова «Рай, зелений рай»), коли, після домінантової гармонії До мажору, автор зівставляє такі тризвуки: A – g – As – B – As – g – As – G. При цьому використовує принцип «терцієвої втори». Пісня «Золотий трамвай» свідчить про різносторонність творчого обдарування Б.-Ю. Янівського, який добре відчував «віяння часу», зокрема й у сфері легкожанрової естради.

Вокальна стельмахіана Б.-Ю. Янівського включає також пісню «Верховинська колисанка» («Карпатська колисанка») (1974), в якій яскраво розкриваються засади використання елементів українського фольклору.

Вірш «Верховинська колисанка» Б. Стельмаха входить до збірки «Сто пісень» (із книги поезій «Мольфар») [151, с. 180]. «Найсвітліші його джерела – це правічні ручаї рідного фольклору. В народнопоетичній пульсації образів, у формах висловів, лексиці поет вловлює те світло, що осяває його душу і «настроює» її голос голосом земного життя, філософією духовної краси та чистотою моралі», – підкреслював Т. Салига [143, с. 234].

Солоспів «Верховинська колисанка» скомпоновано для високого жіночого голосу (сопрано) у супроводі фортепіано. Вокальна жіноча партія – це виразна декламація, що поєднує риси як наспівної, ніжної коліскової, так і

скорботного надривного голосіння. Її інтонаційним «зерном» є низхідна фраза від V до I щабля з виразним інтервалом збільшеної секунди.

Драматичний характер музики посилюють напружені та колоритні гармонії акордового акомпанементу. Згадаймо, наприклад, поліфункційне співзвуччя c – e – b – d – a, що з'являється у кульмінаційний момент вокального інтонування на звуці f² (9 такт).

Основний принцип розвитку вокального твору «Верховинська колисанка» – інтонаційно-ритмічне та фактурне варіювання, яке також впливає з особливостей народного музикування. Так, у другому куплеті Б.-Ю. Янівський мелодизує фортепіанну партію, насичує її самостійними підголосками. Між другим та третім куплетами використовує своєрідну імпровізацію – «вокаліз» (на слова «Ой дана, дана»). До речі, цим мелодичним ходом часто послуговувався у творчості вчитель Б.-Ю. Янівського – А. Кос-Анатольський. Він також позиціонується українським музикознавцем, піаністом О. Козаренком як особлива «фонема». Третій куплет «Верховинської колискової» звучить на тон вище (a-moll), що додає музиці експресії. Проте наприкінці пісні напруження спадає і солюючий голос востаннє інтонує початкову фразу, а її імітаційно підхоплює фортепіано на фоні низьких «глибоких» басів.

Варто наголосити, що композиція «Верховинська колисанка» розкриває традиційні для народнопісенного жанру почуття, зокрема безмежну материнську любов та її глибоку тривогу за долю дитини. І в цьому сенсі вона має важливе виховне значення. Покликаючись на А. Іваницького, «Колискова впливає на дитину мелодією, тембром, розміреною ритмікою ... особливо зростає роль близьких дитячому сприйманню образів, в тому числі фантастичних і казкових» [60, с. 17].

Отже, вже з перших звуків фортепіанного вступу (8 тактів) композитор створив відповідний «гуцульський колорит»: використання «гуцульського ладу» з підвищеними IV та VI щаблями у мінорі; наслідування звучання народних інструментів, передусім сопілки; ритмічна вибагливість, що пов'язана

з імпровізаційністю; своєрідна манера виконання у дусі «parlando-rubato», притаманна українському музичному фольклору гуцульського регіону.

Першою виконавицею твору «Верховинська колісанка» була Леся Боровець – учасниця вокального ансамблю «Ватра». Солістка зазначала, що з колективом багато гастролювали: «Сахалін, Камчатка, Владивосток, Хабаровськ, Алтайський край, де я виконувала і пропагувала твори Богдана Янівського, зокрема «Верховинська коліскова», «Калини цвіт» на слова Богдана Стельмаха» [23]. На початку 1970-х рр. Л. Боровець «почала поєднувати класичний оперний вокал з ритмами біг-біту (на першій платівці «Варти» пісні «Верховинська коліскова», «Відлуння в горах», «Як я спала на сені»)» [108, с. 50]. Колектив «Ватра» здійснив чимало записів, зокрема на студії «Мелодія», в тому числі й озвучені Л. Боровець вищеназвані вокальні твори композитора, позаяк голос співачки «добре «клався» на звук» [23]. Знайомство підростаючого покоління з мистецькою спадщиною видатних співаків та співачок є «важливим аспектом в процесі становлення майбутнього педагога [музиканта – Х. П.] та набуває особливого значення в сучасних умовах трансформації культурної та освітньої галузей», – слушно зазначає О. Бобечко [20, с. 113].

Б. Стельмах так відгукувався про вокальну творчість митця: «Самобутність і оригінальність музики Богдана Янівського завжди приваблювали слухачів, були тією неповторною міткою, яка не давала його пісням загубитись в океані інших» [152, с. 3].

На думку О. Колубасєва, однією з найвизначніших ознак вокальної творчості Б.-Ю. Янівського є «опора на фольклорні жанри та інтонєми» [82, с. 46].

Оригінальною «музичною-мелодійною перлиною» не тільки у творчості Б.-Ю. Янівського, а й усієї української вокально-естрадної музики стала пісня «Не забудь» з вистави «Голубі олені» О. Коломійця (постановка В. Опанасенка) у сцені Оленки і Кравцова «на гіркому й щасливому своєму балу юності, який вже – спогад з далекого майбутнього» [26, с. 20]. Загальне враження від

театральної вистави «Голубі олені» це – «гармонія вічності і людський біль. Притча про голубих оленів є світла лірична відвертість Таїсії Литвиненко, яка грала Оленку, Т. Литвиненко у виставі не співала, але пісня була для неї і про неї» [26, с. 20]. Ось уже понад чотири десятиліття пісня «Не забудь» користується заслуженою популярністю серед широкого кола слухачів вона «вилетіла поза межі сцени і живе», – підкреслював Б. Стельмах [3, с. 9]. Вірш «Не забудь» Б. Стельмаха надихнув Б.-Ю. Янівського на створення справжнього музичного шедевра, в якому в єдине ціле злились зворушливі слова поета й натхненна музика композитора.

Тема кохання у людській пам'яті проходить червоною ниткою через творчість багатьох митців, кожен із яких знаходить своє прочитання цієї вічної, незбагненої загадки буття. Б. Стельмах у вірші «Не забудь» тонко розкриває інтимні порухи душі героя, який охоплений суперечливими почуттями: тут і любовне томління, і тихий смуток, і біль розлуки, і стримана пристрасть. Автор поезії оперує вишуканим символічним рядом, в якому «людської пам'яті ріка» уособлює саме життя з його нестримним плином та тривогами. «Пливе, не тоне в цій ріці» любов героя, переповнюючи його серце та розливаючись «як весняна повідь». Кожна фраза, кожне слово цього прекрасного вірша багатозначні та викликають широке коло асоціацій. «Музикальність» притаманна всій поетичній творчості Б. Стельмаха, проте вірш «Не забудь» у цьому списку займає особливе місце. І не випадково він привернув увагу Б.-Ю. Янівського, який знайшов належні засоби музичної виразності для розкриття образного змісту поезії. Будь-який музикознавчий аналіз такого твору буде поверховий, адже «за кадром» завжди залишиться щось суттєве, незбагненне і невимовне. І саме у цьому, можливо, прихована таємниця музики романсу «Не забудь», його чарівність і простота. Спробуємо окреслити деякі найважливіші, на нашу думку, музичні особливості цього твору.

Передовсім акцентуємо жанрове визначення пісні «Не забудь», вказане автором – «в темпі вальсу». Як відомо, використання вальсових ритмів є традиційним для української і зарубіжної вокальної лірики. Пісня

Б. Ю. Янівського – це вишуканий, поетичний, елегантний вальс. Водночас зупинка на другій долі такту основної теми – це ритмічний малюнок мазурки, що також присутній у творах багатьох композиторів, напр., у вальсі a-moll Ф. Шопена (твір 34 № 2).

По-друге, вокальна партія романсу-елегії Б.-Ю. Янівського поєднує наспівні та декламаційні інтонації. Переважає плавний, поступеневий рух із оспівуванням звуків. І тільки наприкінці двох куплетів пісні (на слова «Вирує пам'ять, як ріка») у мелодії з'являються напружені ходи на великі інтервали, зокрема велику септиму, що драматизує музику, посилює її експресію та патетику.

По-третє, пісня «Не забудь» – це дует, своєрідний діалог двох голосів, двох людських душ, які гармонійно доповнюють одна одну, зливаються у єдине ціле. Другий голос підхоплює перший за принципом «кантової втори» у сексту, характерним для багатьох зразків романсової лірики.

По-четверте, ладогармонічна мова твору традиційна для цього жанру: пісня написана в елегійно-меланхолійному a-moll із швидкоплинним відхиленням до C-dur. І тільки у драматичній кульмінації наприкінці кожного куплету чути гострі, напружені, дисонуючі гармонії: тут і відхилення до субдомінанти (d-moll), і нонакорд подвійної домінанти (DD₉), і обернення зменшеного септакорду подвійної домінанти (DDVII₆₅ – акорд «a – c – es – fis») на фоні домінантового органного пункту (звук «e»). Все це збагачує музичний образ, демонструє його у розвитку.

По-п'яте, звертає на себе увагу оригінальна музична форма твору, яку розкриває така схема:

фортепіанний вступ ||: A A₁ A₂ B :|| програвання A₃
12 тактів 10 10 8 9 3 8

Основна тема (A) поєднала у собі структурну чіткість, пов'язану з періодичністю танцювального руху, з одного боку, а з іншого – невимушеність, імпровізаційність музичного вислову, що впливає з особливостей віршування та визначає десятитактову будову мелодії (4+4+2). Повторення однотипних

мотивів та їх варіантне «проростання» дають винятковий ефект постійності та мінливості водночас. І цей принцип також діє у межах усього твору, проявляючись у співвідношенні вокальної партії та фортепіанного супроводу.

По-шосте, партія фортепіано, безумовно, не претендує на першість, проте її роль дуже значна. Так, фортепіанний вступ окреслює провідний настрій, виступає інтонаційним «зерном» усього твору та визначає специфіку тонального розвитку пісні (мається на увазі відхилення в d-moll). Вокальна партія кожного розділу (AA_1A_2) ідентична і стартує словами-рефреном «Не забудь». Тобто, тричі повторюється основна музична тема з незначними змінами за третім разом, що впливає з кадансування, коли замість половинного кадансу ($t - D$) звучить повний ($D - t$). Проте розвиток музичного образу не припиняється, і це винятково завдяки фортепіанній партії. Поряд із дублюванням мелодії, композитор використовує виразні підголоски (A), акорди із затриманням звуків, згодом – мелодизує бас (A_1), контрапунктично супроводжує вокал власною мелодичною лінією (A_2). А у драматичній кульмінації (B) голос та фортепіано поєднуються разом як рівноправні учасники ансамблю: тут і акорди, і бурхливі пасажі шістнадцятками, і використання широкого діапазону інструмента від «h» контроктави до «с» третьої октави. І тільки наприкінці твору (A_3) знову повертається лірико-елегійний настрій. Це черговий «варіант» основної теми, що виконує функцію загальної репризи. Всі засоби музичної виразності чітко підпорядковані глибокому розкриттю художньо-образного змісту твору.

Пісня «Не забудь» «стала візитною карткою композитора» [137], лунала «так дзвінко й щемко, що їй несла було втриматись у межах вистави і вона вирвалася у світ, щоби звучати з усіх радіостанцій, телепрограм самотніми яскравими голосами Любові Арготюк і Валерія Досанюка» [68].

Особливе захоплення у поета викликало виконання пісні «Не забудь» київськими акторами-франківцями А. Хостікоєвим і Б. Бенюком у супроводі гітари.

Пісня «Калини квіт» / «Квіт калини» («Осінні тихі дні») для голосу у супроводі фортепіано (зберігається в архіві, рукопис, 7 арк.) Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха з вистави «Пора жовтого листя» М. Зарудного, спирається на традиції сучасної ліричної української естрадної музики. У ній «ішлося про ліс, про збереження природи, ... про екологію. ... Пісня була ключова. Її співала Таїсія Литвиненко і я (Ю. Брилинський – Х. П.) ... Лірична пісня, гарна атмосфера, романтична. Я акомпанував собі, грав на гітарі, дуже гарна мелодія була», – згадує Ю. Брилинський [3, с. 9].

Вірш «Калини квіт» Б. Стельмаха належить до збірки «Сто пісень» (із книги поезій «Мольфар»), він відзначається милозвучністю і багатством образних асоціацій. Це – світлі та радісні спогади героя пісні про юнацькі літа, «весняні мрії-сни», «осінні тихі дні», коли «калини квіт одквіт». Можемо припустити, що композитор із метою «розцвічення» музичної форми додав слова приспіву, оскільки в оригіналі автора поетичного тексту їх немає [151].

Музична мова Б.-Ю. Янівського наповнює художньо-поетичний образ твору яскравими барвами й експресивними емоціями. Композитор вкладає поетичні рядки у традиційну куплетну форму, де є заспів і приспів (перший куплет проводить у C-dur'і, а другий – у D-dur'і).

Отже, схема музичного твору набуває такого вигляду:

Фортепіанний вступ	1 куплет	2 куплет
	Заспів (a) Приспів (b)	Заспів (a ₂) Приспів (b ₁) Заспів
4 такти	Заспів (a ₁)	(a ₃)
C-dur	12т 9т	12т 9т
	16т	17т
	C-dur Es-dur	D-dur F-dur
	C-dur	D-dur

Мелодія пісні «Калини квіт» побудована на коротких фразах наспівно-декламаційного характеру з перевагою поступеневого руху. Особливо важлива

роль відводиться ритму, що виростає із синкопованого «зерна» та постійно оновлюється, збагачується новими варіантами. Гнучкість ритмічного малюнка вокальної партії рельєфно виокремлюється на фоні рівномірної акордової пульсації фортепіанного акомпанементу.

Варто наголосити, що «дух української естради» виразно проявився на рівні ладогармонічної мови пісні, де поряд із традиційними для цього жанру септакордами побічних шаблів, подибуємо колоритні послідовності, як-от «ланцюжок» хроматично низхідних тризвуків на початку мелодії (С – Н – В – А); чи поліфункційний акорд на межі заспіву і приспіву (b-d-as-c-g); чи експресивні гармонії приспіву в Es-dur – c-moll: $T_7 - D_6 - d_6 - D_9 \rightarrow II = s - IV_2 - DD_7 - \text{зм. } DD_7 - D$. Все це збагачує музичний образ, допомагає розкрити різні відтінки людських думок і переживань.

Відомим виконавцем пісні «Калини квіт» був В. Шпортько. Українське телебачення та студія «Укртелефільм» знімали музичні відеофільми «Співає Віктор Шпортько», в тому числі й озвучену ним пісню «Калини квіт». «Голосу виконавця, що мав діапазон 2,5 октави, притаманні глибокий ліризм, виразність, технічна досконалість» [182].

Пісня «Сум Афродіти» на слова Б. Стельмаха у порівнянні з попередніми творами значно простіша як за змістом, так і за музикою. Це типовий зразок легкожанрової естради, проте не без відповідного художньо-образного відтінку. Перед нами постає образ морської красуні, яка марно чекає на нічному причалі свого милого, адже, природно, дитя моря і людина не можуть бути разом. Незважаючи на мінорний лад (a-moll), у пісні нема сумного настрою. Навпаки, вона досить бадьора, світла, грайлива, ніжна. Композитор досягає цього завдяки використанню елементарних виразових засобів. Це повторення поспівок у вокальній партії, танцювальний ритм із синкопуванням, прості гармонічні послідовності, традиційні для цього жанру. З-поміж оригінальних прийомів – дещо «фривольний» початок пісні – вокаліз на «ля-ля-ля» на фоні синкопованої ритмічної пульсації у фортепіано. «Сум Афродіти» є цікавим,

ліричним зразком пісенної спадщини композитора, однією із улюблених у репертуарі Л. Боровець, яка «саме так назвала свій перший альбом» [108, с. 52].

Героям національно-визвольної боротьби 1940–1950 рр. присвячений вірш Б. Стельмаха «Ватри упівських повстань». Його написання, ймовірно, пов'язане з пробудженням інтересу до славних героїчних і трагічних сторінок української історії, відродженням значного пласту фольклору, що оспівує подвиги січових стрільців та воїнів УПА.

Музика Б.-Ю. Янівського на ці слова, з одного боку, нагадує численні зразки повстанських пісень, сповнених молодецького завзяття, вольової наснаги. І не випадково, вона звучить у ритмі похідного маршу. З іншого боку, цьому твору властиві й ліричні риси, що визначають специфіку всієї творчості композитора. І у заспіві, і у приспіві повторюються короткі, розірвані паузами фрази у вільному ритмі. Виразна декламація звучить на фоні акордів фортепіанного акомпанементу, що рівномірно пульсують. Звертають на себе увагу й «квінтови паралелізми» у баса; й незвична гармонічна послідовність на слова «в подиві подвигу стань» – зіставлення тризвуків h-moll і B-dur; також – модуляція у четвертому куплеті з основної тональності g-moll на тон вгору до A-dur (a-moll). Власне, наприкінці пісні композитор «ліризує» основний музичний образ. Мелодія стає більш наспівною, плавною, зберігаючи при цьому пружність маршового руху. Арпеджовані фігурації у фортепіано нагадують фактуру ліричного романсу. Водночас колоритні гармонічні послідовності – чергування тризвуків A-dur і C-dur; A-dur і F-dur; D-dur і B-dur – створюють відчуття піднесеності й урочистості характерні для жанру пісні-гімну. Загалом, «Ватри упівських повстань» є оригінальним зразком пісенної творчості Б.-Ю. Янівського патріотичного змісту.

Романс-елегія «Дзвени мені, любове» на вірші Б. Стельмаха, як і багато інших музичних творів Б.-Ю. Янівського, привертає увагу щирістю ліричного висловлювання. Образи природи тут тісно пов'язані з розкриттям внутрішнього світу людини, допомагають проникнути у психологію людської душі. Хоча надворі «темна ніч» та «давно листар листів не носить», головний герой живе

спогадами про своє глибоке нерозділене кохання. Музика Б.-Ю. Янівського органічно поєднує риси класичної пісні-романсу з елементами сучасної естради. Композитор обирає для цього традиційні засоби музичної виразності, які, однак, не мають нічого спільного з шаблонністю чи примітивністю. Навпаки, пісня свідчить про високий художній смак автора, «економність» у використанні «музичних ефектів». Серед цікавих прийомів акцентуємо на мелодизацію басового голосу у фортепіано, що веде власну мелодичну лінію та створює з наспівною декламацією голосу «дуетну поліфонію».

Пісні на слова Б. Стельмаха виконують відомі співаки та гурти України, з-поміж яких – В. Зінкевич, С. Ротару, В. Шпортько, О. Білозір, Л. Посікіра, Л. Боровець, І. Богдан, О. Муха, П. Табаков, тріо «Либідь», гурти «Світязь», «Ватра», «Арніка», «Кобза», «Водограй» та ін.

Поезія Б. Стельмаха виявилася співзвучною творчим пошукам композитора. Органічний синтез поезії та музики сприяє тому, що пісні на вірші Б. Стельмаха користуються заслуженою популярністю, а деякі з них сприймаються вже як народні.

Творче спілкування Б.-Ю. Янівського та Б. Стельмаха як вияв натхнення один одного – взіреть плідної співпраці, що дав очікувані результати. Їхня спільна творчість є вагомим внеском у розвиток вокально-естрадного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Т. Салига констатував, що пісні цих талановитих митців – «речі народнопісенної, баладної, гаївкової одухотворености, твори самобутньої художньої краси» [143, с. 235].

Вокальна спадщина Б.-Ю. Янівського на поетичні тексти Б. Стельмаха, яку складають різноманітні за жанром твори (для голосу, дуету, тріо у супроводі фортепіано чи оркестру), – своєрідна творча лабораторія, що дала плідні результати. Як стверджує О. Фрайт, «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» [166, с. 193].

Адже кожен твір – взірць глибокого прочитання поетичних рядків, проникнення в їхню сутність, відтворення їх найтонших нюансів, що знайшли віддзеркалення у музичній тканині. Це природно, бо «пісня, як жоден інший жанр, здатна безпосередньо впливати на слухача. Вона – обов'язковий компонент побуту; вона – основа так званої легкої музики, прикладної музики» [48, с. 8].

2.3 Вокальні твори на тексти українських поетів-сучасників композитора: від семантики художньої образності до архітектоніки музичної форми

Поетична палітра вокальної спадщини Б.-Ю. Янівського – багата і різноманітна. Композитор звертався до поезії майстрів слова, з якими він товаришував, або був знайомий, чиї образи торкалися струн його душі, живили енергією творення. Б.-Ю. Янівський «відчував величезну відповідальність перед світочами письменства, ... обирав високохудожні тексти талановитих сучасників» [78, с. 37]: Л. Костенко, І. Драча, Д. Павличка, Б. Олійника, Б. Стельмаха, Р. Лубківського, І. Колодія, Р. Кудлика, В. Куйбіди, Л. Голоти, С. Лепеха, П. Маха, Г. Охоцької, В. Романюка, В. Сагайдака, П. Шкраб'юка та ін. «Це були емоційно забарвлені контакти з живими людьми, які супроводжувалися дискусіями, інколи суперечками щодо того, які ж слова краще вжити в тому чи іншому місці. Тобто пісні народжувались у тісній співпраці поета й композитора» [137].

Серед плеяди представників сучасної культурної і літературно-мистецької ниви яскраво вирізняється ім'я Ліни Костенко, поетичний доробок якої неодноразово ставав предметом уваги композиторів, передусім завдяки глибині думки, місткості слова, художній самобутності.

На думку І. Літвінової, музикальність поезії Л. Костенко за формою та змістом посилює вплив на читача і слухача, вона «насичена великою кількістю музичних образів (камертон, гармонія, струна, скрипка, арфа, бандура та ін. – Х. П.), які, зазвичай, реалізуються на філософському та психологічному рівнях» [96].

Не оминув увагою поетичну творчість Л. Костенко і Б.-Ю. Янівський. Вірш «В пустелі сизих вечорів» належить до ранньої поетичної збірки «Мандрівки серця» (95, с. 26–27). Композитор констатував, що «заборона на вірші Ліни Костенко не завадила мені написати на них музику» [139, с. 4]. Глибокофілософська, містична поезія «В пустелі сизих вечорів» Л. Костенко припала до серця композитору, скомпонований ним солоспів набув популярності у 70-х рр., «вийшла навіть платівка «В пустелі сизих вечорів»» [139, с. 4]. Першою виконавицею солоспіву була Л. Боровець-Демчишин, згодом він поповнив репертуарний список О. Богомолець, Л. Кобільник, А. Мокренка, О. Мухи та ін.

Твір «В пустелі сизих вечорів» (вокальна збірка «Пісні», 1982 р.) написаний у куплетній формі, яка вкладається у просту двочастинну безрепризну форму. Пісня розпочинається 4-тактовим фортепіанним вступом; основна тональність – a-moll. Синкоповний, хвилеподібний рух створює хвилюючий художньо-емоційний настрій твору. У вступі – типова класична гармонія, яка завершується на домінанті основної тональності.

Куплет вкладається у 16-тактовий період, де є два речення по вісім тактів у кожному. Перше речення А (8) розпочинається в основній тональності твору a-moll і завершується на домінанті. У гармонічній мові трапляються еліптичні звороти, що створюють відчуття нереальності, невизначеності («мені наснилося»). Друге речення викладається у паралельній тональності C-dur. Примітно, що у перших чотирьох тактах повторюються гармонічні звороти початкової чотиритактової конструкції, а у наступних чотирьох використано «ланцюг» еліптичних зворотів для передачі тривоги на душі та очікування відповіді (на слова «тривожно вгадуєш»). Завершується друге речення, як і весь

куплет, в основній тональності a-moll. Останній акорд є енгармонічним VII⁶₅ з пониженим терцієвим тоном із наступним розв'язанням у тоніку основної тональності твору.

Якщо перший і другий куплети скомпоновані традиційно, зі зміною тільки поетичного тексту, то під час переходу до третього – композитор вводить нові елементи – прегарну мелодичну інтерлюдію, викладену у неквадратному періоді (9 тактів). Ця інтерлюдія стає смисловим інструментальним розмежуванням у творі. І це абсолютно оправдано: митець тонко передає засобами музичної мови емоціональну лінію вірша. У перших двох куплетах панує душевний стан очікування нежданого, хвилювання, у третьому ж, який є динамічно кульмінаційним і має оптимістичне й світле звучання, композитор передає його в іншому «ключі», акцентуючи на головній думці: «Я ради цього ладна жить». Повторення двох останніх рядків поетичного тексту «Моєму серцю снишся ти, як морю сняться урагани» приводить до коди, гармонічна мова інтерлюдії і коди є однаковою, вона постає одним із елементів цілісності форми.

Гармонічна мова вокального твору «В пустелі сизих вечорів» вирізняється поєднанням паралельних тональностей (характерно для народної пісенності); еліптичними зворотами для розкриття образної сфери поетичних рядків; альтерованими акордами як прояв таємничості (N₇, VII⁶₅^{b3}, DD). «В пустелі сизих вечорів» – органічний взірць довершеного прочитання поетичних рядків, тонко та барвисто переданий у мелодичній вокальній лінії та національно своєрідному фортепіанному супроводі.

Солоспів «В пустелі сизих вечорів» був перекладений І. Блащук на чотириголосий мішаний ансамбль або хор. Автор перекладу зазначає, що «Романтично-символістський образ вимагає філігранної хорової (ансамблевої) звучності, колористичності гармонічної вертикалі, дотримання динамічних відтінків» [17].

Особливе зацікавлення і захоплення композитора викликає поезія І. Колодія. Вірші поета, вміщені у збірниках «Сонячна палата», «Журавлиний

крик», «Купались зорі», «Повинність» (1999), «Головна роль», «Моравські маршрути», «Кров калинова» (2004), приваблювали Б.-Ю. Янівського не тільки красою поетичного вислову, а й тематикою, зокрема оспівуванням краси рідної природи, шани до українських традицій і звичаїв тощо.

У 1992 р. відбулося знайомство двох митців, яке переросло у багаторічну творчу дружбу. Як зазначає П. Шкраб'юк, «на слова Колодія ...композитор... написав шістнадцять пісень, найперша з них – «Матері». Чудові й наступні пісні, зокрема «Балада про маму» («Балада для мами» – Х. П.), «Журавлиний крик», «Відлітали лебеді» [...] А «Марш українського футболу» звучав на стадіоні «Україна» під час прийому нашою збірною команд з інших країн» [181].

Вокальні твори Б.-Ю. Янівського на слова І. Колодія побачили світ у таких виданнях: «Журавлиний крик» та «Купались зорі». До збірника пісень «Журавлиний крик» (1998) ввійшли чотири вокальні твори: «Матері», «Журавлиний крик», «Відлітали лебеді», «П'янила музика серця». До збірника «Купались зорі» (2004) – дев'ять вокальних творів (чотири з яких ввійшли до нього зі збірника «Журавлиний крик» – Х. П.) – «За вільну Україну – над усе», «Матері», «Журавлиний крик», «Верба», «Відлітали лебеді», «П'янила музика серця», «Буде день!», «Білий цвіт», «Марш українського футболу». «Усім цим творам притаманні високий професіоналізм, глибоке відчуття теми, настрою... Його пісні, радше солоспіви, мають свою музичну форму, витворену за високими законами композиторської майстерності, написані для інструмента, який називається словом «вокал» – акцентує І. Колодій [189, с. 6–7].

У творі «За вільну Україну – над усе» композитор наголошує, що волю України «здобудем або згинем» та закликає синів «не падати духом, не журитися», а героїчно йти «на смерть за матір Україну». Написаний твір у куплетній формі, яка вкладається у просту двочастинну безрепризну форму. Пісня розпочинається 6-тактовим фортепіанним вступом, важкі октавні висхідні тремолуючі ходи басів уводять слухача в художньо-емоційний образний «світ» твору. Використано класичні гармонічні засоби з чіткими

каденційними зворотами у кінці кожної синтаксичної побудови. Проявом народнопісенності є зівставлення паралельних тональностей: d-moll у заспіві; приспів розпочинається у F-dur'і з поверненням у кінці побудови в основну тональність. Яскравим елементом гармонічної мови є використання акорду подвійної домінанти у 12 такті ($DD_{VII6/5}^{b3}$). У творі панують жанрові ознаки маршу: чотиридольний метр, пунктирний ритм, ямбічна висхідна кварта у початковому мотиві. Цікавим моментом є розширення мелодії від кварта через сексту до октави, що підкреслює рух до кульмінації (такт 11). Започинається виклад одноголоса і переходить у паралельні терцієві октавні стрибки, що є характерними для багатьох народних пісень. Діапазон вокальної партії зручний для виконання: ля – ре². У переважній більшості стрибки рухаються стійкими щаблями d-moll'ю. У вокальній лінії, яка розвивається переважно плавно, зустрічаються поодинокі стрибки вгору на в.9 та м.7. Звуки сі і ре є ознаками доміантової гармонії (D₉) у F-dur'і з наступним розв'язанням у тоніку. Закінчення музичних структур (фрази, речення) підкреслюються довгими тривалостями, що надає звучанню виваженості, впевненості.

«Матері» – «ніжний, теплий...та під серцем ячить» другий номер збірника пісень «Купались зорі». «Нині чиниться невтримний тиск на наші одвічні моральні засади – в прагненні розвалити те, що одвіку було святим для української душі, з її пошануванням культу матері, турботи про дітей, закоханості і вірності» – слушно наголошував М. Петренко [131, с. 5]. Форма пісні куплетна, яка вкладається у квадратний 16-тактовий період, де є два речення по вісім тактів у кожному. Вона розпочинається 9-тактовим фортепіанним вступом, який викладено у широкому діапазоні, плавному русі з традиційними гармонічними сполученнями. Побудова розпочинається у e-moll'і та завершується в паралельному G-dur'і. Друге речення звучить у субдоміантовій тональності – a-moll. У фортепіанному супродові перехід з e-moll'ю до a-moll'ю здійснюється за допомогою зм.VII₇. В окремих тактах з'являються допоміжні хроматизми, які створюють напруження, експресивність у звучанні (такти 15, 18, 25). Закінчення синтаксичних побудов усталюється

довгими тривалостями. У ритмічному малюнку натрапляємо тріольний рух, який надає звучанню плинності, заокругленості. У двоголосі використано рух паралельними терціями. Діапазон твору зручний для виконання: re^1-mi^2 . У мелодичній лінії переважає плавний рух із поодинокими висхідними інтервалами (в.9, м.7 – 14 такт).

«Журавлиний крик» – третій номер вокального циклу, в якому композитор глибоко перейнявся спогадами про рідну матір, хату, подвір'я, далеким дитинством – поетичними рядками І. Колодія. Пісня написана у куплетній формі, де є заспів і приспів. У заспіві тематичний матеріал повторюється точно, тільки у другому і третьому проведеннях змінюється фактура фортепіанного супроводу. Тональний план заспіву: a-moll – C-dur – d-moll – a-moll. У музичному викладі поєднуються паралельні тональності. Перехід у субдомінантову тональність (d-moll) відбувається через доміантову гармонію (D₉). При повторенні заспіву (у другому проведенні) у гармонічному викладі фортепіанної партії використано еліптичний зворот: D₇ – VI₆ в a-moll, DD_{VII6/5} – D₇ – t в d-moll. У приспіві так само зівставляються паралельні тональності C-dur – a-moll. У партії фортепіано панує тонічний органний пункт цих тональностей, завдяки чому створюється стан спокою, споглядальності, що відповідає образній сфері вірша. Гармонічна вертикаль розцвічується альтерованими акордами – мінорна субдомінанта, подвійна доміананта. Закінчення музичних фраз і речень підкреслюється довгими тривалостями, що надають певного мелодичного розширення. Діапазон пісні: do^1-sol^2 . У мелодичній лінії переважає плавний рух, голоси рухаються паралельними секстами, що вказує на їх близькість до народного першоджерела. Фортепіанний супровід підтримує основну мелодичну лінію.

«Верба» – четвертий номер вокального збірника «Купались зорі». У цій пісні автор передає тугу, смуток і відчай «дівчини-верби», яка «ждать не перестала» свого коханого, а її «сльози падали у став на воду». Форма твору куплетна, де куплет укладається у просту двочастинну форму. Тональність твору – мі мінор. У другій частині композитор уводить тональності ля мінор та

Соль мажор. Особливістю гармонічної мови є те, що всі побудови (крім заключної) завершуються на домінанті. Темп – Andante. Для створення журливого настрою композитор «збагачує» мелодичну лінію мелізмами (мордентами) та пунктирним ритмом. Діапазон: сі–мі². У мелодичній лінії поєднуються плавний і стрибкоподібний рух. Фортепіанний супровід частково дублює вокальну партію.

«Відлітали лебеді» – п'ятий номер вокального циклу. Пісня написана у куплетній формі, що вкладається у заспів і приспів, де заспів – 16-тактовий період, що вкладається у два квадратні речення, а приспів – неквадратний 12-тактовий період. У заспіві поєднуються паралельні тональності e-moll та G-dur. Приспів вибудовується у a-moll. У мелодичній лінії вокальної партії поєднуються плавний і стрибкоподібний рух (кварто-квінтовий у висхідних і низхідних рухах). Діапазон мелодії: мі¹–соль². Особливістю гармонічної мови є використання кластерів у фортепіанному супроводі. Для створення тривожного настрою, печалі композитор у перших двох фразах використовує пунктирний ритм на першій долі та внутрішньотактову синкопу (синкопи є у т. 26, 31, 34–38).

«П'янила музика серця» – шоста композиція циклу, присвячена молодим закоханим людям, які «боялися спокуси», «були до болю чарівними» і «не ховали од людей» свої ніжні почуття. Форма твору куплетна, де куплет вибудовується у простій тричастинній формі, є три речення (9+8+9). Перша частина проходить у тональності C-dur, друга – у a-moll, третя майже точно повторює першу. Мелодична лінія насичена хроматизмами, які надають звучанню експресії, вирізняється висхідними стрибкоподібними рухами (в.7 – такт 9 і в. 9 – такт 13). Для другої частини більш характерна плавна і кантиленна мелодична лінія. Партія фортепіано переважно підтримує вокальну лінію. У ритмічному малюнку присутні пунктирний ритм та синкопи (такти 15, 20, 34) як ознака жанру танго.

«Буде день!» – сьомий номер збірника пісень «Купались зорі». На початку пісня «Буде день!» передає своїм слухачам зневіру, сум і жаль про те,

що «одягла чорна ніч чорний плащ» і «більш не буде вже стріч», «буде плач». Проте люди завжди мають пам'ятати, що «минеться ця ніч» і «буде вдосталь ще стріч і пісень», буде новий день. Форма пісні «Буде день!» – куплетна. Для єдності форми композитор у приспіві використовує варіанти фраз із заспіву. Тональність – c-moll. Приспів розпочинається у f-moll'і, а завершується у c-moll'і. У ритмічному малюнку трапляється пунктирний ритм та синкоп, в окремих тактах – прохідні хроматизми. Діапазон мелодичної лінії: до¹–мі^{b2}. Голоси рухаються паралельними терціями та секстами, витоки яких – у народно-поетичній творчості. В окремих тактах відбувається розшарування до триголосся (такти 14, 18, 24–25).

В основу восьмого номера «Білий цвіт» вокального циклу «Купались зорі» покладена поезія, в якій оспівано жаль за дитинством, навчанням у школі, «рідним дзвоником» і «теплом вчителів». Форма твору куплетна, де куплет вкладається у просту двочастинну безрепризну форму (8+8 (I ч.) 8+8 (II ч.)). Перша частина написана у C-dur'і з відхиленням у d-moll. Друга частина починається з відхилення у F-dur і завершується у C-dur'і. У мелодичній лінії переважає плавний рух. В окремих тактах є стрибки, які рухаються стійкими тональними щаблями; у такті 21 вводиться автором допоміжний хроматизм. У тактах 11, 19, 27, 35, 43 є внутрішньотактові синкопи. У вокальній фактурі голоси рухаються переважно терціями та секстами. У заключній фразі використовується октавне подвоєння мелодії.

«Марш українського футболу» – останній номер вокального циклу. Цей твір свідчить про хобі Б.-Ю. Янівського – футбол, і дедикований із «безмірною пошаною і любов'ю до футболу» [189, с. 10] кумиру своєї молодості К. Мікльошу та усім любителям цього виду спорту. «Традиції львівського футболу не згасали ні в які найприкріші часи, були міцні і перспективні. Грав в футбол і я...» – наголошував Б.-Ю. Янівський [189, с. 11].

Форма твору куплетна (куплет вибудовується у простій двочастинній формі). Заспів викладено у F-dur'і, приспів – у d-moll і закінчується на домінанті F-dur'у, завдяки чому створюється арка-перехід до заспіву.

Ритмічний малюнок передає енергійність маршу. У ритмічному малюнку присутні синкопи, пунктирний ритм, тріолі. Діапазон мелодичної лінії включає звуки: до¹–фа². В тактах 12, 13, 28 залучені допоміжні хроматизми. Партія фортепіано відтворює загальний маршовий характер поетичного першоджерела і дублює вокальні партії.

Варто наголосити, що кожен вокальний твір зі збірника «Купались зорі» Б.-Ю. Янівського на вірші І. Колодія відкривається розгорнутим фортепіанним вступом, який вводить слухача у художньо-образний зміст пісні та надає їй переконливого звучання.

Проаналізувавши вокальні твори зі збірників пісень «Журавлиний крик» та «Купались зорі» Б.-Ю. Янівського на вірші І. Колодія, можемо констатувати, що всі вони здебільшого написані у традиційній для цього жанру куплетній формі. У них майстерно вибудовано мелодичну лінію, що отримує в кожному номері збірника переконливе художньо-образне звучання. Вокальні твори Б.-Ю. Янівського на слова І. Колодія позначені рисами неофольклоризму, що відображаються в мелодиці, метроритміці, фактурі. Ці твори призначені для виконання як професійними співаками, так і аматорами.

«Важка й невдячна справа – розгадувати секрети творчої лабораторії композитора... Яке тонке і суто індивідуальне, навіть сокровенне діло – творення музики. Скільки там нюансів, ба навіть випадковостей, речей несподіваних, непрогнозованих... Звичайно, усі ці «випадковості» переплавляються в душі композитора і тоді ми говоримо про його власний почерк, стиль. Стиль цей виробляється з роками, а ґрунтується на серйозній музичній підготовці» – слушно висновує І. Колодій [189, с. 5].

З особливим пієтетом ставився Б.-Ю. Янівський до творчості поетеси Г. Охоцької – лікаря «за фахом, поета за духом і покликанням» [122, с. 52]. Любов до рідного слова, до своїх земляків-ходорівців, до України чуттєво передана у кожному вірші, вміщеному у поетичних збірках «Вірю, надіюсь, люблю» (1996), «Від серця до серця» (1998), «Сторонько моя» (2000), «Допоки в серці Бог та Україна» (2007). Поезії Г. Охоцької часто друкуються на

сторінках періодичних видань Жидачівщини та Ходорівщини, а вірші «Їде Хмельницький на білім коні», «Серпневий вечір», «Різдво на чужині», «Коляда» побачили світ у тижневику «Українська думка» в м. Лондон та інших зарубіжних публікаціях.

Збірник пісень «Сторононько моя» Б.-Ю. Янівського на слова Г. Охоцької налічує шість вокальних творів – «Відповідь України Т. Шевченкові на вірш «Думи мої»» (1991), «Художник» (1999), «Пісня про Ходорів» (1994), «Їде Хмельницький на білім коні» (1995), «Сторононько моя» (2000), «Скажи, скажи, о зоре вечорова» (1989). Вірш «Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”» та «Їде Хмельницький на білім коні» входять до розділу «Надіюсь»; «Пісня про Ходорів» і «Скажи, скажи, о зоре вечорова» належать до розділу «Люблю» із поетичної збірки «Вірю, надіюсь, люблю» Г. Охоцької. Всі ці твори об’єднані патріотичними мотивами – любов’ю до рідного краю, рідної батьківської хати, захопленням його красою, спогадами-роздумами про історичне минуле України, її людьми, які живуть і творять на цій землі.

Відкриває збірник пісень «Сторононько моя» Б.-Ю. Янівського патріотичний і знаковий твір – «Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”», який проаналізовано у першому підрозділі третього розділу дисертації.

«Художник» – другий номер збірника – вокальний дует, присвячений 80-річчю від дня народження народного художника України З. Кецала, вихідця з Жидачівщини, якого вважають «патріархом львівського живопису». Як живописець, працював у жанрах портрета та натюрморту, як графік – у техніках літографії та офорту. Із З. Кецало пов’язують «розвиток українського малярства, особливо станкової графіки, яку він фактично відродив із забуття», – вважає А. Пророк (за О. Франків) [170].

Багаторічна мистецька дружба Б.-Ю. Янівського із З. Кецалом, захоплення художньою творчістю один одного, що дарує людям красу і добро, вилились у проникливому вокальному творі «Художник». Літературний текст, збагачений порівняннями, епітетами («душа наче яблуні цвіт», «душа молода і

прекрасна, як весна в калиновім краю»), де поетично відтворено сам процес творчості художника («щоб ожили думки й сподівання, туга й біль на німім полотні»), гармонійно асоціюється з його музичним втіленням. Музика глибоко розкриває поетичний текст Г. Охоцької, вносить нові відтінки у його звучання. Цей вокальний твір продовжує лінію прославних, віватних творів в українській вокальній музиці, але своєрідно. Музичне втілення поетичних рядків сприймається як гімн красі, людській шляхетності.

«Пісня про Ходорів» – третій номер вокального циклу. У цьому творі композитор глибоко проникається поетичними рядками, оспівуючи любов Г. Охоцької до рідного міста. Кожний раз, повертаючись у рідне село Добрівляни на Ходорівщині (звідки родом мати композитора), його переповнювали повага, теплота та любов до батьківського дому: «серце защемить так знайомо, як до тебе повернуся знов».

«Їде Хмельницький на білім коні» – четверта композиція циклу. Твір написаний із нагоди 400-річчя від дня народження славного козацького гетьмана Б. Хмельницького. У пісні змальована одна з найтрагічніших сторінок нашої історії – боротьба українського народу під проводом Б. Хмельницького проти польської шляхти. Це пісня-спогад про далекі криваві події, битви, «про ті минулі, ті славетні дні». Вона написана в дусі історичних пісень. У мелодії відображені такі риси народу, як мужність і відвага, сила та рішучість, ентузіазм боротьби, самопожертвування в ім'я вітчизни. Строгість наспіву, наявність чітких пунктирних ритмів споріднюють мелодію пісні з маршем. Розміреність мелодичних ходів, плавність, хвилеподібність мелодичного руху, розспівування окремих складів тексту, висхідний октавний стрибок на початку побудови надає їй епічної величавості, строгості, шляхетності.

В основу п'ятого номера вокального циклу «Сторонянка моя» покладена поезія, в якій оспівується рідна сторона поетеси Г. Охоцької, композитора Б.-Ю. Янівського та художника З. Кецала – «Добрівляни і батьківська хата», «Ходорівщину рідна, свята». Багато пережито, минають літа, «та до тебе душа, мов на сповідь у храм поверта». Глибокий патріотизм, любов до батьківського

краю звучать у поетичному рядках: «Сторононько моя, мого хисту колиска кленова», «сповідань голубі небеса», «твоя чиста, велична краса», «в тобі правда життя полум'яна») – знаходять глибокий відгук у музичному тексті.

«Скажи, скажи, о зоре вечорова» – останній номер вокального циклу. Це пісня-гімн природі, її красі. Поетеса милується нічною природою, її тишею, черпає у ній сили для життя і творчості «дай серцю чари ніжностям й любові, пісням душі високі крила дай». Пантеїстичні почуття, повне злиття героїні та природи надихають її на такі рядки: «щоб були ми довіку із тобою, барвінком долі наші, щоб сплелись». Захоплення, замишування красою природи вилилося у шляхетній екстатичній, поривчастій мелодії широкого дихання, що розгортається у межах октави. Мелодія вибудовується з використанням затактового звороту, що є свого роду «оспівуванням» квінтового тону висхідним секстовим стрибком. По суті, вся мелодія виростає з початкової фрази, яка надалі інтонаційно варіюється, видозмінюється. Яскравий ладовий штрих у мелодії заспіву – це епізодичне використання мелодичного мажору, що надає їй теплоти, щирості, а розспівування тексту у деяких епізодах – наспівності, задушевності.

Варто зауважити, що музична інтерпретація поетичних творів Г. Охоцької поглиблює їх образно-емоційний зміст, доповнює його, вносить нові нюанси у звучання. Б.-Ю. Янівський глибоко відтворив особливість кожної поетичної строфи, проникнув у суть і структуру вірша, створив вокальні твори, які переконливо та правдиво відтворюють різні почуття, поглиблюють їх. Музика і поезія тут є невіддільними та рівноцінними. Це ліричні твори, сповнені задушевної, благородної лірики різних відтінків, яка трактована на високому рівні узагальнення. У їх проникливих, щирих ліричних мелодіях відчутні зв'язки з українською народною піснею-романсом, історичною піснею-маршем, епічними жанрами.

Висновуючи, зазначимо, що пісня «Скажи, скажи, о зоре вечорова» – пісня-гімн природі, її красі; «Художник» – пісня-гімн людині, її творчості; «Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”» – пісня-дума; «Їде

Хмельницький на білім коні» – пісня-спогад; «Сторонько моя» – душевна сповідь композитора, вияв любові до рідного батьківського краю.

Мелодії цих пісень – яскраві, виразні, пластичні з хвилеподібним мелодичним рисунком, чіткі за будовою, ладотонально визначені. Наявність у них синкоп, особливих видів ритмічного поділу – тріолей – наближає їх до живих, розмовних інтонацій.

Усі пісні виконуються у супроводі фортепіано, де фортепіанна партія виконує різні функції. Насамперед, підтримує вокальну партію, може дублювати її звучання паралельними терціями, секстами чи, навіть, акордами, але у більшості випадків вона поглиблює образно-емоційний зміст кожного окремого вірця, чи доповнює, доспіває мелодію у закінченнях фраз. Її виразні співаючі підголоски чи мелодико-гармонічна фігурація можуть утворювати «дуєт» із вокальною партією. Насичена акордова фактура у фортепіано завжди багатшарова – це глибокі у низькому регістрі витримані басы; «співаючі» підголоски чи акорди супроводу – у середньому голосі та підтримка вокальної партії – у верхньому голосі. Як правило, фортепіанна партія охоплює широкий діапазон, в окремих випадках її тремолоючі ходи чи акорди, виконувані арпеджіато, наближають звучання до оркестрового.

Кожен вокальний твір розпочинається доволі розгорнутим фортепіанним вступом, який вводить у характер, настрої пісні, готує слухача до її сприйняття. У більшості випадків фортепіанний вступ зачинається субдомінантовою гармонією або відхиленням у тональність S і через інші акорди підводить до тоніки, з якої і вибудовується вокальна партія, а її вступ йому звучить виразніше, переконливіше.

«Б.-Ю. Янівський – непересічна, надзвичайно своєрідна, неординарна, творча, енергійна особистість. Саме він навчив мене володіти вмілими навиками будови мелодичної поетичної строфи, для більш зручного її прочитання» – згадує Г. Охоцька (із інтерв'ю з авторкою дослідження у м. Ходорів (12 квітня 2017 р.)).

Музична мова вокального збірника пісень «Сторононько моя» Б.-Ю. Янівського на вірші Г. Охоцької – багата й колористична, підкреслює виняткову самобутність і надзвичайну глибину поезії Г. Охоцької. Використання композитором дисонуючих акордів – септакордів, нонакордів, альтерованих акордів, акордів із побічними та доданими тонами, еліптичних зворотів, відхилень, ладових зіставлень, завжди пов'язане з характером, настроєм поетичного тексту, його логічним мелодичним прочитанням. Такий підхід у використанні засобів музичної виразності надає звучанню особливої свіжості та барвистості.

Світлій пам'яті славетного українського співака Н. Яремчука – легенді, яка стала символом епохи зародження і становлення української пісні, виконавцеві, «якому за життя вдалося зробити неоціненний внесок у національну культуру» [107, с. 406] – присвячена пісня Б.-Ю. Янівського на слова П. Лехновського «Пісня Назарія».

Поетичний текст твору не відзначається оригінальністю та глибиною, проте автор оперує поняттями і символами, доступними й зрозумілими кожній людині. У центрі уваги постає «образ співака», яку автор порівнює то з «срібнокрилатою білою птахою», то з «сонячним променем», то з «зіркою ясною», то врешті-решт з «голосом весни». Природний талант і визнання Н. Яремчука як на батьківщині, так і у світі, сприяли тому, що його пісні дзвінко лунають «над Буковиною, понад Карпатами, над Україною, понад світи».

«Пісня Назарія» написана Б.-Ю. Янівським для вокального дуету. Музична форма твору є традиційною для романсової лірики: складається з трьох повторюваних куплетів із чергуванням заспіву та приспіву. Загальний характер музики сумно-просвітлений та нагадує елегію. Показово, що основна тональність твору – мі мінор – відчутна в окремих зразках цього жанру, зокрема у всесвітньовідомій «Елегії» Ж. Массне. Водночас емоційна «палітра» пісні досить широка. Адже роздум про природу людського таланту викликає не

тільки меланхолійні спогади, а й утверджує думку про безсмертя високих ідеалів, краси буття, а тому сповнений піднесеного життєствердного пафосу.

Твір відкривається розгорнутим фортепіанним вступом – своєрідною інструментальною прелюдією. Доцільно зазначити, що тематично вступ не пов'язаний із основним музичним матеріалом, і цим «Пісня Назарія» відрізняється від інших зразків пісенної творчості композитора. У вступі переважають загальні форми руху – гамоподібні пасажі, арпеджовані фігурації з оспівуванням окремих звуків, плавний ритмічний малюнок, збагачений «тріолькою» та моторними «шістнадцятками». Все це створює відчуття імпровізаційності, невимушеності розгортання, неспівного «плину часу» (*Andantino doloroso*). Особливо значна роль експресивної гармонії з використанням альтерованих септакордів (до речі, тонічна гармонія вперше звучить тільки в другому такті твору, а для зручності прочитання нотного тексту композитор використав альтерований акорд подвійної доміанти $DDVII^{b3}_{65}$ не через ноту «ais», а «b»).

Основна пісенна тема твору є типовим зразком романсової лірики Б.-Ю. Янівського. Оспівування п'ятого щабля ладу, поступеневий рух мелодії, яку збагачує висхідний хід звуками тонічного тризвуку; плавний «заколисуючий» ритм; ладовий паралелізм (мі мінор – Соль мажор), характерний для фольклорних джерел; використання «кантової втори», коли мелодія дублюється в терцію або сексту; багатозначні паузи, що ділять єдину мелодичну лінію на окремі фрази – ось основні виразові засоби музики композитора.

Слова другої половини заспіву (у першому куплеті «...білою птахою срібнокрилатою пісня Назарія з неба летить») повторюються тричі. При цьому музична думка кожен раз звучить по-різному. Спочатку вона привертає увагу щирим, задушевним, зворушливим тоном. Згодом нагадує таємниче заклинання на *pp* з повторенням тризвучної поспівки на фоні витриманих акордів фортепіанного супроводу (особливо вирізняється напружена гармонія нонакорду подвійної доміанти DD_9). І нарешті, вокальний дует підхоплює

тему, яка звучить на октаву вище – піднесено й експресивно на *f* (авторська вказівка «*espressivo*»). Зростає й значення фортепіанної партії з дублюванням мелодії повнозвучними акордами.

Приспів твору виступає безпосереднім продовженням заспіву. Музика нагадує величний, урочистий гімн, що прославляє головного героя та його пісенний дар. Тема виконується на *ff* у чіткому маршовому ритмі з використанням «кантової втори» у вокальній партії. Незмінною є функція фортепіано, що повністю проводить мелодичну лінію та набуває «оркестрового» звучання. Проте друга половина приспіву повторює аналогічний розділ заспіву. Знову чути заклично-таємничі трихордові інтонації («*e – fis – g – e*») на фоні витриманих акордів акомпанементу. Важливо зазначити, що, на відміну від заспіву, музика цього розділу звучить тихо, спокійно, ніжно. Вона розкриває щирі ліричні почуття, змальовує образ прославленого співака, ім'я якого стало справді легендою... І, мабуть, не випадково композитор завершує «Пісню Назарія» саме цією поспівкою у короткій фортепіанній постлюдії. На фоні тремолоючого звуку «*b*» верхнього голосу в басовому регістрі фортепіано на *pp* чути знайому мелодію, що поступово завмирає, немов розчиняється у багатозначній тиші (авторська ремарка «*morando*»).

Н. Яремчук, без сумніву, – ціла епоха в історії не тільки української естрадної музики, а й національного мистецтва. Його образ асоціюється зі справжнім українцем, для якого найважливішими завжди були родина й Україна. Окремі поети, композитори та виконавці прагнули увіковічити постать буковинського митця, як це, напр., зробили С. Галябарда та С. Гіга у пісні «У райському саду». «Пісня Назарія» Б.-Ю. Янівського, звичайно, не така відома, як вищезгаданий зразок, проте вона має відповідну художньо-мистецьку цінність і є вагомим внеском у вшанування пам'яті співака, якого композитор знав особисто.

Для розкриття вічної теми любові сина до матері Б.-Ю. Янівський звертається до творчості стрийського поета В. Романюка, з яким створює

вокальну композицію «Мати Анастасія». У цьому творі, «застосовуючи жанрові особливості пісні-романсу, автор передає ніжною мелодикою почуття синівської любові поета до своєї матері», – наголошує У. Молчко [114, с. 85].

Форма вокального твору «Мати Анастасія» – куплетна. Пісня розпочинається восьмитактовим фортепіанним вступом. У ньому вісім разів проводиться однотактова фраза, кожен раз отримуючи перегармонізацію. Вступ завершується на домінанті основної тональності a-moll.

За будовою куплет укладається у просту двочастинну форму типу «заспів – приспів». Перша частина – 12-тактовий період, який має три речення (4+4+4). Перше речення викладається в a-moll і завершується в C-dur. Друге речення використовує фразу із першого речення («біла лелія»), яка надалі проводиться низхідною секвенцією і проводиться в основній тональності a-moll. При цьому в гармонічній мові секвенція відсутня. Третє речення є повторенням другого. Мелодична лінія є варіантом. У гармонії відбувається перегармонізація: речення розпочинається в C-dur і повертається в основну тональність.

Приспів розпочинається у паралельній тональності (C-dur). У приспіві можна виокремити три побудови. Перша побудова (4 такти) – секвенційне проведення однотактової фрази, що завершується недосконалою автентичною каденцією у F-dur. Наступні дві побудови (4+4) є досить цікавими щодо тематичного та гармонічного планів. Сім разів без змін проводиться однотактова фраза, отримуючи кожен раз іншу гармонію, яка у вищому порядку отримує логіку функціонального розвитку: перший чотиритакт завершується повною досконалою каденцією у C-dur. Другий чотиритакт проходить в a-moll і завершується у паралельному мажорі. У гармонічній мові приспіву спостерігаємо еліптичний зворот.

Висновуючи про різнобічний тематичний спектр віршів В. Романюка, У. Молчко наголошує, що пісням «Б.-Ю. Янівського на вірші В. Романюка властива простота і ясність ладогармонічних засобів, виразна, емоційно щедра, кантиленна мелодика, глибока опора на фольклорні традиції українського народу» [114, с. 85].

Серед вокальних творів Б.-Ю. Янівського звертає на себе увагу композиція «Ода Герою-Лікарю» на вірші Б. Токарського, присвячена видатному українському лікареві-реабілітологу В. Козявкіну. Вірш і музичний виклад «Ода Герою-Лікарю» Б. Токарського входять до книги «Римою друзів вітати, славити їх й жартувати» (Кавалок другий: пісенний) [159, с. 51–54].

Це один із нечисленних вокальних зразків, присвячених лікарям-сучасникам. Попри мінорну тональність (a-moll), вона відзначається світлим характером і нагадує ліричний романс. У невеликому фортепіанному вступі з'являється початкова чотиризвучна інтонація основної теми та її дзеркальне обернення з багаторазовим повторенням мотиву. Тема звучить на фоні розкладених фігурацій або акордів, її збагачують колоритні гармонічні послідовності: s | t₆ | DD₇ D₇ | VI D₇→ | s | t₆ | DD₇ D₇ | t ||

Пісня написана у традиційній для цього жанру куплетній формі, складається із заспіву та приспіву. Протягом всього твору композитор дотримується обраного типу мелодики, специфіки ритмічного руху, особливостей ладогармонічної мови, закладених у фортепіанному вступі. Переважає плавний поступеневий рух мелодії з оспівуванням звуків та окремими експресивними ходами, витриманий ритмічний малюнок «вісімками» з чітким поділом фраз, кожна з яких виокремлена паузами. Звертає на себе увагу й принцип «кантової втори», адже практично вся мелодія викладена терціями та секстами, і вона дублюється у фортепіанному супроводі. Єдиний напружений інтервал зменшеної септими з'являється тільки наприкінці приспіву. До речі, приспів розпочинається в паралельному мажорі (C-dur) на слова «Герою лікарю, Ти гордість України», який звучить урочисто й піднесено.

Отже, композиція «Ода Герою-Лікарю» Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Токарського, присвячена В. Козявкіну, не є складною щодо засобів музичної виразності, а тому доступна для виконання й легко запам'ятовується. Музика Б.-Ю. Янівського «глибоко розкриває поетичний текст, вносить нові відтінки у його звучання. Цей вокальний твір продовжує лінію прославних, віватних

творів в українській вокальній музиці», – підкреслює Х. Голубінка [36, с. 130]. Композитор Б.-Ю. Янівський не тільки звеличив яскраву й непересічну постать «лікаря від Бога» В. Козявкіна, а й подав приклад іншим митцям щодо вшанування своїх видатних сучасників.

2.4 Реквієм пам'яті жертвам голодомору в Україні «Дніпровська балада» (вірші Р. Кудлика)

Голодомори в Україні 1921–1923, 1932–1933, 1946–1947 рр. – найтрагічніші сторінки її історії людства. Внаслідок злочинної політики радянського уряду, що запровадив штучний голод на багатій чорноземом та врожайній українській землі, за короткий час голодною смертю загинули мільйони українців. Незважаючи на заперечення «божевільного народовбивства», масштаб людської трагедії приховати не вдалося. На сьогодні вже більшість країн світу визнали голодомор геноцидом українського народу.

Після проголошення незалежності України, коли на державному рівні почали вшановувати пам'ять жертв невинно загиблих, вивчення цієї «білої плями» українського історичного минулого продовжується. З'являються ґрунтовні дослідження науковців, публікуються документи і матеріали, зібрані спогади свідків тих трагічних подій, відбувається активний процес переосмислення минулого у контексті сьогоденних політичних реалій.

Голодомор в Україні – символ національної пам'яті та пам'яті про злочин комуністичного режиму, і його наслідки відчуваються в українському суспільстві до сьогодні. Ця важлива, трагічна й болюча тема знайшла відгук і у мистецькій творчості – літературі, живописі, у музиці, кіно та ін. Багато музичних творів, пісень відображають трагедію та страшні наслідки цієї події, а саме: пісня «Свіча» М. Скорика на вірші Б. Стельмаха про геноцид українського народу, вшанування хвилиною мовчання та встановлення на

підвіконні запаленої свічки, чим висловлюється співчуття та молитва за жертв голодомору; «Голодомор» слова і музика А. Салогуба; в пісні «Голод 33-го року» О. Марцинківського оспівується пам'ять про трагедію та заклик не забувати цей штучно спричинений голод; авторська пісня «Віє вітер» Л. Мацюк акцентує страшні наслідки голодомору; «Ти живеш» Н. Пилипонюк на вірші К. Тимошук розповідає про тяжкі долі людей під час геноциду, але водночас утверджує і віру в те, що Україна має стати «соборною й вільною».

У 1993 р. у рамках вшанування 60-річчя початку трагедії українського села, у Львові на щорічному Конкурсі композиторів прозвучали «нові» великі музичні твори А. Гайденка, Л. Дичко, В. Зубицького, В. Камінського, І. Карабиця, О. Саська, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, присвячені пам'яті жертв голодомору 1933 р. (за ініціативою фундаторів Конкурсу композиторів пп. Іванни та Мар'яна Коців). Музичні твори переможців прозвучали на фестивалі «Київ мюзик фест' 92».

Долучився до цієї творчої акції і Б.-Ю. Янівський, який створив «Дніпровську баладу» на вірші Р. Кудлика. Її прем'єрне виконання відбулося 26 квітня 1993 р. у концертному залі Львівської філармонії ім. С. Людкевича (сьогодні – Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика), поряд із камерною музикою М. Колесси («Пасакалія для фортепіано», дві обробки з циклу «Три народні пісні Полісся»: «Устань, мой колосочок», «Ой, коб же я знала»), В. Птушкіна (вокальний цикл «Вірую»), О. Білаша («Надвечірні дзвони»), М. Кузана (сюїта для камерного ансамблю «Дивний світ Якова Гніздовського»), О. Красотова (монолог-кантата «Роздум») та Ю. Ланюка («Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки). Виконавці цих творів (Т. Веркіна (сопрано), Й. Єрмінь (фортепіано), М. Крушельницька (фортепіано), О. Ленишин (сопрано), С. Мамчур (сопрано), В. Навроцький (бас), С. Степан (баритон), В. Чернов (віолончель)), концертмейстери М. Драган, К. Колесса, О. Менцінська; камерний ансамбль – солісти С. Соловей (сопрано), Й. Єрмінь (фортепіано), диригент Б. Дашак (з програми, с. 8–9). Відбулося п'ять поминальних концертів, які продемонстрували високий рівень

виконання та глибокі інтерпретації творів концертних програм. Ця подія залишила глибокий слід у пам'яті та душі кожного слухача у залі.

«Дніпровська балада» Б.-Ю. Янівського написана для голосу (баритон) у супроводі фортепіано. Композитор визначив жанрові особливості твору як «реквієм». Без сумніву, поштовхом до написання музики став відповідний текст, що поєднав у собі неспішне розгортання драматичної оповіді та гостру, болючу реакцію на неї. Автор вірша Р. Кудлик змальовує один із епізодів трагедії голодомору: коли жінки найбільшого українського села, поховавши своїх дітей, чоловіків, батьків, на Великдень «пішли молитись до Дніпра, бо церкву ще в двадцятих спопелили». А згодом прийшла і їхня черга стати жертвами злочинного сталінського режиму. Р. Кудлик використовує у своєму творі широкий асоціативний ряд та досягає глибокого філософського узагальнення. Наприклад, дванадцять жінок символізують Христових апостолів, які, попри страждання та загибель майже всіх, зберегли свою віру. Образ Дніпра викликає асоціації з величним свідком тих трагічних подій, який покотив пісню на славу Христа до неба. Це символ безперервного плину часу, що стирає якісь буденні події в історії, але зберігає «вічне горе народу, вічну пам'ять народу од віків до віків».

Оригінальна форма віршованого тексту. Він складається з шести строф зі зміною ритмічної пульсації у третій та шостій строфі, в яких постає образ річки-Славутича. Неспішний, стриманий однотонний ямбічний малюнок на початку вірша у цих двох строфах стає більш динамічним, адже це безпосередня реакція на трагедію. Тут і безмежна скорбота за невинно убієнними, і священний праведний гнів, тут нестерпний крик душі і усвідомлення невмирущої сили народу, його величі та безсмертя.

Музика Б.-Ю. Янівського не тільки тотожно озвучує віршований текст Р. Кудлика, а й посилює його виразність, акцентує окремі деталі та поетично-сміслові образи. Звертає на себе увагу основна тональність твору – до мінор, що здебільшого присутня у музиці драматичного і трагічного змісту.

Загальну форму музичного твору композитора можна зобразити такою схемою:

вступ	перший розділ	другий розділ	третій розділ	кода (постлюдія)
	a a ₁ :b a ₂ :	c c ₁ b a ₂	d d ₁ d ₂ a ₃	a ₄
9	4 4 4 4	4 4 4 4	4 4 4 5	6

Твір «Дніпровська балада» розпочинається дев'ятитактовим фортепіанним вступом – своєрідним прологом драматичної оповіді. На фоні тонічного органного пункту глибоких басів, що передають неспішну ходу траурної процесії, з'являється похмура й зловісна тема, побудована на трьох звуках (d-es-f). Повторення короткої поспівки у вузькому діапазоні та одноманітному ритмі, напружені дисонуючі співзвуччя, низький регістр та приглушена динаміка (p) – все це створює відчуття приреченості й скорботи.

Перший розділ твору (перша та четверта строфи вірша) є експозицією музичних образів. Вокальна партія виростає з інтонацій фортепіанного вступу. Вона звучить на тому ж фоні тонічного органного пункту та частково дублюється суворими й напруженими акордами з доданими тонами (квартсекстакорди – VI щабля+звук «b»; VII щабля+«c»; I щабля+«d»). Особливість вокальної партії полягає в органічному поєднанні наспівності та декламації. Перша мелодична фраза-чотиритакт (a) побудована на оспівуванні звуку «es» та вирізняється поверненням до тоніки «c» в одноманітному «заколисуючому» ритмі. Її новий варіант з'являється у наступному чотиритакті (a₁). Проте він звучить більш напружено завдяки підвищенню теситури на кварту. Результатом попереднього розвитку стає нова фраза на словах «дванадцять молодниць, що залишилось», сповнена драматизму й патетики (b). Вона розпочинається експресивним висхідним стрибком на малу сексту та сягає вершини твору – звуку «es». Змінюється не тільки регістр, а й ритмічний малюнок теми – чути то скандування вісімками, то розспівування складів. Урешті-решт, вперше зникає остинатна пульсація у басах та з'являються свіжі гармонічні барви (квінтсекстакорд субдомінанти й доміантнонакорд

паралельного мажору). До того ж вокальну партію дублюють паралельні секти у фортепіано, що підкреслює значущість цього фрагмента.

Утім, заключний розділ строфи (5–7 такти після цифри 2) повертає нас до попереднього скорботного настрою. Знову повторюється початкова фраза, що звучить більш напружено завдяки гармонізації нонакордами подвійної домінанти (з накладанням звуків «fis» і «f» по вертикалі). Звертає на себе увагу й виразне «награвання» у фортепіано шістнадцятками між третьою і четвертою фразами, що нагадує інтонації середньовічної секвенції «Dies irae» – уособлення страху людини перед лицем Божественного гніву (звуки «es – d – es – c – d – c»). А далі композитор повторює останні дві фрази строфи практично без змін, за винятком більш насиченої фортепіанної фактури та посилення динаміки (f).

Другий розділ балади (друга і п'ята строфи вірша), в якому згадується смерть літніх людей, дітей, чоловіків, а згодом дванадцяти жінок – останніх мешканців села, виступає серцевиною трагічних подій. Спираючись на попередній музичний матеріал та розвиваючи початкову вокальну фразу, композитор значно оновлює засоби музичної виразності. Голос соліста-баритона звучить моторошно й зловісно – спочатку на pp, а згодом на f. Вокальна партія нагадує виразну декламацію, близьку до живої людської мови з елементами плачу-голосіння. Проте найсуттєвіші зміни пов'язані з тонально-гармонічним планом та фактурою фортепіанного акомпанементу. До мінор першого розділу несподівано змінюється мі-бемоль мінором – однією з найтрагічніших тональностей у музиці. А зівставлення акордів тоніки (із затриманням) та альтерованої подвійної домінанти (DD₄₃ з пониженою квінтою, а також із затриманням) асоціюється з глухим гулом похоронного дзвону.

Друга фраза (c₁) виступає новим варіантом першої (c), тільки в тональності фа мінор, що ще більше посилює напруження. Композитор пов'язує їх за допомогою низки паралелізмів – грізних акордів мі-бемоль мінору, мі мінору та фа мінору. Хроматичний рух голосів автор підхоплює й наприкінці другої фрази – звучать акорди фа мінору, фа-дієз мінору, соль

мінору. І як підсумок попереднього розвитку, знову повторюються заключні фрази першої строфи, в яких згадується спів дванадцяти жінок, що став символом безсмертя й пам'яті народу. Вокальна партія у цьому фрагменті також дубльована паралельним рухом голосів фортепіанного акомпанементу і звучить особливо виразно й експресивно.

Драматичною кульмінацією твору є заключний розділ (третья та шоста строфи вірша) – вже згаданий образ Дніпра-Славутича. У вокальній партії з'являється нова тема (d) – також побудована на трихордових поспівках, але у чіткому, маршовому ритмі (хоча й розмір твору $\frac{3}{4}$). Мелодія знову сягає попередньої вершини – звуку «es» першої октави. Її підтримують могутні акорди фортепіанного супроводу, що нагадують розбурхані хвилі ріки (з використанням тремоло у басах).

Хоча Б.-Ю. Янівський використовує елементи звукообразності, музика цього розділу передусім передає щирі почуття – гострий протест та праведний гнів свідка жахливого злочину проти людства. Друга ж половина заключного розділу повертає нас до початкового настрою балади. Мелодія раптово звучить тихо й сумно (*subito p*), підтримувана заколисувальним «погойдуванням» акомпанементу. Поступово вона опускається у нижній регістр та завмирає на «довгому» протяжному звуці «с».

Своєрідною «післямовою» балади виступає фортепіанна постлюдія, в якій початкова вокальна фраза на фоні тонічного органного пункту створює «арку» – обрамлення з першими тактами твору.

Пам'ять про голодомор є важливою частиною історії України, вона вшановується кожного року під час Всесвітнього дня пам'яті жертв голодомору, який відзначається четвертої суботи листопада. «Дніпровська балада» Б.-Ю. Янівського на вірші Р. Кудлика – яскравий, самобутній твір, що став вагомим внеском в увіковічення пам'яті мільйонів жертв голодомору в Україні.

Звернення Б.-Ю. Янівського до теми пам'яті як національної ідеї, співзвучність подій минулого і теперішнього простежується у вокально-хоровій творчості митця.

2.5 Пісні про м. Львів у творчій спадщині Б.-Ю. Янівського

Життя та творчість Б.-Ю. Янівського тісно пов'язані з рідним Львовом. Тому не випадково, композитор створив декілька пісень, присвячених місту, в якому навчався, творив, жив. Це, зокрема, «Львівський ноктюрн» («Зоряні ліхтарі») на вірші Р. Лубківського для мішаного вокального дуету у супроводі фортепіано; «Левове місто» на власні вірші.

Як відомо, м. Львів є потужним політичним, економічним, науково-освітнім, культурним центром, «вогнищем» українського визвольного руху. Саме зі Львовом пов'язані блискучі досягнення національної культури, зокрема в галузі музичного мистецтва протягом багатьох століть. Славне історичне минуле, неповторність львівської архітектури, своєрідність духовної аури – все це надихало митців на створення музики, що оспівує величний і прекрасний образ старовинного європейського міста.

Про м. Львів написано близько сотні пісень. Одним із перших авторських естрадних творів про столицю Галичини стала пісня В. Івасюка «Вогні Львова» на вірші Р. Братуня, створена у 1973 р. Це зразок ліричного романсу, в якому особисті переживання героя, його щире почуття кохання та прагнення людського особистого щастя розкриваються крізь призму «львівського пейзажу», де згадуються Стрийський парк, Княж-гора і «нові квартали молодих будов».

Б.-Ю. Янівський «львівську тему» трактує по-своєму. У пісні «Левове місто» він акцентує увагу на тому часі, коли князь Данило Галицький заснував Львів та назвав місто на честь свого сина. Патріотична ідея пісні втілена завдяки використанню виразових засобів, характерних для жанру героїко-

драматичного маршу. На відміну від ліричної кантилени у вальсовому ритмі «Вогнів Львова» В. Івасюка, музика Б.-Ю. Янівського привертає увагу енергійними, вольовими інтонаціями; чітким, бадьорим ритмічним малюнком. Замість типових для романсової лірики розкладених мелодизованих фігурацій, традиційних гармонічних послідовностей, в основі яких секвенціювання (I – IV – VII – III – VI – II – V – I), у пісні «Левове місто» мелодія звучить на фоні урочистих, суворих, напружених, часом гостродисонуючих акордів, що драматизує музичний вислів. Порівнюючи два різнохарактерні твори В. Івасюка та Б.-Ю. Янівського, важливо зазначити, що у «Вогнях Львова» більше емоційної безпосередності, душевної теплоти, мелодичної виразності. Не випадково, це одна з найпопулярніших пісень буковинського композитора, хоча вона й поступається «Червоній руті» чи «Водограю». Щодо «Левого міста», то пісня, на нашу думку, не належить до кращих зразків цього жанру у творчості Б.-Ю. Янівського та викликає певні асоціації з традиційними «прославними піснями» радянської доби.

Б.-Ю. Янівський демонструє свій невичерпний талант та досягає високого художнього результату в іншому творі, присвяченому рідному місту. Мова йде про пісню, відому під різними назвами – «Львівський ноктюрн», «Зоряні ліхтарі», «Нічний Львів». Перший варіант назви «Львівський ноктюрн» – це оригінальний вірш Р. Лубківського, поетична картина вечірнього міста, сповнена вишуканих символіко-імпресіоністичних барв. Тут і «сива ніч на скронях сторіч»; і «дивні сни», що насняться архітектурним львівським левам; і міські ліхтарі, які «сяють мов намисто» та пробуджують «наші мрії ясні». Другий варіант тексту, мабуть, також належить авторові слів. Проте можна припустити, що це своєрідна «редакція» Б.-Ю. Янівського, який мав неабиякий поетичний дар та створив чимало прекрасних пісень на власні тексти. Як і у вищезгаданій пісні В. Івасюка, «Зоряні ліхтарі» змальовують не тільки вечірній пейзаж, а й розкривають щирі людські почуття. Перед нами постає традиційний для романтичної поезії образ зорі, що світить закоханій парі. Таким чином, якщо у першому варіанті тексту акцентується «місцевий колорит»,

відображений у назві пісні – «Львівський ноктюрн», то у другому випадку в центрі уваги автора – єдність людини і природи, де «зоряні ліхтарі» стають символами мрій про щастя і любов.

Музика Б.-Ю. Янівського допомагає глибше розкрити образний зміст віршованого тексту. Вона передає стан мрійливого споглядання, тихої радості, відчуття замилювання красою нічного пейзажу. Основна тональність – світлий До мажор – недвозначно вказує на провідний настрій пісні; а темпова вказівка «Adagio amoroso» підкреслює особливість виконання – «з любов'ю».

Пісня «Львівський ноктюрн» складається з двох куплетів, між якими – своєрідна імпровізація-вокаліз жіночого голосу. Загалом, твір можна зобразити такою схемою:

фортепіанний вступ	перший куплет		вокаліз	другий куплет	
	заспів	приспів		заспів	приспів
	A (a+a ₁)	B	C	A (a+a ₁)	B
4 такти	8+8	8	12	8+8	11
C-dur	C-dur	a-moll - C-dur		C-dur	a-moll - C-dur

«Львівський ноктюрн» розпочинається невеликим фортепіанний вступом, що змальовує поетичну картину нічного міста. Композитор обирає виразові засоби, типові для цього музичного жанру. Звертають на себе увагу повільний темп; арпеджовані фігурації у розмірі 12/8, які окреслюють гармонію тонічного тризвуку; «довгі» звуки у лівій руці (половинки з крапкою); приглушена динаміка.

На фоні романсового акомпанементу, що нагадує м'яке погойдування у дусі колискової, звучить основна тема пісні. Це виразна мелодія у виконанні чоловічого голосу, яка поєднує наспівні та декламаційні інтонації. Переважає плавний поступеневий рух із оспівуванням звуків, характерний для багатьох зразків вокальної лірики Б.-Ю. Янівського. Водночас мелодія привертає увагу гнучким ритмічним малюнком: «довгі» звуки чергуються з більш рухливими

поспівками, а дуолі вісімок утворюють цікавий поліритмічний ефект. Не менш значна роль гармонічних барв. Згадаймо хоча б зівставлення мажорних тризвуків I і III щаблів, відхилення у тональність II ступеня, чергування септакордових співзвуч та плагальні звороти. Все це, як і секвентний розвиток фраз, збагачує ліричний образ внутрішньою експресією, наповнює музичний пейзаж живим людським почуттям. Загалом, гармонічну схему цього розділу твору можна записати так:

$$T D \rightarrow (VI) | D_7 \rightarrow | II S | D_7 | III III_2 T_7 III | VI VI_7 | II_{65} D_7 | T ||$$

Легкий і прозорий глісандуючий пасаж пов'язує два речення заспіву. І знову чути основну тему на фоні мелодизованих фігурацій фортепіано.

Певний емоційний «спалах» настає у приспіві «Львівського ноктюрну». Чітко, і водночас виразно чоловічий та жіночий голоси скандують слова: «Дивні сни, дивні сни нам прийшли з давнини... Не згоря, не згоря понад нами зоря... Ліхтарі, ліхтарі, наші мрії ясні...». Музика звучить більш схвильовано й енергійно, завдяки переходу до паралельного мінору, зміні фактури фортепіанного супроводу (розірвані паузами акорди нагадують прискорене биття людського серця). Також оновлена й динамічна шкала (замість $p - mf$). Втім, цей відкритий прояв емоцій швидко згасає, і музика знову повертається до свого початкового настрою.

Окремої уваги заслуговує вокаліз між двома куплетами пісні у виконанні жіночого голосу. Спираючись на елементи джазового музикування, композитор розцвічує музичний образ новими гранями. По-перше, змінюється тональність – при ключі з'являються три бемолі. По-друге, вокальна партія нагадує вишуканий візерунок, де поряд із гамоподібними інтонаціями трапляються стрибки на великі інтервали, у тому числі висхідна нона у другому такті. Своєрідність мелодії багато в чому визначає вибагливий ритмічний малюнок із використанням синкопування. По-третє, вокаліз звучить на фоні арпеджованих акордів фортепіано, що поглиблюють його виразність. При цьому співзвуччя нагадують так звані «перукарські гармонії» у вигляді ланцюжка низхідних хроматичних м'яко дисонуючих септ- нон- ундецимакордів, часом із

затриманнями. Все це сприймається як вільний «політ фантазії», невимушений прояв людських думок і переживань.

В останніх тактах «Львівського ноктюрну» вокальний дует ніжно проспівує заключну фразу. Вона завмирає на витриманому тонічному звуці («до»), супроводжуючись «прощальними» арпеджованими фігураціями фортепіано. Музика немов розчиняється у тиші, і все навколо поринає у чарівний сон.

Пісні про рідне місто, передусім «Львівський ноктюрн», займають важливе місце у творчому доробку композитора, який завжди пишався своїм «львівським життя і корінням». Під назвою «Нічний Львів» вищезгадана пісня в естрадному аранжуванні записана у виконанні співака І. Левенця.

Висновки до другого розділу

Вокальні твори Б.-Ю. Янівського – вагомий творчий доробок майстра. Митець звертався до творчості різних поетів, чиї вірші приваблювали не тільки художньою образністю, а й відповідали його внутрішньому світові Б.-Ю. Янівського, його громадянській позиції. Так, пісні на слова українських «поетів-класиків» М. Шашкевича та І. Франка вирізняються ґрунтовним проникненням композитора у зміст поетичного слова, тонкою «передачею» у його нюансів, які знайшли віддзеркалення в індивідуальному, пісенному стилі митця.

У піснях Б.-Ю. Янівського на слова поетів-сучасників всі засоби музичної виразності спрямовані на створення яскравого художнього образу у гармонійному симбіозі музичної лінії та фортепіанного супроводу. Вокальні партії солоспівів композитора поєднують наспівність з інтонаційною виразністю, близькою до українських народних пісень, передусім ритмічною змінністю і характерними каденційними зворотами. Митець органічно поєднав елементи фольклорних джерел, традиції класичного ліричного романсу та досягнення сучасної української естрадної музики.

Гармонічна мова вокальних творів поєднує класичні та сучасні риси. Фактурна легкість і простота композиторського письма дають підстави зробити висновок про те, що вокальна музика майстра, здебільшого, світла і лірична. Ладотональна нестійкість, затримання, тяжіння до домінантової сфери спричинені змістом поетичного тексту.

Усі запропоновані для музично-теоретичного аналізу взірці вирізняються використанням музичних засобів, які найбільш тонко передають зміст поетичного першоджерела. Тут і відповідність метро-ритміки структурі вірша, і глибоке проникнення у художньо-образний зміст, що віддзеркалено у мелодії, гармонії, музичній формі. Мелодизм – головна риса вокальної музики Б.-Ю. Янівського, звідси й твори сповнені щирих людських почуттів і глибоких філософських узагальнень.

Б.-Ю. Янівський використовує широку палітру музичних виразових засобів для розкриття образного змісту поетичного тексту. Серед них – прагнення динамізувати куплетну форму завдяки варіантному оновленню музичного матеріалу. Це проявляється передусім у царині фортепіанного супроводу.

Визначено, що в царині естрадної пісні композитор Б.-Ю. Янівський наслідує національну еліту, інтелектуалів – О. Білаша, Б. Веселовського, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, М. Скорика. Проте його пісні вирізняються природною мелодійністю з джазовими елементами, пісенно-романсовою лірикою, свіжістю задумів.

Фортепіанна партія у вокальній музиці Б.-Ю. Янівського виконує не тільки звичну роль акомпанементу, вона отримує образні та смислові акценти, звукообразжальний ряд. Якщо за вокальною партією зберігається функція наспівного інтонування поетичного слова, то у музичному аспекті фортепіанна партія вдало доповнює солюючий «голос». Дійсно, фортепіанний супровід у вокальних композиціях Б.-Ю. Янівського є важливим дієвим фактором, який акумулює всі основні напрями розвитку музичного матеріалу.

РОЗДІЛ 3

МАЛОВІДОМІ ВЗІРЦІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ЖАНРУ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

Дві іпостасі творчості Б.-Ю. Янівського – слово і музика – співіснують комплементарно і по-своєму доповнюють одна одну. Не випадково у творчій спадщині майстра пріоритетна роль належить вокально-хоровим жанрам, які фокусують важливі особливості авторського стилю. Стильові орієнтири та виразово-сміслові домінанти хорової творчості митця здебільшого зумовлені його особливим ставленням до кореневих традицій національної культури.

3.1 Твори на патріотичну тематику

Вокально-хорова спадщина Б.-Ю. Янівського не така об'ємна, як його камерно-вокальна лірика. Проте митець скомпонував низку опусів для різних типів хорів, що стали вагомим внеском у скарбницю національної музичної культури.

Розуміючи значущість хорового мистецтва для духовного життя українців, його важливу роль у розвитку культури, Б.-Ю. Янівський створив твори патріотичної тематики, які вперше представлені у дисертаційному дослідженні (окремі вокальні номери проаналізовано у другому розділі дисертації).

«Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”» для голосу у супроводі фортепіано (1991 р., сл. Г. Охоцької), відкриває збірник пісень Б.-Ю. Янівського «Сторононько моя». Поезія Т. Шевченка «Думи мої» – важкі, гнітючі роздуми про знедолену неньку-Україну, що знаходять віддзеркалення у вокальному творі Б.-Ю. Янівського. Поетеса Г. Охоцька, будучи чутливою до дум і настроїв народу, віднаходить особливу форму поетичного висловлювання. Її поезія – відповідь матері України своєму синові Т. Шевченку

на його журливу поезію «Думи мої». Окрім цієї мелодії («Думи мої»), «Шевченкові приписується створення мелодій до (інших – Х. П.) власних поезій: «Тяжко-важко в світі жити», а також до вірша В. Забіли «Пливе човен без весельця... Поет не тільки співав народні пісні, а й сам творив мелодії, які згодом стали народними» – зазначає М. Білинська [16, с. 27].

Голос матері України у творі «Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”» лунає крізь віки, вона відповідає своєму синові: «чую, чую, любий сину твого болю мову, це я мати Україна оживаю знову», «не розвіяв буйний вітер твої думи в полі», вони «озвалися щирим словом», «проросли вони, мов квіти з народної волі». На основі цієї глибокої, проникливої поезії Г. Охоцької композитор створює епічно-величавий вокальний твір. Спокійна, розлога мелодія «Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”», побудована на звуках тонічного тризвуку e-moll, має хвилеподібний мелодичний розвиток. Синкопований ритм у розмірі 3/4 надає їй особливої теплоти, проникливості, зближує з мовними інтонаціями. Двічі повторена початкова побудова (8+8), завершується поступеневою низхідною мелодією, що розпочинається з мелодичної вершини квадратної будови (8+8). Вона сприймається як узагальнене вираження народного болю, страждання і водночас – віри у перемогу.

Вокальний твір написаний у куплетній формі з заспівом (16+16) та приспівом (16+16). Приспів «Засвітились, усміхнулись чистою росюю...» світліший за характером. Строгі, думні інтонації заспіву змінюються пісенними, розспівними мелодичними інтонаціями приспіву, які також близькі до розмовних. Завершується приспів словами матері України (16 т.), де звучання знову набирає епічних, величавих рис.

Фортепіанний супровід підтримує і доповнює вокальну партію, одночасно підкріплюючи основний настрій і характер твору. Насичена акордова фактура фортепіанного супроводу у широкому діапазоні, звучання тремолоючих акордів, а також акордів-арпеджіато, які нагадують звучання

бандури (інструмента, у супроводі якого виконується дума), створюють епічний, величавий характер.

Гармонічна мова цікава, своєрідна. Це тонічний органний пункт на початку твору, що надає тональної ясності, визначеності, фрігійські звороти у натуральному мінорі. «Значне місце в українській пісенній поліфонії (зворотах – Х. П.) займає фрігійський лад, тобто мінор із зниженим II ступенем (щаблем – Х. П.)» – (за Л. Яценком) [196, с. 31] – підкреслюють думний характер звучання твору. Посилаючись на Л. Посікіру, цей твір «виконували в дуеті: на бандурі (Л. Посікіра – Х. П.) під акомпанемент метра (Б.-Ю. Янівського – Х. П.). «Оригінальний твір не подібний на інші: є тут переосмислення тексту Шевченка й мелодики народної пісні. Його мотиви для нашої держави завжди будуть актуальними, на превеликий жаль» [3, с. 9].

Композиція «*Вітчизна*» на вірші Л. Голоти створена у двох варіантах: для голосу у супроводі фортепіано (збірник пісень «Вишнева віхола» Б.-Ю. Янівського, 1987) та для мішаного хору у супроводі естрадно-симфонічного оркестру (партитура, рукопис, 25 арк.). Форма твору – куплетно-варіаційна. Твір розпочинається інструментальним вступом, у якому завдяки темпові, тонічному органному пунктові, субдомінантовій гармонії, тріольному рухові створюється спокійно-споглядальний настрій. Куплет має просту двочастинну форму типу «заспів–приспів». Перший період (заспів), що складається з двох фраз, займає 8 тактів. Перша фраза проходить у G-dur із відхиленням в a-moll. Друга фраза розпочинається в a-moll і завершується повним каденційним зворотом в основній тональності. Приспів більш динамічний у порівнянні з заспівом. З'являється рух тріолями, переважають еліптичні звороти, вводяться тональності a-moll та e-moll. Приспів повторюється ще раз, але з перегармонізацією. Другий куплет проходить без змін. Між другим та третім куплетами знаходиться велика інструментальна інтермедія, яка використовує тематичні елементи мелодичної лінії. Третій куплет розпочинається півтоном вище у тональності As-dur, яка вводиться

через V₇. У третьому куплеті зберігаються гармонічний план та мелодія попередніх двох куплетів. Невелика постлюдія завершує твір.

Композитор використовує у творі оригінальний склад оркестру – естрадно-симфонічний із перевагою до класичного: група дерев'яних (флейти I, II, гобой, кларнети I, II) валторни I, II, труби I, II, тромбони I, II), повний склад струнної групи. У духових виключені зі складу низькі інструменти: фаготи і туби, натомість у партитуру введені барабани, гітара і фортепіано. Вступ відкриває група струнних і соло гобоя, поступово вступають дерев'яні і в кінці – мідна група (від прозорості до ущільнення). Заспів звучить прозоро завдяки тільки супроводу струнних інструментів. У приспіві включається мідна група (спочатку – тромбони, потім – труби). Вставку між I і II куплетами виконують дерев'яні і валторни, цифра 4 (валторни в оркестрових партитурах пишуться між деревом і мідними, і вважаються перехідними, хоча звучать нижче труб). II куплет: хорові партії супроводжуються струнною групою. Останню фразу заспіву дублюють валторни. У приспіві звучить партія гобоїв, яка проходить із хором у першому проведенні, у повторенні включається вся дерев'яна група. Як і у попередніх партитурах: програш перед III куплетом виконує весь оркестр. Заспів – хор із струнними і валторни I. У приспіві додається мідна група. У кінці, у постлюдії, – весь естрадно-симфонічний оркестр.

«Вставай, Україно!» скомпоновано для тріо а саррелла (сл. М. Петренка, рукопис). Форма твору – складна двочастинна. Перша частина скомпонована у простій двочастинній репризній формі, у кожній із яких періоди по 11 тактів. Другий період розпочинається новим тематичним матеріалом. Останні 5 тактів твору є повторенням останньої фрази із першої частини, завдяки чому створюється репризність. Друга частина укладається у просту двочастинну форму, де є два квадратні 8-тактові періоди. Вона утворена з точного повторення двох останніх тактів другого періоду. Дві частини яскраво контрастують завдяки фактурі (одноголосся – багатоголосся), ладу (с-moll – C-dur). Гармонічна мова твору – проста, що, ймовірно, пов'язано з його урочистим характером. Варто звернути увагу на вибір тональностей: с-moll у

класичній літературі – трагедійна, C-dur – урочиста, гімнічна. Як зауважує М. Петренко, пісня «Вставай, Україно!» стала одним із ключових моментів на зорі Незалежності України це – «великий козацький здвиг довкруг Олеського замку! Музичним символом збору стала наша пісня із словами» (слова, які і сьогодні закликають нас до пробудження національної свідомості – Х. П.) [132, с. 359]:

«Вставай, Україно! – веселка багряна

Сія крізь далекі віки:

Вставай, Україно! – ми діти Богдана,

Із полку його козаки!..».

Вокальна композиція «За вільну Україну – над усе!» написана для дуету у супроводі фортепіано (сл. І. Колодія, збірник пісень «Купались зорі», 2004). Вокальний збірник пісень «Купались зорі» відкриває національно-патріотична стрілецька пісня – «За вільну Україну – над усе». Поезія І. Колодія сповнена героїчних мотивів, про «смерть за матір Україну», «присяги – клятви не зреклись», «ти пам'яті героїв поклонись!». Патріотична тематика з особливим відчуттям була втілена у цій вокальній композиції Б.-Ю. Янівського (музикознавчий аналіз подано у другому розділі 2.3 підрозділі дисертації).

«Земле святая» для голосу у супроводі фортепіано на вірші Л. Голоти (Львів, 2001). Пісня присвячена любові до рідної української землі, «батьківським полям» та шляху в майбуття молодій Незалежній Україні. Форма твору – куплетна. Розпочинається пісня інструментальним вступом, який створює ліричний характер. Гармонічна мова вступу яскрава: відчутне відхилення, альтеровані акорди (DD). Цікавим моментом є секвенція в мелодії (т.т. 5–8, яка, проте, не супроводжується секвенційно у гармонізації). Заспів складається із трьох речень (8+7+7). Друге і третє речення тематично однакові, але відбувається перегармонізація при повторенні. Приспів – період із трьох речень (7+7+7). Друге і третє речення є ідентичними. Тематичний матеріал другого і третього речень становить варіаційне повторення першого речення, але зі зміною гармонічної мови. Гармонічна мова досить розцвічена.

Б.-Ю. Янівський використовує приготовлене затримання (т.т. 45, 52), еліптичні звороти, альтеровані акорди (DD в т. т. 11, 20, 25, 32), акорди розширеної терцієвої структури: D9 (8, 24, 26, 44, 47, 51), D11 (16), D13 (33), DD9 (32), VI65 (побічний септакорд), перегармонізацію повторень. У тактах 24, 25 у мелодії є секвенція, яка не супроводжується секвенційно в гармонії, проте надалі при повторенні ця секвенція отримує нову гармонізацію. Спостерігаються відхилення у субдомінантові тональності (a-moll) та паралельний мінор (e-moll).

«Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» для голосу у супроводі фортепіано (на вірші Т. Шевченка, основою для якого став фрагмент поезії «До Основ'яненка», рукопис, 3 арк.). Твір дедиковано оперному співаку С. Степану. «Прочитання» Шевченкового слова вирізняється уважним ставленням до поетичного першоджерела, «до вербальної основи» та тонким відчуттям «стилістичних особливостей віршів» [146, с. 41].

Форма твору – куплетна, за будовою куплет є періодом, в якому перше речення виконує функцію заспіву, друге – приспіву, що двічі повторюється. У гармонічній мові твору панують акорди тоніки і домінанти. У вступі проходить тематичний матеріал приспіву, завдяки чому створюється обрамлення.

«О мово моя» для голосу у супроводі фортепіано на вірші українського поета-лірика В. Сосюри, музика А. та Б.-Ю. Янівських (рукопис, 2 арк.). Мова – найдорожчий скарб, одна із найважливіших складових культури та ідентичності. Вірш «О мово моя» В. Сосюри написаний 1949 р., передає любов поета до рідної української мови, її красу та мелодійність, занепокоєння за збереження мови та її розвиток.

Солоспів «О мово моя» був особливим для композитора, адже його син Андрій серед текстів, запропонованих учням спеціалізованої музичної школи Львова, в якій він навчався, «для написання пісні вибрав вірш Володимира Сосюри «О мово моя», я (Б.-Ю. Янівський – Х. П.) був щасливий. Не так важливо, чи буде він композитором, важливо, якою буде людиною», – наголошував Б.-Ю. Янівський в інтерв'ю з Л. Рупняк [139, с. 4].

Форма твору «О мово моя» куплетна, викладена у формі періоду, що складається з трьох речень: 4+4+4. Перше речення відіграє роль заспіву, друге – виконує функцію приспіву, який ще раз повторюється (третє речення). Куплет має інструментальне обрамлення у вигляді вступу та невеликої постлюдії на одному тематичному матеріалі. Тонічний органний пункт надає звучанню стриманості, спокою. Гармонічна мова вирізняється використанням приготовлених затримань у т.т. 12, 13,16, 20, нонакордів у т.т. 11 (DD9), 19 (П9), відхилення у субдомінантову тональність, перерваного звороту D7 – VI (т.т.14, 18), перегармонізації. При повторенні приспіву зберігається гармонічний план, але в басу вводиться тонічний органний пункт, який надає звучанню завершеності, спокою (т.т. 16, 17). Твір повністю проходить у тональності a-moll з відхиленням у субдомінантову тональність d-moll.

«Правда – не вбита» / «Пратулинські мученики» для мішаного складу хору а cappella на вірші о. В. Б. Мендруня (рукопис, 4 арк.) – аналіз твору здійснено у третьому розділі 3.3 підрозділі дисертації.

«Ти, брате, любиш Русь» («Собачий вальс») для голосу у супроводі фортепіано на вірші І. Франка (рукопис, 1 арк.) – висвітлено у другому розділі 2.1 підрозділі дисертації.

«Тобі, Перемого» для голосу у супроводі фортепіано на вірші Р. Кудлика (рукопис, 7 арк.). Пісня «Тобі, Перемого» присвячена синам-воїнам, які принесли «святую Перемогу» Вітчизні в бою, які думали про те, що «Дніпро чисті води у море несе, а не кров», про те, щоб «знову побачити тебе, моя мамо», а також передає радість матерів, які нарешті дочекались своїх синів з війни. Форма твору – проста двочастинна, в якій перша частина А є періодом повторної будови (4 + 2 програш + 5) і відіграє роль заспіву. Друга частина В вносить яскравий тональний контраст. Вона вкладається у 24 такти і утворена з трьох речень: 8+8+8. Цікавим композиторським прийомом у 2-й частині є те, що друге і третє речення – це варіаційна зміна першого. У мелодичній лінії відбуваються незначні інтонаційні зміни. Яскравою є гармонічна мова. Так, при збереженні інтонаційного матеріалу із незначними змінами, композитор

перегармонізовує друге і третє речення. Приспів – більш яскравий щодо гармонічної мови, ніж заспів, а також більший за розмірами, тому у формі смисловий акцент зміщено на II частину. Інструментальний вступ вводить у урочисто-стриманий характер твору. В ньому зіставляються паралельні тональності c-moll і Es-dur. Гармонічна мова багата на різного виду затримання: приготовлені (16, 20, 37, 45), приготовлені в іншому голосі (10), неприготовлені (14, 21); еліптичні звороти (поява дисонуючих акордів без розв'язання), альтеровані акорди субдомінанти (DD, тризвук bII ступеня, bII9), енгармонічні переосмислення: т.21 – DDVII₂ в c-moll стає D₉ в e-moll; т. 37–38 – змVII₇ в e-moll стає змVII₂ в G-dur. У приспіві кожне речення має іншу гармонічну мову. У гармонічній вертикалі трапляються нонакорди: D₉, II₉ (розширені терцієві акорди характерні для композитора), побічний септакорд (S₇) в т. т. 33, 34, 41, 42. цікавим є і тональний план, оскільки у частинах поєднуються паралельні тональності: у вступі c-moll – Es-dur, у приспіві e-moll – G-dur. Заспів і приспів зіставляються далекими тональностями c-moll – e-moll. В заспіві і приспіві бачимо відхилення у субдомінантові тональності.

«Україно-мати» для голосу у супроводі фортепіано на власні вірші Б.-Ю. Янівського (рукопис, 2001, 9 арк.) – висвітлено у третьому розділі 3.2 підрозділі дисертації.

Солоспів «Чужино» для голосу у супроводі фортепіано на вірші О. Підсухи ввійшов до збірника Б.-Ю. Янівського «Зорепадні ночі» (2016). Твір «Чужино» про непросту долю емігрантів, які покинули рідну землю. Композитор лаконічними музичними засобами передає «тугу безкраю», розлуку з «рідною до болю... Україною». Для вокального твору характерне глибоке прочитання поетичного тексту, його художньої образності, тісна взаємодія слова і музики. Як зараз актуально «звучить» цей вірш у всіх серцях українців, які через війну, через втрату близьких людей, домівки змушені були покинути рідну неньку-Україну.

Вокальний твір «Чужино» написаний у куплетній формі. Куплет за будовою вкладається у складну тричастинну репризну форму АСА. Перший

розділ – проста двочастинна форма АВ, де А – квадратний період (4+4). Друга частина так само займає 8 тактів. Вона утворена із двічі повтореного речення (4+4), де при повторенні композитор переносить гармонічну вертикаль на октаву вище, щоб уникнути одноманітності. Середній розділ С укладається у 8-тактову побудову. Тут композитор використовує тематичний матеріал розділу А, тут створюючи тональний контраст, позаяк розпочинається в паралельній тональності С-dur із поверненням в основну тональність a-moll. Третій розділ А є точною репрізою першого, але з новим поетичним текстом.

Гармонічна мова пісні «Чужино» доповнює квінтесенцію задуму композитора, що вміло послуговується приготовленими затриманнями (т.т. 16, 20, 24, 39, 40, 44, 48), альтерованими акордами (DD) (т.т. 18, 22, 42, 46), ускладненими акордами субдомінанти: s_9 (т. 19, 23, 43, 47), s_2 (т. 30). Тональний план підсилює художній образ, викладений в основній тональності a-moll. Трапляється також відхилення в тональність субдомінанти (d-moll). Другий розділ розпочинається в паралельному мажорі (С-dur). Для розкриття туги за далеким рідним краєм композитор використав вдалі засоби музичної виразності, що прослідковується у мелодиці, гармонії, ритміці. У другій частині розділу А для посилення драматизму розлуки з Україною Б.-Ю. Янівський багаторазово повторює слово «чужино», супроводжуючи його еліптичними зворотами, альтерованим акордом DD (DD_{VII43}). Органний пункт на звуці «ля» посилює відчуття туги. Домінуює у творі мінорний лад (a-moll, d-moll). Завдяки появі тональності паралельного С-dur на початку середнього розділу С створюється короткочасний яскравий контраст. Це пов'язано зі світлими спогадами про «садки, і хати – все кохане і рідне до болю». Повернення мінору, ланцюги нерозв'язаних дисонансів знову повертають у стан туги і жалю за рідним далеким краєм.

Цікавим моментом у будові мелодії є початковий мотив, утворений із малої низхідної та висхідної секунд, загострене звучання яких підкреслене пунктирним ритмом. Майже кожна фраза розпочинається з цього інтонаційного

зерна, яке дає енергетику для подальшого розгортання розспівної мелодичної лінії і стає у солоспіві «лейтмотивом туги».

Вокальний твір «*Козацька китайка*» скомпоновано для дуету у супроводі фортепіано на вірші М. Петренка (збірник Б.-Ю. Янівського «Зорепадні ночі», 2016). Важливе символічне значення у військово-культурному комплексі українського козацтва займає китайка (синя / пурпурна (малинова) шовкова або бавовняна тканина, яку завозили з Китаю) – народний символ жалоби, «під час поховань загиблих козаків (покривали мертвого лицаря-козака червоною китайкою), в ритуальній та символічній насиченості червоної барви як кольору професійного військового стану українського козацтва» [71, с. 35].

Пісня «*Козацька китайка*» написана у куплетно-варіаційній формі. Відкривається вона розлогим інструментальним вступом (10 тактів), який стає мелодико-гармонічним зерном твору. Початкова мелодична фраза розвивається надалі у приспіві. У вокалізі-кодї тема проходить майже без змін, завдяки чому створюється обрамлення музичної форми. У гармонічній мові вступу зівставляються паралельні мінор та мажор, трапляються еліптичні звороти, що набудуть значущості у процесі музичного розвитку. Вступ розпочинається в G-dur і закінчується у паралельному e-moll'і. Цікавим є гармонічне поєднання вступу і першого куплета. Акорд подвійної домінанти завершує вступ, і затакт мелодичної лінії розпочинається на домінантовій гармонії. Куплет має просту двочастинну форму типу «заспів – приспів» із повторенням приспіву. При переспіві зберігається мелодична лінія і відбувається незначна перегармонізація. Гармонічна мова розцвічується оберненнями побічних септакордів (I₇, VI₇, IV₇), еліптичними зворотами, співставленням паралельних мінору та мажору. При цьому періоди закінчуються чіткими автентичними каденційними зворотами V₇ – I. Третій куплет звучить на півтон вище, що створює певне напруження. Перехід у f-moll відбувається через V₇. Мелодична лінія проходить без змін. Незначна перегармонізація все ж зберігає функціональний план, дещо ускладнює гармонічну вертикаль (нонакорди, велика кількість неакордових звуків, розшарування фактури супроводу).

У цій вокальній композиції Б.-Ю. Янівський прагне глибоко розкрити відчуття, пов'язані з війною, боротьбою за волю України. У трьох куплетах пісні виразно передано художньо-емоційні особливості поетичного тексту та динамічні музичні «акценти», які надають можливість слухачеві вкотре осмислити суть трагедії війни.

Твір «*О сину мій...*» написано для чоловічого вокального тріо у супроводі фортепіано на вірші П. Шкраб'юка (збірник Б.-Ю. Янівського «Зорепадні ночі», 2016). Пісня «*О сину мій...*» пронизана патріотичними, мужніми закликами до український синів – «за рідний край у бій вступає», «за волю бій щодня триває», бо «веде нас синьо-жовтий стяг і предків горда віра». Форма твору – куплетна з характерними для неї заспівом і приспівом. Заспів написано у формі періоду, що складається з трьох квадратних речень (8+8+8), де третє речення є майже точним повторенням другого. Приспів – період із трьох речень, де у третьому реченні наявні музичні інтонації другого речення (8+8+8). Гармонічна мова пісні вирізняється фактурною легкістю з використанням затримань (т. 25), альтерованих акордів (DD) (т. 5, 17, 21), відхилень у субдомінантову тональність a-moll. Приспів викладається у паралельному мажорі (G-dur). Тональність вводиться через енгармонізм збільшеного тризвуку: III_{6/4} гармонічного e-moll=VI_{5/3} гармонічного G-dur. У гармонічній вертикалі зустрічається D₉.

Отже, вокальним творам Б.-Ю. Янівського на патріотичну тематику притаманне неодноразове повторення однакових мелодичних послідовок, що допомагає краще «закарбувати» в пам'яті мелодичну лінію та створює ефект «неухильного поступу вперед» (ця риса притаманна більшості маршових мелодій). Загалом, в усіх «вокальних творах «спостерігаємо синтез ладових, метроритмічних, тембрових особливостей фольклору» [135, с. 186]. Вокальні твори Б.-Ю. Янівського на патріотичну тематику мають художньо-естетичну та смислову цінність, вони утверджують провідну героїко-патріотичну тематику, вельми характерну для українського середовища в різні історичні періоди, зокрема й у сьогоденні.

3.2 Вокально-хорові композиції на власні вірші

У творчому доробку Б.-Ю. Янівського важливе місце займають вокальні твори на власні вірші (марш-гімн партії «Відродження», «Левове місто», «Україно-мати», «Коли зійде зоря моя», «Мої літа» та ін.). «Цим творам притаманний високий професіоналізм, глибоке відчуття теми, настрою», – наголошує І. Колодій [78, с. 36].

Поєднання в одній особі таланту композитора і поета – досить рідкісне явище. Серед найяскравіших прикладів – творчість українського композитора і педагога А. Кос-Анатольського, який написав чимало прегарних пісень і романсів не тільки на вірші українських поетів («Бродить ніч», сл. В. Сосюри; «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», сл. І. Франка; «Думи німі» на вірші Лесі Українки та ін.), а й на власні поетичні тексти («Коломия-місто», «Ой коли б я сокіл», «Ой піду я межі гори» та ін.). Тож творчий досвід «співця Карпатського краю», Вчителя, спадкоємцем традицій якого і був Б.-Ю. Янівський, став прикладом для наслідування і для хорової творчості учня. А. Кос-Анатольський «був майстром легкої розважальної музики, з цього виростає золота доба української пісні 60-х років», – наголошував О. Козаренко [156]. Можна припустити, що під впливом А. Кос-Анатольського Б.-Ю. Янівський почав писати поетичні тексти з яких «народилися» вокальні опуси.

Пісня-марш «Україно-мати» (2001) написана для голосу і фортепіано. Не викликає сумніву щирість патріотичних почуттів композитора. Він оперує низкою простих і зрозумілих кожному українцеві понять та символів: «сині гори – жовті поля» (національний прапор), «журавлі» (туга за рідним краєм в еміграції, прагнення людини спочити на Батьківщині); сподівання на «добру долю», спогади про «всіх героїв-борців», заклики до єдності «українців-братів». Попри певну декларативність тексту, вокальний витвір композитора заслуговує на увагу.

Насамперед доцільно відзначити органічну єдність простої, традиційної для жанру пісні-маршу мелодії та «оркестрової» за звучанням фортепіанної партії з використанням повнозвучної фактури, ускладнених акордів, тремлюючих органних пунктів, мелодизованих фігурацій-підголосків, врешті-решт, цікавих гармонічних барв. На фоні плавної, хвилеподібної фігурації звучить ніжна, мрійлива поспівка, що нагадує колискову. Поряд із прозорими плагальними гармоніями (зівставлення тоніки F-dur та мінорної субдомінанти), композитор використовує барвисті співзвуччя, передусім альтеровані нонакорди (bVII_9 ; VI_{11} ; $DD_9=S_9^{\#3}$; bVI_9 з пониженими квінтою, септимою та ноною). І тільки в останніх тактах вступу з'являються закличні фанфари у чіткому пунктирному ритмі, які змінюють ліричний «тонус» пісні, і вона набуває рис похідного маршу. Протягом всього твору Б.-Ю. Янівський зберігає цю «рівновагу»: з одного боку, музика приваблює своєю щирістю, теплотою, а з іншого – завзяттям, енергією, справжнім «бойовим» духом.

Пісня-марш «Україно-мати» написана у куплетній формі, що складається із заспіву та приспіву. Аналіз вокальної партії свідчить, що композитор використовує традиційні для маршової музики «мелодичні фонемі». Це – висхідні квартові інтонації, опора на звуки тонічного тризвуку, пунктирні ритми, акцентування перших долей такту, чергування стрибків та поступеневого руху в мелодії. Неодноразове повторення одних і тих самих мелодичних поспівок допомагає краще «закарбувати» у пам'яті вокальну партію і створює яскравий ефект неухильного поступу вперед (ця риса притаманна більшості маршових мелодій). Водночас фортепіанний акомпанемент то «ліризує» основну тему (на початку куплету), то, навпаки, підкреслює її мужній, вольовий характер. У такі моменти партія фортепіано більше нагадує оркестровий виклад. Серед цікавих гармонічних послідовностей заспіву можна виокремити таку конфігурацію з модуляцією з F-dur у d-moll (від слів «Вірні діти...»): $T - s$ (гарм.) – $T - IV_{6/5} \rightarrow (II) - D_7 \rightarrow II_7 = S_7 - II_7 - D$.

Якщо у заспіві переважають ліричні «тони», то приспів (від слів «Україно-нене!») – це бадьорий героїчний марш. Інтонаційною основою теми

виступає коротка трихордова поспівка (с – h (b) – a) у пунктирному ритмі. Вона отримує варіантний розвиток від різних звуків (с – a – f). Зберігаючи у лівій руці акомпанементу хвилеподібну фігурацію заспіву, композитор дублює вокальну партію приспіву повнозвучними акордами, що додає музиці особливої «значущості». Поряд із традиційними гармоніями Б.-Ю. Янівський використовує напружені співзвуччя. Напр., зменшений септакорд подвійної домінанти (зм. DDVII_{6/5}) чи низку тризвуків різних тональностей (b-moll, A-dur, As-dur, Ges-dur) на фоні домінантового органного пункту d-moll (звук «а»). Все це збагачує музику, посилює її виразність.

Фортепіанне програвання між куплетами пісні побудоване на матеріалі вступу. Якщо другий куплет ідентичний першому (автор використовує знак репризи), то третій – динамізований. Він звучить у новій тональності на тон вище (в G-dur замість F-dur), що посилює відчуття радості, піднесення, завзяття. До того ж в акомпанементі замість арпеджованих фігурацій з'являються рівномірно пульсуючі акорди та гамоподібні ходи. Це приводить до ще одного програвання, після чого музика повертається до попереднього «русла». І тільки наприкінці твору настає нове піднесення: витриманий протягом трьох тактів останній звук вокальної партії супроводжується заключними акордами, що утверджують провідну героїко-патріотичну думку.

Отже, пісня-марш «Україно-мати» Б.-Ю. Янівського має значну ідейну та художню цінність, вона заслуговує уваги виконавців, може збагатити їхній репертуар.

Аналізуючи окремі поетичні тексти Б.-Ю. Янівського, треба відзначити їх різну художню якість. Поряд із цікавими поетичними образами й оригінальними художніми знахідками натрапляємо рядки, позначені декларативністю, зовнішньою парадністю, використанням «штампованих» фраз. Передусім це помітно у творах, які за змістом нагадують «масові пісні радянської доби». Прикладом може бути марш-гімн партії «Відродження», створений 2004 р. за сприяння Львівської залізниці (рукопис був знайдений в

архіві композитора, переданого у ІДБМР ЛННБ) і присвячений Г. Кирпі, засновникові партії «Відродження».

Вокальний твір «Відродження» написаний, імовірно, на замовлення керівника партії. Його можна розглядати як своєрідний «документ» часу, що має радше пізнавальне, ніж художньо-естетичне значення. Вірш «Відродження» складається з трьох куплетів та рефрену і містить «комплекс» виразових засобів, притаманних жанру «політично-поетичної» творчості. Це заклики до єднання різних територіальних частин України (Крим, Карпати, столий Київ); утвердження віри в майбутню перемогу партії і країни загалом. У поезії неодноразово підкреслюються слова «відродиться», «віродим», «відродження», які викликають асоціації з відповідною партійною організацією. Особливо декларативно звучить остання фраза третього куплету «Уся Україна. Її щастя – то наша мета», вона окреслює напрям партійної діяльності, що сприймається як своєрідний політичний маніфест.

Заради справедливості доцільно зазначити, що більшість народних маршів-гімнів, створених у різні часи, відзначаються однаковим підходом до висвітлення патріотичної ідеї. Адаже їх основне завдання – вплинути на свідомість якомога ширшого кола української громадськості. А для цього важливо використовувати просту й доступну для сприйняття віршовану форму, що містить «стандартні» фрази-заклики. Цього принципу віршування дотримується автор тексту пісні «Відродження».

Композиція ж Б.-Ю. Янівського привертає увагу своєю оригінальністю. Короткий чотиритактовий фортепіанний вступ задає бадьорий тон всьому твору. Основна тема – заспів – вкладається у неквадратний 12-тактовий період, який складається з трьох фраз і має будову а+в+в. У мелодії є як енергійні ходи звуками тонічного тризвуку (d-moll), так і оспівування квінти ладу (звук «а»), що властиве багатьом народнопісенним зразкам. Водночас використання пружного синкопованого ритму пов'язує музику зі одним інтонаційним джерелом, а саме мелодіями легкожанрової естради. У другій фразі, а згодом і у приспіві, композитор використовує традиційний для української музики

принцип «терцієвої втори» – дублювання мелодії у терцію або сексту, що своїм корінням сягає жанру пісні-канту. Вокальну партію підтримують чіткі акорди фортепіанного супроводу з дублюванням мелодії у другій-третій фразі та функційно ясними гармоніями:

$$t | \text{II}_7 - t_6 - \text{D}_{43} | t - t_2 | \text{VI} - \text{D}_7 \rightarrow \text{III} - \text{D}_6 \rightarrow | s - \text{II}_7 | t - \text{VI} | \text{II}_7 - \text{D}_7 | t.$$

Наприкінці заспіву звертає на себе увагу барвиста гармонія тризвуку другого низького щабля на фоні тонічного органного пункту (фактично $^b\text{II}_2$). А згодом малий мінорний септакорд цього ж щабля переходить у домінатновий сектакорд паралельного мажору (F-dur). Цими гармонічними сполученнями розпочинається приспів пісні, будова якого аналогічна заспіву (12-тактовий період, у якому є три фрази, по чотири такти у кожній) – a+v+v₁. Тут маршовість проявляється ще яскравіше; з'являється пунктирний ритм, закличні інтонації у вокальній партії та квартові ходи у фортепіано, мелодія розширює діапазон і сягає вершини («f²»). Музика знову повертається до основної тональності і чітко скандує текст: «згорнемося в лави – плече до плеча». Насиченим стає фортепіанний супровід, що дублює мелодію пісні. Кульмінація припадає на кінець приспіву, і це, ймовірно, повинно піднести ентузіазм та національно-патріотичні почуття виконавців та слухачів гімну партії «Відродження».

Серед кращих вокальних творів Б.-Ю. Янівського, створених на власні вірші, пісня «Коли зійде зоря моя». «На цю музику (мелодію – Х. П.) є два варіанти тексту – один Василя Куйбіди, а другий Богдана Янівського. ... Він композитор – власник своєї музики. Але такий випадок справді має місце у його творчості», – наголошує родичка дружини композитора Р. Корецька [137].

У пісні «Коли зійде зоря моя» органічно поєдналися слово і музика, щирість ліричного вислову, багатство образних асоціацій, багатозначність змісту, його філософська глибина як головні риси поетичного доробку митця. Автор оперує звичними для любовної лірики поняттями: «зоря», «світло», «сяйво», «надія», «мрії», «кохання». Проте це не стільки звернення до коханої людини, що є традиційним для такого жанрового різновиду поезії, скільки

прагнення осмислити сенс буття, пізнати його сутність, зрозуміти силу, яка керує світом і яка має ім'я «любов».

У цій композиції Б.-Ю. Янівський виступає справжнім майстром поетичного слова. Його вірші могли б бути окрасою окремої поетичної збірки. Водночас музика композитора поглиблює психологічну виразність тексту, забарвлює його в особливі емоційні тони. Поряд із почуттям смутку, поезія сповнена щирого любовного пориву та радісного піднесення. Таким чином, автор утверджує віру в безсмертя високих людських цінностей.

Пісня «Коли зійде зоря» скомпонована для голосу (тенора) у супроводі фортепіано у куплетній формі. Вона складається із розгорнутого фортепіанного вступу (17 тактів), заспіву та приспіву. Як зазначає Б.-Ю. Янівський, музика звучить «у темпі повільного вальсу». «Вальсовість», безперечно, присутня в пісні. Проте у цьому творі більш яскраво проявляються риси іншого танцювального жанру, а саме мазурки. Про це свідчить не тільки тридольний метр, а й передусім характерний ритмічний малюнок із акцентами та зупинками на другій долі такту, а також пунктирним ритмом.

З одного боку, в пісні чітко прослідковуються зв'язки з кращими зразками легкожанрової естради. Свідчення цього – вибагливість мелодики та своєрідність гармонічних барв. Композитор використовує альтеровані септ- і нонакорди, що створює подекуди специфічний «джазовий» колорит. Із іншого боку, пісня тісно пов'язана з традиціями української романсової лірики. М'яке оспівування звуків, що змінюється експресивними висхідними стрибками на сексту, септиму, октаву; плавний вальсовий ритм; звичний для цього жанру акордовий акомпанемент із дублюванням вокальної партії – все це викликає асоціації з численними зразками української пісні-романсу. При цьому автор не зловживає зовнішніми ефектами та економно використовує виразові засоби. Отже, пісня «Коли зійде зоря моя» належить до класичних взірців національної камерно-вокальної лірики.

У фортепіанному вступі композитор окреслює провідний музичний образ пісні, сповнений елегійної мрійливості, вишуканої грації, стриманого поруху

душі через використання висхідних хроматичних інтонацій у пунктирному ритмі. Їх врівноважує низхідний хроматичний рух нижнього голосу. У другій половині звертає на себе увагу багатство гармоній, зокрема така послідовність: $\text{III}_7 - \text{VI}_7 - \text{II}_7 - \text{D}_7 - \text{T} - \text{IV}$ (з «блюзовим тоном» – пониженим III щаблем основної тональності G-dur) – $\text{III}_7 - \text{D}_9 - (\text{II}) - \text{II}_7 - \text{D}_9 - \text{T}$.

Мелодія вокальної партії пісні «Коли зійде зоря моя» легко запам'ятовується завдяки повторенню однотипних фраз і танцювальному ритму. Водночас вона досить гнучка щодо інтонаційної будови та містить різні форми руху, як стрибки, так і оспівування звуків. Композитор сповна демонструє свій невичерпний талант мелодиста. Поступово хвилювання наростає. У фортепіано з'являються повнозвучні акорди, що передають пристрасний порив героя. У цьому ж дусі звучить приспів пісні на слова «У синій гай, душі розмай». Друге речення приспіву повторює поетичний текст і музику заспіву з невеликими змінами фортепіанного супроводу, що створює відчуття обрамлення пісні (виникає пісенна форма $\text{av} + \text{ca}_1$). Серед гармонічних барв привабливим є зіставлення двох альтерованих співзвуч $\text{D}_9 \rightarrow (\text{II})$ та II_7 (гармонічний) на слова «...остання, та впаду на коліна...».

Пісня «Коли зійде зоря моя» завершується витриманим звучанням найвищого звуку – соль другої октави. Він звучить протягом майже чотирьох тактів та супроводжується акордами фортепіано, що утворюють тонічний тризвук з використанням хроматично допоміжних звуків і пунктирного ритму.

Враховуючи вищевикладене, можемо стверджувати, що пісня «Коли зійде зоря моя» Б.-Ю. Янівського – справжня перлина української вокальної лірики, тому заслуговує більшої уваги з боку виконавців.

У творчості багатьох митців, зокрема й композиторів, твори, написані в останній період життя, займають особливе місце. Їх часто називають «лебединою піснею» і розглядають як глибоку й душевну «сповідь», підсумок життєвого та творчого шляху композитора, своєрідний «музичний заповіт» нащадкам.

Одним із останніх творів Б.-Ю. Янівського, написаним у 2005 р., незадовго до смерті, стала пісня на власні вірші митця під промовистою назвою «Мої літа». Як і у багатьох інших опусах, у цьому творі в одній особі органічно поєднався талант композитора і поета. Хоча текст пісні небагатослівний, що є ознакою життєвої мудрості та зрілості автора, він містить відповідний символіко-філософський ряд, викликає широку палітру образно-емоційних асоціацій. У центрі уваги постає образ Львова як символа рідної землі, батьківщини, безперервного зв'язку поколінь, далекого минулого та сьогодення. І протягом усього «довгого шляху», на якому трапляються і труднощі, і «розлуки», герою пісні завжди світить «львівська зоря», що, як підкреслює автор у приспіві, «промінням теплим огорта моє життя, мої літа». Своєрідним є рядок тексту, в якому Б.-Ю. Янівський, з одного боку, промовляє про зрілість героя, використовуючи для цього метафору «срібні дні». З іншого, митець згадує про життєві та творчі досягнення, адже авторські слова про власних «дітей» – це не тільки сфера родини, сім'ї, мабуть, це символіка реалізованих творчих задумів, що проявилися передусім у пісенному жанрі.

Поетичний текст пісні «Мої літа» сповнений щирої теплоти, духовної просвітленості, тихого елегійного смутку, тобто тих настроїв, що прослідковуються і в інших творах митця. Проте усвідомлюючи факт, що це «лебедина пісня» Б.-Ю. Янівського, слова набувають особливого змісту, а прекрасна музика їх поглиблює, допомагає вповні розкрити потаємні струни людської душі. Філософська глибина і щира сповідальність, органічний синтез традицій класичного романсу та елементів сучасної естрадної музики, незрівнянна мелодична краса і виразність мовних інтонацій, простота і водночас багатство ладово-гармонічних барв, економність у використанні виразових засобів та характерологічна роль фортепіанної партії, особливо у програваннях, із залученням звукозображальності – ось деякі риси цієї ліричної мініатюри-реквієму, справжнього музичного шедевру.

Пісня «Мої літа» складається з невеликого фортепіанного вступу, двох куплетів із приспівом, інструментального програвання з приспівом та розгорнутої фортепіанної постлюдії. Схема твору набуває такого вигляду:

Вступ	Перший+Приспів				Програ- Другий+Приспів				Програ-+Приспів	
Постлюдія	розділ				вання		розділ		вання	
	A		B		A ₁		A ₂		B ₁	
4т	8т	8т	8т	8т	8т	8т	8т	7т	12т	
gis-moll							a-moll			

Незважаючи на класичну будову пісні, звертає на себе увагу її активний розвиток, постійне оновлення музичного матеріалу. Це допомагає показати широку палітру людських думок, почуттів, переживань – від мрійливого споглядання до схвильованої патетики та повернення до початкового елегійно-просвітленого настрою.

Пісня «Мої літа» розпочинається чотиритактовим фортепіанним вступом, в якому постає типова для романсової лірики фактура акомпанементу – розкладені акордові фігурації. Їх доповнюють звуки «ре-дієз» контр- та третьої октави (в діапазоні п'яти октав!), що імітують віддалене звучання похоронного дзвону. Композитор підкреслює це відповідним позначенням «quasi campane».

Вокальна партія твору, як уже згадувалося, поєднує наспівні та декламаційні інтонації. В основній темі переважає плавний поступеневий рух мелодії, хоча також спостерігаються й виразні стрибки, як-от висхідна септима на слова «моє життя». Заспів і приспів становлять цілісну лінію мелодичного розгортання, тому їх можна розглядати як єдиний розділ. Основна тема звучить на фоні мелодизованих фігурацій у фортепіано рівними «вісімками» правої руки та «поважних» поступених ходів у басах. Виникає асоціація з безперервним плином часу, що «розчиняє» людські долі.

Серед виразових засобів музики звертає на себе увагу й багата ладогармонічна мова пісні. Її у заспіві-приспіві можна записати такою схемою:

Заспів: | t – II₇ | t₆ – D₄₃ | t – D₆₅ → | III – D₆₅ → | s – DDVII_{7b3} | t₆₄ | VI – DD_{7b5} | D₇ ||

Приспів: | VI – DDVII₆₅ | III₆₄ – D₇ → (s) | II₇ – D₇ | t | s – DD_{7b5} | t₆₄ – t | s – D₇ | t ||

До речі, композитор обирає основною тональністю пісні соль-дієз мінор, що використовується не так часто у цьому жанрі.

Перше програвання (B) містить окремі інтонації основної теми, зокрема низхідний мелодичний хід від III до V щаблів натурального мінору. Проте трапляються й експресивні звороти, наприклад висхідні ходи на тритон, октаву, зменшену септиму. Романсові інтонації згодом змінюються грайливими танцювальними мотивами, що нагадують козачок. А арпеджовані акорди лівої руки викликають асоціації зі звучанням бандури чи кобзи. Загалом цей інструментальний епізод сприймається як спогад про минуле, своєрідне «видіння». Не випадково, композитор підкреслює його звучання терміном «dolce», з поступовим наростанням динаміки і «затиханням».

Другий куплет і приспів (A₁) відрізняється від першого розділу більш насиченою фактурою фортепіанної партії: у правій руці з'являються акорди з власною мелодичною лінією. Могутнє наростання приводить до драматичної кульмінації – фортепіанного програвання (A₂). Твір модулює у нову тональність ля мінор, тобто на півтон вище, що посилює експресію і драматизм музики. На фоні бурхливих фігурацій «шістнадцятками», які нагадують хвилі нестримної стихії, у правій руці звучить основна тема пісні, викладена акордами. Її доповнює тривожний низхідний октавний мотив (ля – соль – мі) «quasi campane», як вказує автор, у дусі грізного набату. Цей інструментальний розділ твору сприймається як останній спалах романтичного поривання, невимушеність якого підкреслює авторська ремарка «rubato». І тільки у приспіві, де знову ж згадується тепле проміння зірки, що огортає головного героя, музика заспокоюється та повертається до попереднього помірному темпу «andante con anima» та задушевного настрою. Тепер романсові інтонації вокальної лінії звучать на фоні традиційного «гітарного» акомпанементу.

Пісня завершується розгорнутою фортепіанною постлюдією на матеріалі першого програвання, але у новій ля мінорній тональності. Загалом роль

інструментальної партії у цьому творі важко переоцінити, адже вона виступає важливим засобом виразності для розкриття його ідейно-образного змісту.

Б.-Ю. Янівський оригінально завершує твір. Музика «завмирає» на арпеджованому домінантсептакорді. А далі на фоні п'яти розмірених «ударів» далекого «похоронного дзвону» (знову авторська ремарка «quasi campane») соліст тихо промовляє останні слова – «моє життя, мої літа». Композитор, використовуючи прийом мелодекламації, досягає ефекту «згасання», немов людська душа опиняється на межі переходу до «небуття». Втім, назвати твір композитора трагічним і плачевним не можна. Це передусім – сумно-просвітлене «прощай», зворушливе прославлення краси людського буття, оспівування безсмертних людських ідеалів, «останні слова» Маестро до всіх нас – живих. 16 липня 2006 р. у концертному залі Львівської філармонії відбувся вечір пам'яті композитора Б.-Ю. Янівського (організатор О. Федоришин), на якому останнім твором звучала пісня «Мої літа» у записі у авторському виконанні. Цей твір публіка слухала стоячи, «три останні акорди в ній – три удари дзвону. Дзвону пам'яті» [77, с. 11].

3.3 Особливості музичної мови у духовних хорових творах

Б.-Ю. Янівського («Отче наш», «Правда не вбита»)

Духовна спадщина в Україні за більш ніж тисячолітню історію розвитку збагатилася безцінними музичними зразками, а саме:

- знаменний наспів епохи Київської Русі;
- партесний концерт XVII – першої половини XVIII століття;
- «золота доба» розквіту духовного концерту в творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя;
- звернення до духовного жанру митців епохи романтизму, зокрема галицьких композиторів (М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Бажанського, Й. Кишакевича, Д. Січинського та ін.).

Взірцевий духовний хоровий твір «Молитва за Україну» (1885) на вірші О. Кониського створив М. Лисенко. Творчі пошуки класика української музики продовжили М. Леонтович, О. Кошиць, К. Стеценко та ін. Плідний розвиток духовної тематики композиторської творчості був штучно перерваний у радянський період, проте наприкінці 80-х – на поч. 90-х рр., коли була проголошена державна незалежність України, зацікавлення духовною спадщиною відродилося заново.

«В українській музиці основи співу а капела були закладені в народному гуртовому співі і у церковній музиці від часу прийняття християнства. На становлення українського вокального мистецтва мала вплив західно-європейська професійна музика», – наголошує В. Тормахова [162, с. 238].

В умовах незалежності України українські композитори все частіше звертаються до жанрів, пов'язаних із церковною музикою. Так, з'являються повні Літургії та окремі духовні композиції у творчості Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, О. Козаренка та ін.

Відгукнувся на духовні потреби українського суспільства і Б.-Ю. Янівський. Він написав хоровий твір «Отче наш» у двох варіантах: для мішаного складу хору а сарелла; для голосу у супроводі фортепіано. Твір скомпоновано на слова Господньої молитви «Отче наш» – текст Господньої Молитви з українського перекладу Божественної Літургії св. Івана Золотоустого, виданої за благословенням Блаженнішого Верховного Архієпископа, Митрополита й Кардинала Кир Йосифа Сліпого (Рим, 1968) [97, с. 6].

Варто наголосити, що в літургіях молитва «Отче наш» має піднесений характер мелодії, у ній проявляється велика пошана, бо «автором не є св. Церква, але сам Господь Ісус Христос (Лк., 11, 1-2; Мт., 6,7-13) [150, с. 385].

Хоровий твір «Отче наш» Б.-Ю. Янівського присвячений важливій події у релігійному житті України – приїзду до Львова Святішого Отця Івана Павла II (27 червня 2001 р.). Композитор мав щастя особисто вручити партитуру

хорового твору «Отче наш» Івану Павлу II – Папі миру. «Святий Отець виступає[в] за зближення усіх націй, релігій, світоглядів, за творення єдиного людського соціального справедливого суспільства, яке було б побудоване на принципах людської моралі, які проповідуються Святим Письмом і які близькі усім людям усіх віросповідань» [164, с. 8].

Відомо, що церковна музика належить до «специфічної» галузі композиторської творчості, де визначальна роль відводиться усталеним нормам і канонам. Із особливостей ірмолойних наспівів, партесного багатоголосся, кантів і псалмів впливає зосереджено-молитовна палітра акапелльного хорового співу християнської церкви східного обряду. Звідси й характерні засоби музичної виразності, як-от неспішний темп, перевага поступеневого руху в мелодії, плавний ритм, плагальні гармонії, акордова (хоральна) фактура, прагнення до м'якого, благозвучного злиття тембрів. Ці риси є спільними для багатьох зразків церковної музики, зокрема й хорового твору «Отче наш» Б.-Ю. Янівського.

Водночас зберігаючи тяглість багатовікових традицій, духовна спадщина українських композиторів на зламі ХХ – поч. ХХІ ст. є новим етапом у розвитку жанру. Він позначений помітним ускладненням музичної мови, використанням таких засобів виразності, які б розкривали світосприйняття сучасної людини.

Хорова композиція «Отче наш» Б.-Ю. Янівського – взірць паралітургійної музики. З одного боку, це тиха, довірлива розмова з Богом, яка «подає відвічні правди Христового вчення як духовну поживу нинішній, захитаній модерним життям людині, котра відчуває голод правди, не раз гіркої, проте завжди спасенної правди» [97, с. 8]; з іншого – яскрава хорова мініатюра, що передає глибокий зміст Господньої молитви, розкриває красу й багатство людської душі. Крізь традиційну для богослужбової практики форму, що передбачає вираження колективних молитовних настроїв, у музиці Б.-Ю. Янівського глибоко проявляються душевні почуття.

«Отче наш» написаний для мішаного чотириголосого хорового складу а capella з частковим «розчепленням» окремих голосів на дві партії. Так подекуди виникає 6–7 голосся в дузі партесного співу. Попри скромні масштаби твору (26 тактів) музика передає досить широку палітру емоцій: тут і тиха радість, і просвітлений смуток, урочиста піднесеність і приховане страждання. За «фасадом» строгого, поважного, стриманого молитовного настрою відчутні тонкі градації щирих та проникливих людських думок і переживань.

«Отче наш» має певні ознаки драматизованої хорової мініатюри з відповідним динамічним розвитком до кульмінації. Щоб краще збагнути роздуми Господньої молитви, композитор акцентує заключне прохання «та ізбави нас од лукавого» (23–24 такти). У цьому сьомому проханні Господньої молитви потрібно пам'ятати, що «... ми молимося, щоб Бог охороняв нас від «злого» не тільки в його наслідках, а й від "злого", як їхньої первопричини, тобто, щоб ми не попали в руки "лукавого"» [97, с. 212].

Хорове письмо Б.-Ю. Янівського впливає із семантики словесного тексту, що складається з окремих звернень-прохань до Бога. Отже, композитор використовує структуру: 3+2+2+5+3+5+2+2+3. До речі, така форма характерна для давніх зразків церковної монодії з її неперіодичними чергуваннями окремих фраз. Звертає на себе увагу й ритмічна вибагливість мелодичних ліній чотириголосого мішаного хору, де поєднуються різні тривалості (від шістнадцятки до цілої ноти), так само паузи, пунктирний ритм, синкопи (міжтактові та внутрішньотактові). Ба більше, практично у кожному такті присутній власний, неповторний ритмічний малюнок.

Що стосується інтонаційної складової хору, то композитор спирається на різні джерела: тут і речитація псалмодійних наспівів із їх вузьким діапазоном та плавним поступеним рухом мелодії, і особливості української романсової лірики з характерним оспівуванням звуків, м'якістю мелодичних фраз. Поєднання поважного молитовного настрою з властивою для романтичного мислення емоційністю проявилось особливо яскраво на рівні мелодики.

Гармонічна мова «Отче наш» заслуговує окремої уваги. У хорі, поряд із традиційними виразовими засобами, Б.-Ю. Янівський використовує новітні хорові прийоми композиторського письма, а саме:

– у першому такті він зіставляє тонічний тризвук та секундакорд другого щабля у гармонічному До мажорі – основній тональності твору;

– м'якодисонуючий плагальний септакорд шостого щабля звучить у другому такті;

– альтерований квінтсектакорд із пониженою квінтою як відхилення до паралельного мінору з'являється у третьому такті;

– зменшений секундакорд визначає специфічну «барву» у четвертому такті;

– далі музика модулює у тональність третього ступеня (мі мінор – Мі мажор), де перед кадансовим зворотом уже вчувається напружена гармонія альтерованого зменшеного септакорду – зм. VII_{6/5}^b³ (при енгармонічній заміні es=dis).

Якщо у початковій побудові твору «Отче наш» переважають ліричні настрої, і композитор послуговувався традиційними засобами, то у наступній – музика драматизується. І це призводить до ускладнення гармонічної вертикалі. Замість м'якодисонуючих септакордів, з'являються гострі, напружені співзвуччя, що виходять за рамки функційності. Напр., у 15–17 тактах (на слова «і прости нам довги наші») у верхніх голосах зіставляються акорди доміанти та шостого щабля (у до мінорі), втім вони звучать на фоні дисонуючих септим (натуральної та альтерованої – h-a; b-as). Особливо драматично викладена кульмінація твору, коли мелодія партії сопрано піднімається вгору та сягає вершини (звук «соль» другої октави). А її «супроводжує» масивне «плетиво» інших голосів із використанням домінантового нонакорду з секстою (g – h – f – as – es).

Глибина прочитання Господньої молитви позначилася й на тональному плані хорового твору «Отче наш»: C-dur – e-moll (dur) – G-dur – c-moll – C-dur.

Щодо хорової фактури, то в аналізованому творі витриманий акордово-гармонічний виклад, характерний для цього жанру. Водночас композитор прагне до мелодизації голосів, кожен із яких веде власну інтонаційну лінію. Переважає повнозвучне хорове tutti з «розчепленням» голосів, але в приглушеній динаміці, що відтіняється прозорим дво-триголоссям на слова «нехай буде воля Твоя» (8–9 такти) у душі підголоскової поліфонії.

Необхідно виокремити важливий момент цього паралітургічного взірця: в «Отче наш» Б.-Ю. Янівського відсутнє «Амінь» – останнє слово Святого Письма. Можемо тільки припускати, чому композитор не скористався цим заключним словом. Однак двічі проводячи прохальні звернення «Отче наш», митець майстерно застосовує «ономатопею», тобто позамузичні звуки, позначаючи їх відповідними знаками.

Співаючи «молитися по-справжньому, по-християнському означає відкрити Богові в молитві наші серця. Це здатися цілковито на нього, передати себе, своє життя в руки Отця, узгіднити нашу волю з волею Божою» [97, с. 241]. Напевно, саме цього прагнув композитор, озвучуючи текст Господньої молитви, перебуваючи саме в такому гармонійному стані з Творцем. Цю канонічну молитву виконують державна заслужена хорова капела України «Трембіта», Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» та ін. Хор-молитва «Отче наш» займає вагоме місце у творчій спадщині Б.-Ю. Янівського, він належить до кращих сучасних українських духовних композицій.

Ще іншим твором духовної тематики є мішаний хор без супроводу «Правда не вбита» («Пратулинські мученики»), в якому висвітлено молитовні спогади про підляську землю на якій «пролялася мученича кров, яка є посівом віри для християн» [148, с. 200]. Твір Б.-Ю. Янівського на сл. о. В.-Б. Мендруня вперше було надруковано у музично-релігійному виданні «Крехівська Мадонна» (2000) [111, с. 44–48]. До пісенного збірника «Крехівська Мадонна» о. Мендрунь написав «нові тексти – сучасною літературною мовою, причому образною, духовно наснаженою й проникливою.

Щодо композиторів, то гама тут широка: від сучасника Івана Франка – Сидора Воробкевича – до сучасників наших» [111, с. 70]. Підмогою для розкриття змісту поетичних рядків став історичний нарис «Блаженні Підляські мученики з Пратулина» магістра Люблінського католицького університету П. Сивіцького та оповідання «Чування в Пратуліні» К. Чаваги (оповідання «Чування в Пратуліні» Кості Чаваги зберігається в окремій папці з нотними рукописами твору «Правда не вбита» Б.-Ю. Янівського у фондах нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника (машинопис, 3 арк.).

Звернення Б.-Ю. Янівського до поезії протоігумена Провінції Найсвятішого Спасителя отців Василіян в Україні, магістра Крехівського новіціату було не випадковим. Адже о. В.-Б. Мендрунь ще й регент (заснував у Крехові два хори – парафіяльний та хор братів), бандурист, художник, автор низки поетичних збірок («Побійна гора», «Дари всепітої любови», «Світися долі», «Крехівська Мадонна», «Римські сонети», «Серце Мами», «Нетонучий ковчег», «Сонети», «Я – лиш Божий олівець» та ін.). На органічному поєднанні різних видів мистецької діяльності і священнослужіння наголошує П. Шкарб'юк: «Музика, слово, малярство – і все це на славу Божу. Все це на славу нашої України. Отож читаймо, співаймо, дивімося – і не забуваймо, хто наш Верховний Отець і чиї ми діти» [111, с. 71].

Початки Крехівського монастиря св. Миколая отців Василіян (с. Крехів, Жовківський район, Львівської області) сягають перших років XVII століття як паломницького центру, місця виховання молодих ченців. За чотири століття в історії монастиря були різні періоди: від руйнувань до піднесення. Серед його відвідувачів «були Петро Могила, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Василь Григорович-Барський, Іван Франко... Визначні особистості не цураються Крехова і нині», – наголошує П. Шкарб'юк [180, с. 347].

Тисячі українських та закордонних паломників їдуть до монастиря, щоб поспілкуватися з Богом, скласти подячні молитви перед чудотворними іконами Пресвятої Богородиці і св. Миколая. Варто наголосити, що саме в цьому святому місці відбулося знайомство та «теплі» розмови дослідниці з

надзвичайно духовною, скромною, освіченою і творчою особистістю о. В.-Б. Мендрунем (2 вересня 2018 р., 22 вересня 2019 р.). О. Мендрунь радо поділився інформацією, надав друковане нотне видання «Мадонна», книги, компакт-диски (Молитовна роздума про Пратулинських мучеників «Блаженні» о. Василя Мендруня, ЧСВВ; «Блаженні» (диск 2) – хорові твори Мирона Дацка на слова о. В.-Б. Мендруня; «Блаженні» – твори на прославу Українських новомучеників, проголошених Блаженними св. о. Іваном Павлом II в 2001 р. (солоспіви Мирона Дацка на слова о. Василя Мендруня, ЧСВВ, у виконанні Ірини Шуст-Назарчук, 2016), де вперше було записано виконання твору «Правда не вбита». П. Шкарб'юк як редактор видання у післямові «Словом і піснею славити Бога» висновує: «... хорова культура має у нас масовий характер і що це є виявом пісенності народної душі. ... Хор церкви у Крехові став своєрідною творчою лабораторією. Тут уперше виконані твори з цієї збірки» [111, с. 69].

Для більш ґрунтовного висвітлення історичної трагедії у Пратулині (Польща) авторка дослідження (22 серпня 2019 р.) вперше опрацювала неопубліковані фондові експонати зі збірки «Графіка» Львівського музею історії релігії: гравюру «Переслідування уніатів» XIX ст. автора Emile Roch (копія образу польського художника і фотографа Валері Еляша-Радзіковського (1840–1905)) та хромолітографію Я. Косткевича у Львові з написом: «MECZENSTWO RUSINÓW» XX ст.

До створення вірша о. Мендруня спонукали складні історичні колізії. Відомо, що російський царат здійснив спробу підпорядкування підляських селян греко-католицького віросповідання (проживали майже 2500 вірних Церкви, за даними публікації статті «Народжені для неба» Р. Бубряк, завідувачки виставкового відділу Львівського музею історії релігії – Х. П.), зокрема й Святотроїцького пратулинського храму, московській православній церкві. Проте отримав гідну відсіч із боку місцевої греко-католицької громади. Помста загарбників виявилася жахливою: російські солдати 26 січня 1874 р. розстріляли тринадцятьох вірних греко-католиків, мешканців села Пратулин.

«Пратулинські мученики, як і всі інші християнські праведники, що загинули під час міжконфесійних конфліктів або переслідувань тієї чи іншої Церкви, без сумніву є великими заступниками перед Господом Богом у святій справі поєднання конфесій та народів. (...) Культ Пратулинських мучеників з Підляшшя є абсолютно несумісним з будь-якими проявами релігійної або національної ворожнечі, чи навіть непривітного ставлення до ближніх іншої конфесії або національності» [145, с. 39].

Вірш «Правда не вбита» вирізняється високим художнім рівнем, написаний щиро, зворушливо. Він нагадує звернення священника до своїх вірних та утверджує відповідні морально-етичні й духовно-релігійні цінності. О. Медрунь підкреслює думку, що жертви далекого минулого не були марними, адже «душі блаженних звелися у величі», а греко-католицька церква сьогодні воскресла – «могутня і зрима». Цікаво, що у поетичному тексті згадуються імена страсотерпців – Луки Бойка, Вартоломія Осип'юка, Онуфрія Василюка (Томашука), Пилипа Герилюка (Кирилюка, Курилюка), Костянтина Бойка (Бойчука), Микити Грицюка, Ігнатія Франчука, Вікентія Левонюка, Івана Андреюка, Костянтина Лукашука, Максима Гаврилюка, Михайла Ваврищука. Тринадцять мучеників поховали у спільній могилі на колишньому греко-католицькому цвинтарі у с. Пратулин, де їхні останки спочивали до 1990 р., «...відтак їх поклали у спільну дерев'яну труну ... і перенесли в пратулинський костел» [145, с. 59–60].

Для беатифікаційного процесу були підготовлені ґрунтовні праці професора історії Варшавського та Люблінського католицького університетів Ганни Дильонгової, яка на основі архівних матеріалів висвітлила події з життя Церкви впродовж 1596–1918 рр. [198] та кожного із Пратулинських мучеників.

6 жовтня 1996 р. під час відзначення 400-річчя підписання Берестейської унії, Папа Іван Павло II проголосив Пратулинських мучеників Блаженними (беатифікація) та жертвами за віру Христову (відбулася ця подія в базиліці Святого Петра в Римі, Італія).

Для розкриття образного змісту вірша «Правда не вбита» Б.-Ю. Янівський знайшов відповідні засоби музичної виразності. Перед нами немов постає картина скорботно-просвітленої процесії, яка проводить мучеників в останню путь. Незважаючи на розмір 6/8, у музиці відчувається неспішний ритм похоронної ходи, що супроводжується похмурими ударами церковного дзвону. Тридольний метричний рух створює плинність, заокругленість у мелодичному русі. Поява в окремих тактах дуолей почасти сповільнює рух як відчуття співпереживання зі стражданнями мучеників.

Форма хорового твору «Правда не вбита» – куплетна. Куплет за будовою вкладається у складну тричастинну форму, яка найбільш пасує для втілення будови вірша. Розпочинається твір великим вступом (19 тактів), який є хоровим вокалізом. У фактурі вступу розмежовуються декілька мелодичних ліній, а саме: партії альтів і тенорів ведуть паралельними терціями низхідну мелодію, яка звучить *ostinato* і відтворює плач за Пратулинськими мучениками. У наступних проведеннях тема альтів переходить до тенорів, а тенорів проводиться у партії сопрано. Перенесення тематичного матеріалу у вищий регістр створює ще більше напруження. Інший тематичний пласт – витриманий тонічний звук «g» спочатку у партії сопрано, потім – у партії альтів, який вносить у загальне звучання відчуття приреченості. У партії басів проходить висхідна мелодія як опір стражданню та розпуці.

Перший розділ куплету відповідає першій строфі вірша. Розділ за будовою вкладається у просту двочастинну форму. Початковий період звучить в основній тональності *g-moll* (перші два рядки вірша). Виклад тематичного матеріалу відбувається на фоні тонічного органного пункту, який імітує набат дзвонів. Наступний період стає першою кульмінацією у розвитку твору, завдяки яскравій гармонічній мові, затриманням, відхиленням у *c-moll* (субдомінантову тональність). Низхідні інтонації у партіях альтів та тенорів є варіантом тематизму вступу. Так само через музичну тканину проходить витриманий звук тоніки. Другий період повторюється ще раз, але із перестановкою мелодичних ліній партій альтів і тенорів.

В основі середнього розділу куплета лежить текст приспіву вірша («Радуйтеся, рідні, святі страсотерпці...»). Середній розділ відкривається яскравим тональним контрастом – з'являється паралельний В-dur, адже у тексті звучить радість, що «Слуги всечесні, слуги Любові...». Середній розділ за будовою також викладається у простій двочастинній формі. Перший період звучить у В-dur, другий – проходить в основній тональності g-moll і завершується на домінантовій гармонії.

Третій розділ є репризою тричастинної форми, в якому використано поетичний текст другої строфи вірша. У репризі повертається тематичний матеріал першого розділу, тільки Б.-Ю. Янівський змінює проведення мелодичних ліній у партіях. Повторення другої частини стає загальною кульмінацією твору. Композитор використовує *divisi* партій сопрано та тенорів, і паралельні терції рельєфно виокремлюють основну мелодичну лінію, яка звучить на *fortissimo*.

Куплет повторюється ще раз, але з новим поетичним текстом. Так, в основу першого розділу лягає текст третього куплета, середній розділ знову звучить на текст приспіву, у репризному розділі проводиться четвертий куплет. Завершує твір невелике доповнення, яке імітує дзвони (4 такти).

У гармонічній мові твору «Правда не вбита» є обернення D₇ як в основній тональності, так і у відхиленнях у субдомінантову тональність. У момент кульмінацій Б.-Ю. Янівський для створення щільної фактури використовує *divisi* хорових партій, завдяки чому виникають акорди розширеної терцієвої будови – нонакорди та ундецимакорди. Найбільш насиченим щодо гармонічної барви є середній розділ, у якому з'являються акорди подвійної домінанти (DD₂), побічні септакорди (t₂, VI₂, IV). Затримання у гармонічній вертикалі надають звучанню твору щему та душевного болю.

Варто наголосити, що строга акордова фактура чотириголосого мішаного складу хору а *capella* асоціюється з духовними піснеспівами (канти, псалми). Низхідні мелодичні ходи вступного розділу нагадують голосіння. А наспівні ліричні інтонації основної теми вказують на жанрові особливості драматичного

романсу. Отже, можемо резюмувати, що спираючись на різні музичні джерела, Б.-Ю. Янівський розкриває багату палітру людських емоцій – від безмежної скорботи до просвітленого смутку.

У хоровому творі «Правда не вбита» серед цікавих композиторських прийомів можна виокремити такі:

- вокалізацію вступного розділу (розспівування звуків на «а») та на закінчення «бам»;

- використання елементів звукозображальності – витриманий органний пункт у басовій партії (на «бам», що імітує похоронний дзвін), на фоні якого з'являється основна тема;

- прагнення до мелодизації окремих голосів, хоча провідна роль належить партії сопрано;

- гармонічна мова твору не виходить за рамки класичних функцій (із відхиленням у паралельний мажор у приспіві).

4 липня 2016 р. у Львівській національній філармонії відбувся творчий вечір «In Memoriam: Богдан-Юрій Янівський 75», автором проєкту якого був львівський співак О. Цимбала. На цьому концерті-пам'яті прозвучали твори «Отче наш» та «Правда не вбита» («Пратулинські мученики») – прем'єрне виконання в інтерпретації львівського муніципального хору «Гомін» (художній керівник і диригент Р. Ляшенко).

Пратулинські мученики «це фактично оптимістична трагедія – патетична, мелодійна, одухотворена. Вона вагомо поповнила творчий арсенал композитора», – наголошує П. Шкарб'юк [111, с. 71]. Отже, враховуючи викладене вище, можемо констатувати, що хорові твори духовної тематики («Отче наш», «Правда не вбита» («Пратулинські мученики»)) свідчать про глибокий християнсько-патріотичний дух та високу професійну майстерність митця, який не тільки ретельно вибирав поетичні тексти, а й вельми переконливо «прочитував» їх.

3.4 Засади хорового письма митця (на прикладі світських творів «Чекання», «Перепілочка» та ін.)

Композитор опрацював українські народні пісні (рукописи знаходяться у фонді нот ІДБМР ЛННБ) – «Ой, у полі верба», «Ой, у саду голубець гуде». Це досить прості за музичною мовою твори, аранжовані в дусі народного хорового музикування.

Так, українська народна пісня про любов «Ой, у полі верба» викладена у куплетній формі, а куплет за будовою – період. Перші два такти – заспів, який починається в e-moll і завершується в G-dur. Приспів розпочинається у G-dur і завершується в e-moll (типово для народних пісень). Так само збережена народна манера виконання: соло (заспів) – гурт (приспів).

Ще одним взірцем куплетної форми є весільна пісня «Ой, у саду голубець гуде». У ній розповідається про настрій нареченого, який радиться зі своєю матір'ю, кого в бояри запросити. Приязний характер молодого передається у мелодії з відповідними відтінками, як-от тональністю твору G-dur; чітким дводольним метром; швидким темпом Allegro. Куплет за будовою – неквадратний 10-тактовий період (три фрази 3+3+4). Друге його проведення відбувається без змін. «В обробках українських народних пісенних зразків композитор дуже чуйно вловлює відповідність фольклорного матеріалу та принципів роботи з ним», – слушно наголошує О. Письменна [134, с. 63].

У доробку Б.-Ю. Янівського є обробка пісні «Ти любов моя» (рукопис) із кінофільму «Доля Марини». Автор музики – Г. Жуковський, а поетичний текст належить перу О. Новицького. Б.-Ю. Янівський аранжував пісню для однорідного складу хору, обравши для цього куплетну форму. Куплет укладається у неквадратний період із 12 тактів. Перші 4 такти стають заспівом, наступні 4 – приспів, який двічі повторюється. Збережено народну манеру виконання: заспів (соло або однорідна група голосів), приспів – гурт. При повторенні у приспіві відбувається фактурна зміна і зміна гармонічного плану. У фактурі партія першого тенора переходить до другого тенора, партію другого

тенора «запозичають» баритони і далі йдуть варіанти тематичного матеріалу. Перші 4 такти приспіву проходять у f-moll, при повторенні з'являються відхилення у Des-dur та b-moll. Привабним є відхилення в b-moll через субдомінантовий тризвук у т. 10. Твір завершується чіткою заключною повною каденцією.

Музичною «візиткою» ЛНМА ім. М. В. Лисенка є хорова композиція «Пісня студентів», присвячена рідній для композитора alma mater. Твір написано для мішаного хору у супроводі фортепіано, автор поетичного тексту – Р. Кудлик. Форма твору – куплетна, де куплет викладено у простій двочастинній формі (заспів – приспів). Перша частина (заспів) – період, який містить 12 тактів, де у першому реченні 4 такти, а у другому – шість (друге речення розширене завдяки повторенню у тексті слів «ми юні...») та два такти доповнення (точне повторення заключної двотактової фрази). До прикметних рис у гармонії слід віднести еліпсис: $D_5^6 - S_6$, ускладнену гармонічну вертикаль (ундецимакорди, терцдецимакорди) у партії супроводу.

Друга частина (приспів) створює яскравий контраст завдяки введенню тональності C-dur (VI низького щабля). Вона є неподільним періодом. Перша фраза викладається у C-dur'і, композитор вдало використовує еліптичний зворот $D_5^6 - VI_7$. Надалі з'являється основна тональність E-dur. У партії фортепіанного супроводу чіткі каденційні звороти.

Інструментальний фортепіанний супровід підтримує гармонічно хорові партії, проте ритмічний малюнок урізноманітнений тріолями та синкопами. Щільна фактура супроводу (септакорди, ундецимакорди, терцдецимакорди) підсилює величність звучання. Крім того, інструментальний супровід відіграє формотвірну роль. Розпочинається твір вступом (10 тактів), який завдяки тремоло у низькому регістрі та висхідним акордам створює урочистий характер. Матеріал вступу з незначними змінами повторюється перед третім куплетом, створюючи інтерлюдію і завдяки розгорнутому домінантовому органному пунктові вводить початок цієї побудови в основну тональність.

Третій куплет відповідно до поезії та завдяки перенесенню хорového викладу у високу теситуру стає кульмінаційним.

Оригінальний хор «Пісня про Стрий» оспівує красу Підгір'я Карпат, де Б.-Ю. Янівський мав часті творчі зустрічі з відомими митцями цього галицького міста. Твір написаний на вірші стрийського поета В. Романюка, поезії якого «все активніше входять в музично-творчий процес і складають нині широкий пласт музично-культурних цінностей» [113, с. 84].

Композиція «Пісня про Стрий» створена у кількох варіантах: для мішаного складу хору у супроводі естрадно-симфонічного оркестру, (партитура, рукопис зберігається у фондах нот ІДБМР ЛННБ); для соліста і вокального дуєту у супроводі фортепіано (вперше опубліковано у другому томі «Квітень» В. Романюка, 2006); вокаліз для дуєту а саррелла (опубліковано у літературно-художньому виданні «Хвилі Стрия», 1995). Музично-теоретичний аналіз «Пісні про Стрий», скомпонованої для соліста і вокального дуєту у супроводі фортепіано, висвітлено у статті У. Молчко «Виховний потенціал пісенної творчості Богдана Янівського, Павла Дворського, Романа Сов'яка на слова Віктора Романюка» [113].

Хоровий варіант твору «Пісні про Стрий» аналізується уперше. Твір написано у куплетній формі, ключовим принципом якої є постійне повторення музики, натомість поетичний текст оновлюється у кожному куплеті. У «Пісні про Стрий» виокремлюються традиційний для куплетної форми заспів та приспів. Заспів викладено у простій двочастинній формі. Обидва періоди – квадратної повторної будови (4+4), e-moll – G-dur. Приспів викладено у неподільному 12-тактовому періоді. Серед особливостей композиції – еліптичні звороти, чіткі заключні повні каденції, у супроводі – ускладнена гармонічна вертикаль. Склад партитури: дерев'яна група (флейти, кларнети I, II), мідна група більш розширена у порівнянні із деревом: валторни I, II; труби I, II, III; тромбони I, I, III; барабани; хорова партія (сопрано, альт, тенор, бас) із солістом, далі – дуєт, який дублює партію сопрано та альтів, гітари, струнна група, в якій замість контрабаса – бас-гітара. Це – естрадно-симфонічний

оркестр, у якому класичні інструменти поєднуються з естрадними (у цьому випадку – гітари). У партитурі основне навантаження несуть струнні і гітари, групи дерев'яних та мідних звучать по чергово у заспіві, у приспіві переважає тембр мідних. Тільки у вступі всі інструменти звучать разом, формуючи урочисте звучання. У третьому куплеті змінено інструментування на «більш прозоре»: домінують дерев'яні, додаються епізодично короткими фразами валторни, і короткочасно – ансамбль мідних.

Хоровий твір «Пісня про Стрий» вирізняється багатим художньо-образним поетичним словом (напр., «у чарах карпатської хвої», «на березі річки гірської», «за мирні твої зорепади», «красу і звитягу твою») і музичним текстом. У. Молчко зазначає, що властиве творові «зіставлення ліричного заспіву та бадьорого приспіву характерне для багатьох форм народного мелосу» [113, с. 85].

Задля увиразнення думки про ідеалізацію саме романтично-ліричних традицій у хоровій творчості Б.-Ю. Янівського варто звернутися до композиції «Чекання» на вірші Р. Лубківського. Цей твір – яскравий взірець ліричної хорової мініатюри. Він органічно поєднує традиції українського класичного романсу та легкожанрової естрадної музики.

Світлі спогади про зустрічі з коханою людиною, сліди яких засипала «біла сніжниця», прагнення повернути минуле щастя та віра у високі людські почуття – ось основний зміст поезії Р. Лубківського. У поетичному тексті натрапляємо на типовий для ліричної поезії символічний ряд (напр., «білий сніг, який тане від привітного слова», чи «образ зорі, що дарує людям тепло»). Композитор знайшов відповідні музичні виразові засоби для втілення у хоровому творі поетичного задуму.

Пісня «Чекання» написана у двох варіантах: для мішаного вокального дуету у супроводі фортепіано; другий варіант – для мішаного вокального дуету з хором а capella. У першому варіанті три куплети пісні звучать практично без змін, саме тому музичний образ позбавлений контрастів, а у викладі переважає світлий, життєствердний, мрійливий настрій. Уже у першому чотиритакті

фортепіанного вступу з'являється ритмічний мотив (четвертна з крапкою та дві шістнадцятки), що домінує впродовж усього твору. Незважаючи на «маршовий розмір» (4/4) та пунктирний ритм, у музиці присутні елементи танцювальності, грайливості, вишуканості, елегантності.

Перші два куплети пісні «Чекання» по чергово розпочинають жіночий та чоловічий голоси (сопрано і тенор). А за коротку мить вони зливаються у «кантовій вторі» – гармонійно-милозвучному співі секстами й терціями. Третій куплет солісти зачинають разом, в унісон, а згодом знову розходяться на два голоси, що символізує єдність героїв та гармонійність їхніх почуттів.

Вокальна партія пісні «Чекання» містить наспівні інтонації з опорою на звуки тонічного тризвуку. Спостерігається як плавний хвилеподібний рух із оспівуванням звуків, так і стрибки на різні інтервали. Традиційна для романсового акомпанементу фактура – розкладені акорди у фортепіано – збагачує вокальну партію. Звертає на себе увагу й прагнення композитора до мелодизації баса, що особливо проявляється у третьому куплеті. Нижній голос фортепіанного акомпанементу доповнений масивними акордами правої руки, що має свою мелодичну лінію, власний «контрапункт» до вокальної партії. Це яскрава кульмінація пісні, яка втілює віру у щастя та радість. І, мабуть, не випадково цей розділ твору написаний в «ясному» До мажорі. Отже, розпочинаючи виклад у Сі-бемоль мажорі, музика згодом модулює на тон вгору. І саме в новій тональності Б.-Ю. Янівський завершує твір «Чекання». Ніжно й мрійливо звучить остання фраза «Нам усміхнеться світ» на фоні арпеджованих фігурацій фортепіано з ферматою, а повторення початкового інструментального вступу створює відповідне «обрамлення» всієї пісні.

Привертає увагу й колоритна ладово-гармонічна мова твору з використанням м'яких септ- та нонакордів, плагальних гармоній. Ось основна схема: Т – III | S – D₇ | Т – III | D₇→ | II₇ – D₇ | Т – VI | DD₇ – D₉ | D₇→ | S – II₇ | III – DD₉→ | II – D₉ | Т ||

Щодо варіанту пісні «Чекання» для мішаного вокального дуету з хором а capella, то варто відзначити його оригінальність. Композитор зберігає всі

елементи музичної мови, за винятком фактури, що пояснюється специфікою та виражальними можливостями хорових голосів. Напр., мелодія пісні тепер звучить у солістів на фоні витриманих хоральних акордів. Важливо, що Б.-Ю. Янівський у деяких тактах «вкраплює» у музичну тканину виразні підголоски, що збагачують основний образ. Особливо привабливою є кульмінація пісні на початку третього куплету, коли солістів – сопрано та тенора – дублюють відповідні голоси хору. У такий спосіб композитор знаходить нові темброві барви, урізноманітнює музичну тканину, увиразнює головну тему.

Зауважимо, що обидва варіанти твору є художньо досконаліми, вони можуть стати окрасою репертуару вокальних і хорових колективів.

Творча співпраця Б.-Ю. Янівського із львівським поетом М. Петренком «розпочалася із дитячої опери «Чарівне кресало» (за казкою Г.-Х. Андерсена «Кресало»), яка відбулася за ініціативи українського композитора і диригента Є. Досенка у Львові» – згадує М. Петренко в інтерв'ю з авторкою дисертаційного дослідження (5 лютого 2020 р.).

М. Петренко (1925–2020) – автор слів близько двохсот пісень, музику до яких створили відомі українські композитори, сучасники поета, а саме: «Світязянська баркарола» А. Кос-Анатольського, «Калина приморожена» В. Івасюка, «Виряжала синів мати» І. Майчика, «Батьківський щем» І. Білозіра, «Калино, покровителько любові» І. Кушплера, «Вишня» В. Камінського, «Весняна баркарола» Б. Фільц, «Україно, квітко моя!» Р. Цися, «Романе, Романе» Б. Антківа та багато ін. До того ж, авторські твори, скомпоновані на поезію М. Петренка, неодноразово відзначалися на різноманітних конкурсах. Так, наприкінці 1960-х рр. пісня «Намалюй мені ніч» М. Скорика у виконанні С. Ротару стала призеркою «Пісні року»; «Як цимбали обізвуться» А. Кос-Анатольського отримала I премію на Всеукраїнському конкурсі 1980 р.; «Червона Хустина», «Перепілочка мала» Б.-Ю. Янівського – призери всеукраїнського конкурсу 1987 р.; кантата «Два ручаї» Ю. Ланюка удостоїлася премії ім. Л. Ревуцького та ін.

«Бог нагородив нас співучим даром – тож треба разом працювати і творити нову вільну і привільну українську пісню нескоримого народу», – наголошував М. Петренко [130, с. 148].

Спершу Б.-Ю. Янівський написав пісню «Перепілочка» до драми на дві дії «Червона хустина» (за оповіданням А. Головка, інсценізація М. Петренка, 1986), яку у виставі виконувало жіноче вокальне тріо. О. Головка, донька А. Головка, у листі до М. Петренка зазначає, що виставу «Червона хустина» «вже інсценізували до Вас. Але Ваш варіант – чи не найкращий. [...] беруть за душу пісні – вони навдивовижу точно відбивають атмосферу громадянської трагедії...» [130, с. 197].

Зміст та виразові засоби «Перепілочки» М. Петренка нагадують численні українські народні пісні, в яких оплакується сумна доля птаха – лелеки, чайки, голуба, перепілки та ін. Згадаймо хоча б, популярну пісню «Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі», що існує у різних мелодичних варіантах та розглядається музикознавцями як фольклоризована авторська пісня, приписувана гетьману І. Мазепі. Як відомо, розорене чумаками чайчине гніздо сприймається символом трагедії України, що стала жертвою сусідніх держав після поразки національно-визвольної боротьби кінця XVII – поч. XVIII ст., відомої під назвою «руїна».

Вірш «Перепілочка» М. Петренка багатьма рисами перегукується із вищезгаданою піснею «Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі». У ньому птаха змушена залишити рідне гніздечко, адже на лан приходять жінці із «золотими серпами». Вони збирають жито, ячмінь, пшеницю, вижинають «копи на стерні» та залишають пташку беззахисною перед небезпекою. «Де подітися мені?» – запитує вона у відчаї. Біда неминуча, адже друга група жінців озброєна вже не серпами, а «вогняними косами». Символіка поетичного тексту тут очевидна: з одного боку, це життя природи, з іншого – людське суспільство. Автор використав типовий для багатьох народнопісенних зразків прийом, коли образи протиставлені один одному, досягнувши у такий спосіб глибокого філософського узагальнення.

Хоровий твір «Перепілочка» написано для мішаного складу хору а capella з поділом кожної партії (сопрано, альт, тенор і бас) на два голоси. Такий склад, як відомо, характерний для багатьох зразків партесного співу XVII – першої половини XVIII ст. Наприкінці твору Б.-Ю. Янівський використав єдиний інструмент – дзвін (campana), тембр якого викликає асоціації з похоронним обрядом.

Твір «Перепілочка» скомпоновано у куплетно-варіаційній формі. Його музична мова привертає увагу гострими контрастами:

- у гармонії поєднуються як м'які плагальні співзвуччя, так і гострі дисонанси;

- фактура викладена то у вигляді прозорого дво-триголосся, то могутнього tutti;

- ритмічний малюнок цікавий тим, що плавний поступеневий рух мелодії раптом переривається гострими синкопами, а часта зміна метру (4/4; 3/4; 2/4) створює особливий ефект;

- звертають на себе увагу й гострі контрасти динаміки (pp – ff).

Водночас митець об'єднує композицію завдяки наскрізному розвитку музичного образу, який проходить кілька етапів: тут і безмежний смуток і скорбота, і крик відчаю та розпука, тут і примирення з долею, усвідомлення неминучості пережитої трагедії. Лірико-епічний дух народних пісень, що близькі за тематикою до хору «Перепілочка», Б.-Ю. Янівський переосмислює у лірико-драматичному плані. Так, об'єктивна розповідність збагачується суб'єктивною сповідальністю, а загальнолюдська проблематика розкривається крізь призму особистого, індивідуального драматичного життєвого досвіду.

Важливу роль у драматургії хору відіграє початковий шеститактовий вступ-вокаліз. Його висхідна мелодика сповнена драматичної експресії й патетики. Композитор творчо переосмислює фольклорні джерела та використовує інтонації, що нагадують голосіння. Водночас витриманий органний пункт на звуці «g» у виконанні унісону басів, других альтів та перших сопрано (у межах двох октав) викликає асоціації з безмежними просторами

українського степу. Напруження поступово зростає завдяки ущільненню фактури, коли хорові голоси накладаються одні на одних. Між ними виникають «тертя», пов'язані з лінійним рухом самостійних мелодичних ліній. Звертає на себе увагу чергування двох синкопованих гостродисонуючих співзвуч (as – b – des – e; ges – b – c – fis) на фоні доміантового органного пункту в баса (звук «d»), що сприймається як крик зраненої душі. Загалом тема вступу не тільки зачинає та завершує «Перепілочку», створюючи відповідну «арку». У тому чи іншому ключі вона звучить між куплетами хору, а також «вплітається» в основну музичну тканину.

Перший куплет («Перепілочко мала, чом з гніздечка утекла») відзначається сумно-просвітленим характером. У альтя соло звучить наспівна мелодія у квартовому діапазоні з перевагою плавного поступеневого руху. Її підхоплюють ніжні сопрано у дусі народної підголоскової поліфонії. Романсові інтонації, прозора фактура, невимушеність мелодичного розгортання, про що свідчить постійна зміна метру (4/4; 2/4); ясність гармонічної вертикалі (опора на терції, сексти, сходження голосів до унісону); ладова перемінність (g-moll – B-dur) – всі ці виразові засоби допомагають передати ніжність, щирість, теплоту людських почуттів. Якщо проводити паралелі з народнопісенними жанрами, то музика першого розділу нагадує колискову пісню.

У цьому ж характері звучить тема вступу (вокаліз) між першим і другим куплетами. Елегійні, заколисуючі інтонації тенорів з'являються на фоні чистої квінти інших голосів (d – a), що сприймається «знаком запитання». А далі у другому куплеті («Зжали жито і ячмінь») ми чуємо страшну відповідь на це запитання. Перед нами постає жахлива сцена руйнації, катастрофи, загибелі «пташиного світу», за яким вимальовується інша реальність, пов'язана з долею як окремої людини, так і всього народу. Новий образний зміст визначив кардинальну трансформацію попереднього музичного матеріалу, що свідчить про творче мислення Б.-Ю. Янівського. Відомо, ця риса проявляється у творах українських композиторів, зокрема й тих, хто звертався до жанру хорової мініатюри чи обробки народної пісні, як-от М. Леонтович.

Отже, другий куплет хору «Перепілочка» розпочинається мелодією у альтів на фоні тонічного органного пункту тенорів (звук «g»). Проте прихована тривога (темп «*ritu mosso*») дуже швидко проривається назовні. І вже весь хор чітко скандує слова, що передають жах та розпач від усвідомлення руйнації навколишнього світу. Конструктивною одиницею описаного трагічного епізоду стає інтонація низхідної секунди, що наполегливо повторюється у різних голосах. А по вертикалі виникає зчеплення двох тритонів (ges-c; e-b), що чергується із квартсекстакордом далекого b-moll. Цікаво використовує композитор особливий ефект від поєднання звуку «es» у перших сопрано та «e» у перших альтів, завдяки чому між ними виникає гострий інтервал зменшеної октави. На відміну від першого куплета, митець багаторазово повторює окремі слова тексту і цим зловісним скандуванням ще більше посилює драматизм музики.

Несподівано Б.-Ю. Янівський переводить музичний розвиток в іншу «площину», і ми чуємо самотній «голос пташки», яка скаржиться на свою долю («тільки копи на стерні, де сховатися мені?»). Соло сопрано сприймається як тиха скарга зраненого серця. Плавна діатонічна низхідна мелодія, що поєднала романсові інтонації та характерні особливості плачу-голосіння, збагачується виразними висхідними підголосками з використанням хроматизмів.

Третій куплет («Перепілочко мала...») – це трагічна кульмінація хорового твору. Він звучить у новій тональності b-moll (на малу терцію вище), що драматизує музику. Мелодію зачинають тенори, але тепер її супроводжує грізне квінтове остинато басів, що імітує похоронний дзвін. Динамізують виклад і жалібні підголоски жіночих голосів, що виростили з теми вступу, вони нагадують справжнє «lamento». А далі мелодія переходить до перших сопрано за підтримки насиченого звучання всього хору. Цей епізод заслуговує уваги, позаяк саме тут композитор розкрив головну думку вірша.

Останній розділ (після повернення до основної тональності g-moll) виконує функцію динамізованої репризи. Знову повторюється початковий «вокаліз» хору, що перекидає «арку» до його початку. Далі з'являється

самотній голос альта соло, що заспіває перші такти мелодії – тихо, ніжно, поетично. Це ще один зворушливий момент цього твору, що завершується віддаленими звуками дзвону. І все завмирає, немов людська душа врешті-решт знаходить собі спочинок.

Хор «Перепілочка» Б.-Ю. Янівського – високохудожній зразок української світської хорової музики. Попри скромні масштаби, у ньому закладений глибокий філософський зміст, розкритий композитором із великою майстерністю та переконливістю. Немає сумніву, що «Перепілочка» може збагатити репертуар будь-якого професійного хорового колективу.

У «Перепілочці» Б.-Ю. Янівський глибоко розкрив ідейно-образний зміст поетичного тексту, наповнив його живими емоціями, збагатив сюжетну канву тонкими психологічними штрихами. У ньому майстерно й органічно поєднані різні елементи: фольклорні джерела, досягнення української професійної хорової музики, сучасні засоби музичної виразності.

Висновок до третього розділу

Вокально-хорова творчість Б.-Ю. Янівського – багата і різноманітна. Це твори героїко-патріотичної тематики («Вставай, Україно!», «За вільну Україну – над усе», «Земле святая», «О мово моя» та ін.), експресія власної величної розважливості («Україно-мати», «Коли зійде зоря моя», «Мої літа»), духовний світ митця («Отче наш», «Правда не вбита»), позитивна енергія і віра в майбутнє («Пісня студентів», «Чекання» та ін.). Дух високого професіоналізму, працелюбності та романтичної душі – домінуючі риси творчої особистості митця.

Маловідомі вокально-хорові твори Б.-Ю. Янівського на вірші поетів-сучасників та його власні складають вагому частку творчої спадщини. Вони вирізняються такими особливостями:

- багатством і різноманітністю художніх образів;
- тісним зв'язком із українськими фольклорними джерелами;

– пісенністю як типовою рисою творчого «почерку» з правдивими для неї символами, персонажами;

– тематизмом з інтенсивним мелодичним розвитком, в інтонаційному комплексі якого мелос виступає носієм основної інформації, якнайбільше відображає гармонію людини та природи крізь призму людських почуттів; прив'язаність до рідної землі, рідних місць; приналежність митця до української історії;

– опорою на традиції професійного музично мистецтва, зокрема своїх вчителів.

Маловідомі вірці вокально-хорової музики Б.-Ю. Янівського вирізняються не тільки високим трагізмом, драматичним пафосом, величною скорботою, а й щирістю, теплотою, піднесеним ліризмом, шляхетним проявом почуттів.

Отже, вокально-хорова музики Б.-Ю. Янівського поєднує у собі такі риси: синтез традицій і новаторства; логіка музичного розвитку; висока композиторська майстерність у володінні різнобарвною палітрою вокально-хорових голосів із економністю засобів музичної виразності; скрупульозність, водночас педантичність у використанні виражальних засобів композиторського письма.

ВИСНОВКИ

Богдан-Юрій Янівський – видатний український композитор, який зберіг глибинні традиції національної музичної культури. Його творчість – яскраве явище української музики 60-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. За роки різносторонньої творчої діяльності він створив чимало композицій у різних жанрах, зокрема і вокально-хоровому. Музика Б.-Ю. Янівського охоплює різні сфери образності – від образків природи, людських почуттів до інтелектуального роздуму і радісного захоплення життям. Творчість композитора – яскрава національна «картина», котра народжується з історичних, поетичних, фольклорних прообразів.

1. На основі документів, архівних матеріалів, опублікованих праць, почасти епістолярію, наративної і мемуарної літератури вперше систематизовано й узагальнено відомості про життєтворчість Б.-Ю. Янівського. Це дало змогу увиразнити світоглядну позицію митця, що віддзеркалилась у композиторській творчості.

У становленні творчої особистості композитора важливу роль відіграло родинне середовище, зокрема батько Ярослав – регент церковного хору, вчитель співів, хормейстер Львівського оперного театру, тітка С. Крижанівська – піаністка, з чийм іменем пов'язане становлення професійного музичного мистецтва Станіслава (сьогодні – Івано-Франківська). Вони прищеплювали Богдану-Юрію любов до української пісні, мови та культури, національних традицій.

Формування особистості музичних діячів зазвичай пов'язується з талантом, музичним обдаруванням, креативністю, працелюбністю, волею, наполегливістю, емпатійністю, вимогливістю до себе. І не тільки. Адже невід'ємною складовою успішного творчого піднесення є здобуття ґрунтовної фахової музичної освіти. Б.-Ю. Янівський навчався у Львівській середній музичній школі-десятиріччі та Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка спочатку на фортепіанному факультеті у класі відомих

педагогів – проф. О. Криштальського та доц. М. Тарнавецької, відтак – диригентському у класі доц. Л. Бобер. Як диригент, Б.-Ю. Янівський успішно керував естрадним оркестром Львівської консерваторії, до складу якого входили викладачі та студенти. Під його орудою колектив гастролював у Польщі, Чехії, Болгарії, виступав на радіо та телебаченні. Потреба у творчому самовдосконаленні спонукала продовжити навчання на композиторському факультеті у класі професорів Р. Сімовича та Д. Задора. Серед блискучого грона високопрофесійних педагогів Б.-Ю. Янівський формувався відповідно до своїх нахилів і обдарування, «черпав» знання, намагався осмислити різні художньо-естетичні напрями. Ґрунтовна та різностороння фахова музична освіта згодом дала плідні результати.

Багатогранність творчої особистості Б.-Ю. Янівського виявилася у виконавстві (піаніст, концертмейстер, диригент), творчій діяльності (композитор, музичний редактор Львівського радіо, керівник музичних колективів), педагогіці (викладач донецької та львівської консерваторій), адміністративній роботі (проректор Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка), музично-громадській діяльності. Митець вболівав за долю української культури, не залишався осторонь важливих питань музичного життя, брав у ньому активну участь.

2. Процес створення вокального твору – суб'єктивно-об'єктивний. Адже продукуючи мелодичні лінії і композицію твору цілісно, автор враховує не тільки музичні закономірності, передусім – конкретний образний зміст поетичного тексту, його ідейну концепцію, емоційне навантаження, обумовлені дійсністю, що відображається, так само й естетичним ставленням до неї композитора.

У вокальних творах Б.-Ю. Янівського музика і поетичне слово перебувають в органічній єдності. У процесі зародження задуму, пошуку цікавої теми для опрацювання поезія ставала для майстра стимулом до творчості, активним прообразом для появи музичних ідей і тем. Тому до вибору поезії Б.-Ю. Янівський підходив дуже ретельно, незважаючи на те, чи твір

компонувався із внутрішньої потреби, на замовлення чи до певної значущої події. Втілюючи задумане у жанрах вокально-хорової музики, поетичне першоджерело завжди зберігало специфічність образного висловлювання та форми, набувало чітких рис, «інтонувалося» композитором задля відтворення його найтонших відтінків, переконливого «прочитання» художнього образу (йдеться про відповідність метро-ритміки структурі вірша, глибоке проникнення у художньо-образний зміст, що знайшли віддзеркалення у мелодії, гармонії, музичній формі).

Сукупність мелодичних, ладогармонічних, метро-ритмічних, фактурних, темпових, динамічних, артикуляційних засобів, вдало дібраних для конкретного вокального взірця, формує «музичну мову», як свого роду комунікативний культурний український код, за яким можна впізнати мелодичні «алгоритми» Б.-Ю. Янівського.

При уважному вслухуванні у вокальні твори композитора виявляємо, що фортепіанна партія несе в собі «печать» особистості автора, його світу, етапів творчої біографії.

Вокальна творчість Б.-Ю. Янівського органічно поєднала фольклорні джерела, традиції класичного романсу та досягнення сучасної естрадної музики. У цьому він був гідним спадкоємцем традицій своїх вчителів – А. Кос-Анатольського, М. Скорика.

3. Індивідуальний композиторський стиль – це єдність творчих принципів митця, котрі визначаються його духовними потребами, історичними умовами епохи і традиціями національної культури.

Індивідуальний стиль – оригінальна форма досягнення художнього синтезу локально-етнічних та універсально-європейських тенденцій, результат авторського сприйняття цих моделей, які репрезентують виявлення їх прикмет у вокально-хоровій творчості Б.-Ю. Янівського.

Розкішний мелодичний хист, мелодична щедрість, органічне поєднання поетичного слова і музики, глибина втілення художньо-образного змісту –

основні риси композиторської манери письма митця. Музична мова вокально-хорових творів зрозуміла, необтяжена баластом технічних хитрощів.

Сукупність мелодичних, ладогармонічних, метро-ритмічних, фактурних, темпових, динамічних, артикуляційних засобів, вдало дібраних для конкретного вокально-хорового взірця, формує «музичну мову» як свого роду комунікативний культурний український код, за яким можна впізнати мелодичні «алгоритми» Б.-Ю. Янівського.

Індивідуальність стилю Б.-Ю. Янівського складається з поєднання універсальності світосприйняття і самобутності музичної мови, дбайливого, шанобливого ставлення до традицій. Вихований на українській музиці, творчості своїх наставників, у 60-ті рр. Б.-Ю. Янівський починає komponувати, вправно використовує набуті знання, виробляє власну музичну мову, ґрунтуючись на традиціях, тяглість яких відчутна впродовж творчого шляху митця. Наділений яскравою індивідуальністю, композитор вже у ранніх творах підкорює майстерністю, що найбільше виявляється у неповторності мелодики. Індивідуальний авторський стиль Янівського формується у зіткненні з різними напрямками сучасної музики (неофольклоризм, неоромантизм, полістилістика), яких він не цурається, але і не занурюється в них сповна.

Неповторність творчої особистості, виразне звучання авторського «голосу», високе художнє втілення ідей – риси, які також можна віднести до індивідуального композиторського стилю Б.-Ю. Янівського, що відтіняються національними, історичними, соціальними факторами.

4. Вокально-хорова творчість Б.-Ю. Янівського – багата і різноманітна. Це твори героїко-патріотичної тематики («Вставай, Україно!», «За вільну Україну – над усе», «Земле святая», «О мово моя» та ін.), експресія власної величної розважливості («Україно-мати», «Коли зійде зоря моя», «Мої літа»), духовний світ митця («Отче наш», «Правда не вбита»), позитивна енергія і віра в майбутнє («Пісня студентів», «Чекання» та ін.). Дух високого професіоналізму, працелюбності та романтичної душі – риси, що домінують у творчій особистості митця.

Уведено до наукового обігу невідомі та маловідомі, здебільшого рукописні, вокально-хорові взірці на вірші поетів-сучасників та власні, що складають вагому частку творчої спадщини.

Вони вирізняються багатством і різноманітністю художніх образів; тісним зв'язком із українськими фольклорними джерелами; опорою на традиції професійного музичного мистецтва, зокрема вчителів Б.-Ю. Янівського; пісенністю як типовою рисою творчого «почерку» з правдивими для неї символами, персонажами; тематизмом з інтенсивним мелодичним розвитком, в інтонаційному комплексі якого мелос виступає носієм основної інформації, якнайповніше відображає гармонію людини та природи крізь призму людських почуттів; прив'язаністю до рідної землі, рідних місць; приналежністю митця до українські історії.

Вокально-хоровим творам Б.-Ю. Янівського властива широта сюжетних мотивів, ідей, образів. Композитор намагався знайти для кожного опусу тільки йому притаманні музично-виразові засоби, передусім інтонаційні, що привело до індивідуалізації жанрово-стилістичних і тонально-тематичних структур.

Маловідомі взірці вокально-хорової музики Б.-Ю. Янівського вирізняються не тільки високим трагізмом, драматичним пафосом, величною скорботою, а й щирістю, теплотою, піднесеним ліризмом, шляхетним проявом почуттів.

Мелодика вокально-хорових творів Б.-Ю. Янівського органічно синтезує наспівність і декламацію, інтонації й ритми, притаманні фольклорним зразкам та вільне мелодичне розгортання. Це визначає самобутність композиторського стилю. Такою ж багатою та виразною є ладово-гармонічна мова з широким використанням септ-нонакордів, окремих «джазових» співзвуч. Інколи митець знаходить відповідні прийоми для відтворення місцевого колориту. Значну увагу приділяє й іншим компонентам музичної виразності: фактурі, логіці динамічного розвитку тощо.

Підсумовуючи, можна виокремити такі риси індивідуального стилю вокально-хорової творчості композитора Б.-Ю. Янівського, а саме:

- велика кількість еліптичних зворотів (проявляються у більш складних творах, проте немає в обробках українських народних пісень);
- перегармонізація при повторенні тієї самої мелодії;
- складна гармонічна вертикаль – нон-, ундецим-, терцдецимакорди;
- приспів переважно більш яскравий гармонічно;
- велика кількість альтерованих акордів, при яскравій розвинутій гармонії із еліпсисами, відхиленнями, альтераціями;
 - завжди у кінці виразна повна заключна каденція: S D T;
 - у композиціях дотримується чіткості у формі, здебільшого куплетній, яка за будовою є двочастинною (простою або складною) або періодом (речення – заспів, речення – приспів);
 - в обробках народних пісень – народні прояви: паралельні мажороміnor, манера виконання (соло – гурт).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. [Б. Г.] Богдан Янівський: творить культуру, і підтримує її. *За Вільну Україну*. 1998. 11 червня. С. 1.
2. [Б. Г.] Новий крок Богдана Янівського: браво, маестро, віват імпресаріо. *За Вільну Україну*. 1998. 7 липня. С. 1.
3. [В. С.] Музика для душі. *Поступ*. 2003. 27 травня. С. 9.
4. Алексеєнко Н. Двадцять років з театром. *Вільна Україна*. 1988. 25 червня. С. 3.
5. Аналіз пісенної спадщини Б. Янівського. URL: <http://www.uaestrada.org/analiz-pisennoji-spadschyny-bohdana-yanivskoho/> (дата звернення 09. 06. 2023).
6. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог / ред. Ю. Ясіновський. Львів : Спілка композиторів України, 1999. 60 с.
7. Антонюк В. «Найголовніше – власний стиль». *Музика*. 2015. <http://mus.art.co.ua/valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/>
8. Бардашевська Я. Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т.Г. Шевченка. *Молодий вчений*. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. № 12 (27). Частина 4. С. 50–53.
9. Бенч О. Павло Муравський : феномен одного життя. Дніпро. 2002. 664 с.
10. Бережной О. За сімома нотами... Портрети молодих (Богдан Янівський). *Львівська правда*. 1969. 11 жовтня. С. 3.
11. Бермес І. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів та інтерв'ювання учнів і колег маестро). *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 68–75.
12. Бермес І. Поезія І. Франка «Червона калина, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені*

- Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2014. № 3. С. 48–54.
13. Бермес І., Матійчин І. Творча особистість композитора (на прикладі Б.-Ю. Янівського). *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор.: В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 59. Том 1. С. 55–60. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/59_2023/part_1/7.pdf
 14. Бермес І., Пелех Х. Vocal Shashkevychiana of Bohdan-Yuriy Yanivskyi (for the 180th anniversary of the death of Markiyan Shashkevych). *Fine Art and Culture Studies*. 2023, № 3. С. 11–17.
 15. Биців Н. Проблема нації та національного розвитку української спільноти у соціально-філософській спадщині Івана Франка. *Гілея: науковий вісник*. Київ : «Видавництво «Гілея», 2019. Вип. 141 (2). Ч. 2. Філософські науки. С. 10–13.
 16. Білинська М. Грає кобзар, виспіває. Київ : Муз. Україна, 1981. 129 с.
 17. Блащук І., Смирнова Т. Курсова робота з дисципліни «Вокально-ансамблеве аранжування». Рівне : РДГУ, 2015. 38 с.
 18. Бобечко О., Куропась А. Модест Менцинський – штрихи до творчого портрета (за матеріалами епістолярної спадщини). *Молодь і ринок* : щомісячний науково-педагогічний журнал. 2019. № 7 (174). С. 98–104.
 19. Бобечко О. Мистецька спадщина Одарки Бандрівської в творчовиконавській практиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок : мистецтвознавство. 2022. Вип. 38. С. 39–45.
 20. Бобечко О., Голембіовська Б. Мистецька діяльність Оксани Петрусенко на тлі розвитку національного вокального мистецтва першої половини ХХ ст. *Молодь і ринок* : щомісячний науково-педагогічний журнал. 2023. № 5/213. С. 112–118.

21. Бобечко О., Тепла Н. Мирослав Скала-Старицький: штрихи до творчого портрета до 110-річчя від дня народження видатного співака. *Молодь і ринок* : щомісячний науково-педагогічний журнал. 2019. № 9 (176). С. 122–128.
22. Бобечко О., Шевченко Н. Михайло Голинський – співак світової слави. *Молодь і ринок* : щомісячний науково-педагогічний журнал. 2019. № 10 (177). С. 87–91.
23. Боровець Л. Завдяки пісням Богдана Янівського я відчула себе популярною. URL: <https://web.archive.org/web/20180612211406/http://plus.lviv.ua/news/2016-07-19-8823> (дата звернення: 07.03.2023).
24. Бубряк Р. Народжені для неба. *Вісник Львівського музею історії релігії* / Л. Моравська (ред.). Львів : Логос, 2008. № 3. С. 46–48.
25. Булка Ю. Нестор Нижанківський . Життя і творчість. Львів – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1997. 60 с.
26. Веселка С. Буде музика! : про творчість молодого львівського композитора Б. Янівського. *Український театр*. № 3. 1977. С. 19–20.
27. Герасимова-Персидська Н. Слово і музика в XVII столітті. *Українське літературне бароко*. Київ, 1987. С. 272–287.
28. Герасимчук Д. Його музика є дійовою особою. *Високий замок*. 1996. 27 лютого. С. 4.
29. Герасимчук Д. Краплина дощу, зерно і свіжий хліб : про композитора Б. Янівського. *Ленінська молодь*. 1968. 13 вересня. С. 3.
30. Глібовицький І. Музичне життя Буковини XIX – початку XX століття як прояв полікультурного середовища : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.
31. Гнатовський Б. Вирує пам'яті ріка : Б.-Ю. Янівський, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка. *Молода Галичина*. 1996. 30 березня. С. 2.

32. Голубінка Х. [Golubinka K.] Vocal Frankiana of Bohdan-Yuriy Yanivskiy. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 243–249.
33. Голубінка Х. «В пустелі сизих вечорів» – дарунок Богдана-Юрія Янівського Ліні Костенко (до 90-річчя поетеси). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 20 вересня 2020 р.). Львів, 2020. С. 72–75.
34. Голубінка Х. Взаємодія поезії і музики (на прикладі вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 35–40. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshhr_2018_26_8
35. Голубінка Х. Використання українського фольклору у пісні «Верховинська колисанка» Богдана-Юрія Янівського. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: тези II Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.). Київ, 2018. С. 21–22.
36. Голубінка Х. Збірник пісень «Сторононько моя» Богдана-Юрія Янівського: особливості музичної мови. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка: Серія : Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 1. С. 126–134.
37. Голубінка Х. М. Театральна спадщина Богдана-Юрія Янівського (на прикладі творчості Лесі Українки). *Україністика: нові імена в науці* : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції студентів і молодих науковців (Бахмут, 22–23 квітня 2020 р.) / Горлівський інститут іноземних мов. Бахмут : ГПМ, 2020. С. 47–49.
38. Голубінка Х. Мистецький внесок Богдана-Юрія Янівського в українську та світову музичну культуру. *Zeszyty naukowe Koła Doktorantów «Ucrainica»: naukowe czasopismo recenzowane*. Warszawa, 2020. Tom 1–2. S. 83–94.
39. Голубінка Х. Пісня «Калини квіт» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма. *Молоді музикознавці* : тези XIX Міжнар. наук.-практ.

- конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.). Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 45–46.
40. Голубінка Х. Пісня-марш «Україно-мати» на власні вірші Богдана-Юрія Янівського : особливості прочитання. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич) / ред.-упор. О. Сенік. Львів : Видавництво «Растр-7», 2018. С. 44–47.
41. Голубінка Х. Постать Богдана-Юрія Янівського у світлі періодичних видань. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Ч. 4 (26). С. 71–79.
42. Голубінка Х. Спортивна тема у вокальній творчості Богдана-Юрія Янівського (на прикладі пісні-заклички «Карпати, Карпати!»). *Хорове мистецтво України та його подвижники* : VII Міжнар. наук. інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 жовтня 2018 р.). Дрогобич, 2018. С. 94–98.
43. Голубінка Х. Сильові особливості вокальних творів Богдана-Юрія Янівського на вірші Ілька Колодія. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : VI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 р.). Дрогобич, 2017. С. 144–152.
44. Голубінка Х. Творча постать Богдана-Юрія Янівського. *Час мистецької освіти «Особистість у мистецькому просторі сучасної Європи»* : зб. тез та матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф. (20–22 квітня 2017 р.) / за заг. ред. Т. А. Смирнова. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2017. С. 26–28.
45. Голубінка Х. Тема материнської любові та її втілення у вокальній творчості Б.-Ю. Янівського (на прикладі балади «Колискова для матері»). *Innovative approaches to the development of science* : Materials of international scientific and practical conference June 1, 2018 in Dublin, Ireland : зб. наук. праць «ΛΟΓΟΣ». 2018. Part 2. P. 18–20.
46. Голубінка Х. Хорова творчість Богдана-Юрія Янівського (на основі архівних матеріалів). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* :

- тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 30 вересня 2019 р.). Львів, 2019. С. 137–138.
47. Горак Я. Збірка рукописних документів: до історії композиторської спадщини Дениса Січинського. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 3. С. 56–62.
48. Горюхіна Н. Проблеми пісенного жанру. *Музика*. 1979. № 3. С. 8.
49. Граб У. Українська музична біографістика: до проблеми вибору методологічних координат. *Українська музика* : науковий часопис. 2023. Вип. 2(45). С. 18–26.
50. Гундер Л. Вплив музики Фридеріка Шопена в контексті польської культури на фортепіанну творчість Анатолія Кос-Анатольського. *Na Pograniczach Kultur i Narodów / R. Lesiuk (red.)*. Sanok, Podstwowowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku, 2018. Tom X. S. 93–110.
51. Данилович Х. Живе на світі казка. *Сільські вісті*. 1996. 15 лютого. С. 4.
52. Дика Н. Вимір сучасної камералістики: піаніст Олег Криштальський. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 20 листопада 2020 р.). Львів, 2020. С. 75–77.
53. Дорофєєва В. Риси хорової творчості українських композиторів - піснярів 50–70-х років ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 428–434.
54. Дутчак В. Богдан-Юрій Янівський: «Не забудь». *Музика*. 2021. Липень.
URL: <http://mus.art.co.ua/bohdan-yuriy-yanivskyy-ne-zabud/>
55. Дутчак В. Пісенно-романсова творчість Б.-Ю. Янівського. Янівський Б.-Ю. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» : пісні та романси. Львів : Каменяр, 2009. С. 13–16.
56. Заверуха О. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *«Культура України»* : Науковий вісник Харківської державної академії культури. 2017. Вип. 57. С. 54–61.

57. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. 175 с.
58. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича / ред. Ю. Гнатюк, Я. Розумний. Вінніпег – Канада, 1992. 358 с.
59. Зінків І. «Одеська балада» Б. Янівського. *Музика*. 1986. № 4. С. 8–9.
60. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
61. Інтерв'ю з В. Козявкіним. Трускавець, 21 лютого 2020 р. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Х. М. Голубінки.
62. Інтерв'ю з Г. Охоцькою. Ходорів, 12 квітня 2017 р.. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Х. М. Голубінки.
63. Інтерв'ю з Д. Сапігою. Львів, 18 Вересня 2023 р. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Х. М. Пелех.
64. Інтерв'ю з о. В. Б. Мендрунем. Крехів, 2 вересня 2018 р. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Х. М. Голубінки.
65. Інтерв'ю М. Петренком. Львів, 5 лютого 2020 р. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Х. М. Голубінки.
66. Історія української музики : у 7 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. Київ, 2016. 440 с.
67. Кадилова Л. Режисер живе довго своїми виставами. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/rezhyser-zhyve-dovho-svoyimy-vystavamy> (дата звернення: 10.09.2023).
68. Канарська Г. Любов Аргатюк : повернення. URL: <https://zbruc.eu/node/83314> (дата звернення: 26.08.2023).
69. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. 1164 с.
70. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

71. Кікоть А. Костюм українського козацтва як складова національної культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2010. № 1. С. 34–38. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2010_1_9
72. Книга про матір : укр. поети XIX – XXI ст. : антологія / передм. О. О. Омельченко ; упоряд. В. Л. Чуйко. Київ : Криниця, 2003. 319 с.
73. Ковальська-Фрайт О. У вінок шани незабутньому Професору Криштальському *Українська музика* : науковий часопис. Ч. 3 (17). Львів, 2015. С. 103–107.
74. Козлов В. Звучать пісні Б. Янівського : творчий вечір – кошти чорнобильцям. *Львівська правда*. 1986. 2 серпня. С. 4.
75. Козлов В. Крокувати в ногу з життям : українські композитори – лауреати комсомольських премій. Київ, 1982. С. 150–154.
76. Колесса Ф. Фольклористичні праці / редкол.: Л. М. Ревуцький (голова), М. М. Гордійчук, О. І. Дей, К. Г. Гуслистий, В. Д. Довженко, М. Ф. Колесса, С. П. Людкевич. Київ : «Наукова думка», 1970. 416 с.
77. Колодій І. «А ти зі спомину-туману...». *За Вільну Україну*. 2006. 20 липня. С. 1.
78. Колодій І. Купаймо душі у його мелодіях. *Митці Львівщини*. Календар знаменних і пам'ятних дат на 2011 рік / упор. Н. Письменна. Львів : Львівська обласна універсальна наукова бібліотека, 2011. С. 36–37.
79. Колодій І. Купаймо душі у його мелодіях: кілька штрихів до портрета композитора Б.-Ю. Янівського. Янівський Б.-Ю. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» : пісні та романси. Львів : Каменярь, 2009. С. 5–12.
80. Колодій І. Щоденний обов'язок, як щоденна молитва. *За Вільну Україну*. 2001. 22–23 червня. С. 8.
81. Колодій І., Янівський Б.-Ю. Купались зорі : зб. пісень. Львів, 2004. 38 с.
82. Колубаєв О. Джерела пісенної творчості Богдана-Юрія Янівського. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* : наук. журнал НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2012. Число 3 (39). С. 46–52.

83. Колубаєв О. Передвістя національного відродження в розвитку популярної пісні західноукраїнського регіону 1980–1990-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. ст. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 24. С. 87–94.
84. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 2020. 519 с.
85. Композитор – дітям : Львівський композитор Богдан Янівський. *Культура і життя*. 1994. 19 лютого. С. 5.
86. Конвалюк У. Типологія творчих особистостей української пісенної естради. *Українська музика* : науковий часопис. Ч. 2 (28). Львів, 2018. С. 76–82.
87. Костенко С. Мандрівки серця. Київ : Радянський письменник, 1961. 111 с.
88. Коханик І. До питання про діалектику стильового та позастильового у процесі стилеутворення. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 37–43.
89. Кришталевий лотос. URL: <http://crystal-lotus.pro/> (дата звернення: 18.03.2021 р.).
90. Кудрик Р. А пісня його поміж нас... : українські митці вшанували пам'ять Богдана Янівського. *Високий замок*. 2006. 25 липня. С. 6.
91. Ластовецька-Соланська З. Нотовидавництво як сегмент музичної інфраструктури України у фокусі суспільних потреб сьогодення. *Українська музика* : науковий часопис. Ч. 3–4 (33–34). Львів, 2017. С. 5–11.
92. Ластовецький М. Роман Сімович – видатний український композитор-симфоніст : до 120 річниці від дн народження та 75-річчя прем'єрного виконання його першої «Гуцульської» симфонії. URL: <http://new.ddmu.org.ua/2021/03/17/%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD-%D1%81%D1%96%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%B9->

[%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9/](#) URL: (дата звернення 17.08.2023).

93. Лепша І. 100 облич української естради / ред. М. Лазарук. Чернівці : Молодий буковинець, 2010. 391 с.
94. Лепша І. Пісня буде поміж нас: зірки української естради. Київ : Україна, 1989. 91 с.
95. Ліна Костенко : біобібліогр. покажч. / упоряд.: Г. В. Волянська, Л. А. Кухар; авт. нарису В. Є. Панченко; наук. ред. В. О. Кононенко; М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України. Київ. 2015. 288 с.
96. Літвінова І. «Музика світу» у поезії Ліни Костенко. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. Харків. 2013. № 1080. Вип. 69. С. 10–14.
97. Лужецький І. Отче наш : пояснення та молитовні роздумування на слова Господньої Молитви. Львів : Свічадо, 2003. 280 с.
98. Львівський музей історії релігії. URL: <http://museum.lviv.ua/home> (дата звернення 17. 06. 2021).
99. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», 1999. 496 с.
100. Майчик О. Моя пісня тобі і мій спів... : монографія. Львів : Видавець ПП Сорока Т.Б., 2008. 130 с.
101. Малець С. За часів Маркіяна Шашкевича. Львів : «Центр Європи», 1997. 94 с.
102. Мартинів Л. Музика як складова процесів професіоналізації культурно-мистецького життя Дрогобиччини кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. стат. Львів, 2019. Вип. 44. С. 114–129.
103. Мартинів Л. Хорова справа як сенс педагогічної і наукової діяльності Ірини Бермес : до 65-річчя від дня народження. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2020. Вип. 46. С. 343–354.

104. Мартинів Л., Мартинів О. Дрогобицька філія ВМІ ім. М. Лисенка як фактор професіоналізації музичного життя української громади. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор.: М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 132–138.
105. Мартинюк А. Науково-педагогічна концепція Б. Яворського у контексті мистецької освіти. *Молодь і ринок*. 2020. № 3/182. С. 141–145.
106. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки) : у 3 кн. / Михайло Маслій. Чернівці : Букрек, 2016. *Зі скарбівні Еспресо* . Кн. 1. 2016. 400 с.
107. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки) : у 3 кн. / Михайло Маслій. Чернівці : Букрек, 2016. *Зі скарбівні Еспресо*. Кн. 2. 2016. 416 с.
108. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки) : у 3 кн. / Михайло Маслій. Чернівці : Букрек, 2016. *Зі скарбівні Еспресо*. Кн. 3. 2016. 400 с.
109. Маслій М. Улюблені пісні ХХ сторіччя: збірка / Михайло Маслій; передм. Ігор Дмитрович Поклад, Юрій Євгенович Рибчинський; худож.-оформ. М. Москаль. Харків : Фоліо, 2019. 399 с.
110. Матійчин І. Культурно-мистецька діяльність отця Йосипа Кишакевича. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. Напрямок: мистецтвознавство. Рівне, 2020. Вип. 32. С. 54–60.
<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/252>
111. Мендрунь В. Б. Крехівська Мадонна : музично-релігійне видання, Львів : Місіонер, 2000. 71 с.
112. Мистецтво України : біогр. довід. / упоряд. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл., 1997. 700 с.
113. Молчко У. Виховний потенціал пісенної творчості Богдана Янівського, Павла Дворського, Романа Сов'яка на слова Віктора Романюка. *Науковий*

часопис НТУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 16 «Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики / ред. В. Андрущенко. Київ, 2013. Вип. 22 (32). С. 83–87.

114. Молчко У. Стильові особливості хорових творів українських композиторів на вірші Віктора Романюка. *Молодь і ринок*. 2013. № 9 (104). С. 119–123.
115. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
116. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
117. Назар Л. Методично-програмне забезпечення комплексу музично-історичних дисциплін: Слухання музики. Музична література. Українське музичне мистецтво. Світове музичне мистецтво / Назар Л., Кобрин Н., Шевчук С., Холевінська Я., Степан О.; редактор-упорядник Лілія Назар. Міністерство культури України, Державний науковометодичний центр змісту культурно-мистецької освіти, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені С. Крушельницької. Київ : Мелосвіт, 2018. 354 с.
118. Назарчук Д. «Ми повертаємося до української пісні, а отже, до своєї суті». *Галичина*. 1996. 30 жовтня. С. 8.
119. Немцова Л. Хорова франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри. http://conservatory.lviv.ua/wpcontent/uploads/2015/12/diss_niemtsova.pdf
120. Німилович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє коралі». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 116–123.
121. Осадця О. Композиторська творчість Євгена Купчинського. https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/14426/2/ProcNTShTB_2008v4_Osadtsia_O_P-Kompozytorska_tvorchist_157-163.pdf
122. Охоцька Г. Від серця до серця : поезії. Львів : Каменярь, 1998. 55 с.

123. Охоцька Г. Вірю, надіюсь, люблю: поезії. Львів : Вид-во «Штабар», 1996. 100 с.
124. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.
125. Пам'яті жертв голодомору – композитори України: програма концертів. Фундатори – пп. Іванна та Мар'ян Коць. Львів, 23–27 квітня 1993 р.
126. Пелех Х. «Ода герою-лікарю» – музичний дарунок Богдана-Юрія Янівського Володимиру Козявкіну. *Innovations and prospects of world science*. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2022. Pp. 680–684. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/05/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-OF-WORLD-SCIENCE-25-27.05.22.pdf>
127. Пелех Х., Личак І. Пісня «Чужино» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма. *Проблеми початкової освіти та мистецтва* : е-журнал. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. Вип. 1. С. 121–125. URL: https://dspu.edu.ua/pedagogical/?page_id=6535
128. Пелех-Голубінка Х. М. Митцям присвячується : до ювілею від дня народження Б.-Ю. Янівського (80 років) та Н. Яремчука (70 років). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. ІХ Міжнар. наук. конф. (Львів, 19 листоп. 2021 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів / ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця ; відп. ред. Л. Сніцарчук. Львів, 2021. С. 121–125.
129. Перцова Н., Кононська Н. Гармонічна мова хорових творів сучасних композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор.: М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том 4. С. 74–78.
130. Петренко М. «Крізь час, коли падали зорі...» Вибране. Львів : Ліга-Прес, 2005. 258 с.

131. Петренко М. Заново б тебе зустріти. Книга любові. Париж – Львів – Цвікау : Зерна, 2003. 167 с.
132. Петренко М. Коливо. Над глибинами часу : есеї. Львів : СПОЛОМ, 2017. 480 с.
133. Писати колискові – це чоловіча справа : Лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка Богдан Янівський / Інтерв'ю вела О. Лань. *Високий замок*. 1996. 7 травня. С. 5.
134. Письменна О. Б., Мазепа Т. Л. Жанр обробки українських народних мелодій у фортепіанних творах Василя Безкоровайного. *Українська музика* : науковий часопис. 2023. Число 1 (44). Видавничий дім : «Гельветика» С. 56–64.
135. Письменна О. Б. Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів Василя Безкоровайного. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 44. С. 180–187.
136. Пісня для України – фундамент її існування, – вважає лауреат Шевченківської премії композитор Б. Янівський. *За Вільну Україну*. 1996. 13 квітня. С. 5.
137. Романа Корецька про Богдана-Юрія Янівського: «Він віддавався творчості цілком...». *Музика*. 2022. 8 липня. URL: <http://mus.art.co.ua/romana-koretska-pro-bohdana-yuriiya-yanivskoho-vin-viddavavsia-tvorchosti-tsilkom/>
138. Романюк В. Квітень. Стрий : Щедрик. 2006, 688 с.
139. Рупняк Л. Б. Янівський: «Пам'ятаю що я львів'янин». *За Вільну Україну*. 1991. 20 липня. С. 4.
140. Русалка Дністрова. Імена на літературній карті Жидачівщини. *Літературний альманах*. Жидачів, 2006. URL: <http://www.bibliotekazh.com.ua/12>
141. Рябокобиленко С. Як звучить молодість Львова. *Вільна Україна*. 1969. 14 грудня. С. 3.
142. Савчук Н. Міф і містичне в ранній ліриці Ліни Костенко. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 83. С. 246–251.

143. Салига Т. Жанрово-стильові та ідейно-естетичні параметри творчости Богдана Стельмаха. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Праці філологічної секції. Львів. 2009. Т. CCLVII. С. 229–247.
144. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність* : збірник наукових статей : *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* / ред.-упор. М. М. Скорик. 2010. Вип. 85. С. 7–21.
145. Сивіцький П. Блаженні Підляські мученики з Пратулина. Львів : Місіонер, 1999. 76 с.
146. Синкевич Н., Зельман Н. Хорова Шевченкіана Богдани Фільц для дітей. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упоряд.: М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря . Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 26. Том 2. С. 37–42.
147. Сіданич В. Буйноцвіття талантів «Золотих трембіт» : про міжнародний фестиваль «Золотих трембіт», який проходив у Ходорові. *Новий час*. 1996. 19 жовтня. С. 2; 4.
148. Скленар І. Зустріч з Папою у Польщі. *Місіонар*. Львів. 1999. № 7–8. Липень-серпень. С. 200–202.
149. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : «Астропринт», 2013. 273 с.
150. Соловій о. Мелетій М. Божественна літургія : історія – розвиток – пояснення. Львів : Свічадо, 1999. 440 с.
151. Стельмах Б. М. Мольфар : поезія. Львів : СПОЛОМ, 2008. 640 с.
152. Стельмах Б. Маршрути золотого трамвая : нарис. *Ленінська молодь*. 1978. 20 травня. С. 3.
153. Стельмах Б. Початок радісних пісень. Лірика Стародавнього Єгипту в переспівах Богдана Стельмаха. Львів : СПОЛОМ, 2000. 144 с.

154. Сушинський Б. Лист до Б.-Ю. Янівського. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника ПМ імені Тетяни та Омеляна Антоновичів ЛННБУ ім. В. Стефаника. Арк. 2.
155. Теличко В. Дезидерій Задор – непересічна особистість :до 100-річчя з дня народження. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія «Історія». 2012. Вип. 28. С. 27–31.
156. Терещук Г. 1 грудня минає 100 років від дня народження маестро Анатолія Кос-Анатольського. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1891909.html> (дата звернення: 18.03.2023).
157. Терещук Г. Богдан Стельмах: «Якби Івасюк жив, він не потерпів би знуцання з поетичного слова». URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1503372.html> (дата звернення 11. 06. 2023).
158. Тишко С. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. *Київське музикознавство*. 2019. Вип. 58. С. 79–90.
159. Токарський Б. Римою друзів вітати, славити їх й жартувати. Львів : Астролябія, 2014. 312 с.
160. Толочко Л. Дивосвіт музики : композиторіві Б. Янівському – 50. *Вільна Україна*. 1991. 4 липня. С. 4.
161. Тормахова В. Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Ідея-принт, 2020. № 3.С. 226–230.
162. Тормахова В. Специфіка українських естрадних вокальних ансамблів а cappella. Scientific monograph *Musical Art And Linguistic Thesaurus Of World Culture: Ukraine's Experience*. Рига, Латвія : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2023. P. 237–249.
163. Тормахова В. Стилеутворення в неакадемічній музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка /

- ред.-упор.: В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич. 2020. Вип. 29. С. 209–212.
164. Федорів О., Михайлів О. Іоанн Павло II – Папа миру. Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. 96 с.
165. Фейло Я. Натхненний музою Каменяра. *Вільна Україна*, 1981. 2 грудня. С. 3.
166. Фрайт О. В. Пісенна стилістика Богдана Янівського: інспірації, інтенції та еміненність текстів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 193–198.
167. Фрайт О. Музична номеносфера як індикатор еміненності літературних текстів. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор.: В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Вид. дім «Гельветика», 2021. Вип. 45. Том 2. С. 49–54.
168. Фрайт О. Музично-вербальна еміненність: виміри та парадигми : монографія. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2020. 490 с.
169. Фрайт О. Паратекстуально-інтермедіальні кореляції у фольклористичній, вокально-хоровій та фортепіанній спадщині Миколи Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* / за заг. ред. В. Г. Виткалова. Рівне, 2023. Вип. 44. С. 125–131.
<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/612>
170. Франків О. Я люблю картину вже тоді, коли починаю її малювати. URL: <http://www.newtime.lviv.ua/index.php/newtime-kultura/2965-2017-03-16-07-37-34> (дата звернення: 06.03.2020).
171. Франко І. М. Шашкевич і галицько-руська література. URL: <https://www.i-franko.name/uk/HistLit/1894/MShashkevych.html> (дата звернення 11. 08. 2020).
172. Франко І. Я. Твори : в 2-х т. Т. 1 / передм. П. Колесника; приміт., упоряд., підготовка текстів М. Гончарука. Київ : Дніпро, 1986. 622 с.

173. Фросар А. Світ Івана Павла II / переклад з пол. Терези Угрин. Львів : Місіонер, 2001. 156 с.
174. Хвилі Стрия : сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літ.-мист. життя / редактор-упорядник Віктор Романюк. Стрий : Щедрик, 1995. 655 с.
175. Шалата М. Будителі. «Руська Трійця» та її наслідки : нариси. Дрогобич : Коло, 2011. 112 с.
176. Шалата М. Маркіян Шашкевич. Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність. Київ : Наукова думка, 1969. 256 с.
177. Шалата М. Маркіян Шашкевич. Твори. Київ : Дніпро, 1973. 191 с.
178. Швець Н. Перша спроба : «Одеська балада» Б. Янівського на львівській сцені. *Культура і життя*. 1986. 11 травня. С. 7.
179. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
180. Шкраб'юк П. Крехів: дороги земні і небесні. Львів : Місіонер, 2009. 416 с.
181. Шкраб'юк П. Три силуетки з життя книг і людей. URL: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/413-427-shp.pdf> (дата звернення: 07.03.2020).
182. Шпортко В. URL: <http://www.uaestrada.org/spivaki/shportko-viktor/> (дата звернення: 07.03.2020).
183. Шумило Я. Мученики – дороговказ на шляху до правди. URL: <http://velychlviv.com/muchenyky-dorogovkaz-na-shlyahu-do-pravdy/> (дата звернення: 07.02.2019).
184. Янівський Б. Лине пісня над магістраллю / інтерв'ю взяв Я. Мельничук. *Ленінська молодь*. 1981. 12 грудня. С. 3.
185. Янівський Б. Пісні. Київ : Музична Україна, 1982. 44 с.
186. Янівський Б.-Ю. Журавлиний крик : нові вокальні твори на вірші І. Колодія. Львів : За вільну Україну, 1998. 24 с.
187. Янівський Б.-Ю. Зорепадні ночі [Ноти] : антологія авторської пісні. Львів : Каменяр, 2016. 37 с.
188. Янівський Б.-Ю. Коли ще не лунали оплески. Львів : За вільну Україну, 2001. 58 с.

189. Янівський Б.-Ю. О! Футбол, футбол!: літературно-художнє видання. Львів : За вільну Україну, 2002. 40 с.
190. Янівський Б.-Ю. Час множити добро / записав В. Чудний. *Культура і життя*. 1990. 14 жовтня. С. 1; 2.
191. Янівський Б.-Ю., Охоцька Г. Сторононько моя : зб. пісень. [б. н. і р. вид.]. 30 с.
192. Янівський Богдан Юрій Ярославович. Мистецтво України : біогр. довід. / упоряд. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл., 1997. С. 676.
193. Янівський Богдан Юрій Ярославович. Шевченківські лауреати, 1962–2007 : енцикл. довід. / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський; Вступ. слова І. М. Дзюби, Р. М. Лубківського. 2-ге вид., змін. і допов. Київ : Криниця, 2007. С. 697–698.
194. Янівські І. І. та А. Б. Б.-Ю. Червона калина, чого в лузі гнешся? : пісні та романси. Львів : Каменяр, 2009. 96 с.
195. Ясіновський Ю. Ігор Соневицький: наукова конференція у 85-ту річницю від дня народження. *Українська музика* : наук. журнал. 2012. Вип. 1(3). С. 193–194.
196. Ященко Л. Українське багатоголосся. Київ : Вид. АН УРСР, 1962. 236 с.
197. Bermes, I., Matiichyn, I., Stets, H., Kyshakevych, S., Pelekh, Kh. The Development of Choral Art During a War. *AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research*. Special ISSUE NO.: 12/02/XXVIII., 2022 (VOL. 12, ISSUE 2, SPECIAL ISSUE XXVIII). Pp. 58–62.
198. Dylagowa H. Dzieje Unii Brzeskiej (1596–1918 rr.). Warszawa–Olsztyn, 1996. 228 s.
199. Golubinka K. The patriotical theme in the creative work of B.-Yu. Yanivskyi (by the example of the choral work «Truth is not killed»). *Na pograniczach: z odlegiej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych : Seria: Na pograniczach Kultur i Narodów*. Sanok, 2019. Tom XII. S. 81–90.

200. Govorukhina, N., Smyrnova, T., Polska, I., Sukhlenko, I., Savelieva, G. Style as a topical category of modern musicology and music education. *Universitatis Studia Babes-Bolyai-Musica*, 2021. Tom: 66, № 2. S. 49–67. URL: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1006125>
201. Pysmenna, O., Myshko, S. Cherevko, K. Stylistics of Impressionism in the song cycles of Lesia Dychko «Pastels» and «Enharmonic» on the poems by Pavlo Tychyna. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. Tom: 66 (1). 159–177. DOI 10.24193/subbmusica.2021.1.11

ДОДАТКИ:

ДОДАТОК А.

Нотографічний список вокально-хорових творів Б.-Ю. Янівського

І. Рукописи фонду нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника,

ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Солоспіви:

1. «А ми хлопці чимбарі» (Танець-пісня), для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 4 арк.
2. «А ти зі спомину», сл. М. Ільницького, для голосу у супроводі фортепіано /1968 р./, рукопис, 5 арк.
3. «А чому?», сл. В. Лучука, для голосу у супроводі фортепіано /1992 р./, рукопис, 4 арк.
4. «Анастасія» («Воскресіння»), сл. В. Романюка, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 4 арк.
5. «Балада для мами», сл. І. Колодія, для дуету у супроводі фортепіано /2005 р./, рукопис, 5 арк.
6. «Балада про двох лебедів», сл. І. Драча, вокаліз а саррелла, рукопис, 1 арк.
7. «Балада про подвиг», сл. Б. Стельмаха, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 2 арк.
8. «Білий цвіт», сл. І. Колодія, для дуету у супроводі фортепіано /2004 р./
9. «Білі солов'ї», А. Демиденка, для голосу у супроводі фортепіано /1985 р./, рукопис, 6 арк.
10. «Буде день!», сл. І. Колодія, для тріо у супроводі фортепіано /2004 р./, рукопис, 4 арк.
11. «Будь щаслива, сестро», сл. Г. Турелик, для голосу у супроводі фортепіано /1986 р./, рукопис, 4 арк.
12. «В селі Руда», сл. Д. Павличка, для дуету у супроводі фортепіано.
13. «Верба», сл. І. Колодія, для голосу у супроводі фортепіано /2003 р./, рукопис, 2 арк.

14. «Весна мого життя», сл. Б. Токарського 1996, для дуєт у супроводі фортепіано.
15. «Вечірня усмішка», сл. П. Скунця, для голосу у супроводі фортепіано /1979 р./, рукопис, 4 арк.
16. «Відлітали лебеді», сл. І. Колодія, для голосу у супроводі фортепіано / 2001 р./, рукопис, 5 арк.
17. «Відповідь України Т. Шевченкові на вірш "Думи мої"», сл. Г. Охоцької /1991 р./, рукопис, 5 арк.
18. «Вставай, Україно!», сл. М. Петренка, тріо а саррелла.
19. «Герою-лікарю Володимиру Козявкіну присвячується Лікарю від Бога», сл. Б. Токарського, для дуєту у супроводі фортепіано.
20. «Голубівна», сл. Б. Стельмаха /1970 р./, рукопис, 4 арк.
21. «Гуси-лебеді» (обробка сербської мелодії), сл. Б. Стельмаха, 1988, рукопис
22. «Де райдуга світить», немає зими, сл. П. Шкраб'юка, рукопис.
23. «Дзвени мені любове», сл. Б. Стельмаха, для голосу у супроводі фортепіано.
24. «Дзвони вічності» (Пісня Назарія / Зоряна арія / Срібна струна), сл. П. Лехновського, для дуєту у супроводі фортепіано /2000 р./, рукопис, 4 арк.
25. «Дикі гуси», рукопис, 2 арк.
26. «Дніпровська балада» (Реквієм), сл. Р. Кудлика, для голосу у супроводі фортепіано /1990 р./, рукопис, 4 арк.
27. «До милої» («Повій вітре»), сл. М. Шашкевича, 1987.
28. «Думка» («Нісся місяць»), сл. М. Шашкевича, 1988.
29. «Думка» («Там де зоря ясна»), сл. М. Шашкевича, для дуєт у супроводі фортепіано, 7 арк.
30. «Є на світі казка», сл. Б. Стельмаха, 1971.
31. «Жива вода», Б. Стельмаха, рукопис.
32. «Журавлиний крик», сл. І. Колодія, для голосу у супроводі фортепіано /1997 р./, рукопис, 6 арк.
33. «Журавочка», сл. П. Шкраб'юка, 1985.

34. «За вільну Україну – над усе», сл. І. Колодія, для дуету у супроводі фортепіано.
35. «Забобон», сл. П. Шкраб'юка, 1988, для квартету у супроводі фортепіано, 10 арк.
36. «Залицяльники», Б. Стельмаха, 1967.
37. «Земле святая», сл. Л. Голоти, 2001, рукопис.
38. «Золотий трамвай», сл. Б. Стельмаха.
39. «Зорепадні ночі», сл. Р. Кудлика, 1986.
40. «Ім'ям революції», сл. Р. Кудлика, для голосу у супроводі ф-но, 6 арк.
41. «Їде Хмельницький на білім коні», сл. Г. Охоцької, для дуету у супроводі фортепіано /1996 р./, рукопис, 2 арк.
42. «Їде Хмельницький на білім коні», сл. Г. Охоцької, для дуету у супроводі фортепіано.
43. «Калини квіт», сл. Б. Стельмаха, для голосу у супроводі фортепіано.
44. «Карі стріли», сл. Б. Стельмаха, для дуету у супроводі фортепіано.
45. «Карпати, Карпати!», сл. Б. Стельмаха, вокаліз, рукопис.
46. «Карпатське рондо», для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 3 арк.
47. «Карусель», сл. П. Шкраб'юка, для голосу у супроводі фортепіано /1986 р./, рукопис, 3 арк.
48. «Квіт калини», сл. Б. Стельмаха, голосу у супроводі фортепіано /1978 р./, рукопис, 7 арк.
49. «Квіт серця», С. Лепеха, для дуету у супроводі фортепіано.
50. «Коли зійде зоря моя», сл. В. Куйбіди, для голосу у супроводі фортепіано.
51. «Колисанка», сл. Б. Стельмаха, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 3 арк.
52. «Колискова для матері», сл. Б. Стельмаха, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 4 арк.
53. «Колискова» Мультфільм («Ой спи дитятко в колисочці»), вокаліз у супроводі фортепіано, рукопис, 16 арк.

54. «Кораблики дитинства», сл. Р. Кудлика, для голосу у супроводі фортепіано /1985 р./, рукопис, 4 арк.
55. «Левове місто», сл. Б. Янівський, фортепіано /1999 р./, рукопис, 1 арк.
56. «Ліщина», сл. Д. Павличка, 1 арк.
57. «Львівська-застільна»: «Бляха на пероні», сл. і муз. Б.-Ю. Янівського, вокаліз, 2 арк.
58. «Львівський ноктюрн» (Зоряні ліхтарі), сл. Р. Лубківського, для голосу у супроводі фортепіано /1986 р./, рукопис, 7 арк.
59. «Марш – Гімн української міліції», сл. С. Лепеха.
60. «Марш-Гімн партії «Відродження»», 2004, Львів, для дуету у супроводі фортепіано.
61. «Матері», сл. І. Колодія, 2004
62. «Молитва до матері», сл. С. Лепеха, а cappella, 1 арк.
63. «На білих крилах рушників», сл. П. Мака, 1999, для баритона та жіночого ансамблю у супроводі фортепіано, 3 арк.
64. «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине», сл. Т. Шевченка, для голосу у супроводі фортепіано, 3 арк.
65. «Не забудь», сл. Б. Стельмаха, для мішаного вокального дуету у супроводі фортепіано
66. «О мово моя», сл. В. Сосюри, муз. Андрія та Богдана-Юрія Янівських, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 2 арк.
67. «Оберіг», сл. І. Яцури, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 4 арк.
68. «Одна зоря на всі світи» («Щастя до щастя»), сл. В. Герасимова, для дуету у супроводі фортепіано.
69. «Ой жалю мій жалю», сл. І. Франка, для низького чоловічого голосу у супроводі фортепіано /1986 р./, 6 арк.
70. «Ой конику вірний», сл. Б.-Ю. Янівського, для вокального ансамблю у симфонічному супроводі, 12 арк.
71. «Ох, звідки вітер», сл. В. Куйбіди, для голосу у супроводі фортепіано.

72. «П'янила музика серця», сл. І. Колодія, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 3 арк.
73. «Перший подвиг», сл. Б. Стельмаха, 1982, для голосу у супроводі фортепіано.
74. «Пивний сад» («Хто п'є пиво»), сл. Н. Медведчук, для дуету у супроводі фортепіано, 2 арк.
75. «Пісня клубу юних слідопитів «Факел»», сл. С. Штейна, тріо а cappella, рукопис, 1 арк.
76. «Пісня про Ходорів», сл. Г. Охоцької, для дуету чи тріо у супроводі фортепіано, 4 арк.
77. «Про печаль мою хто розкаже», сл. В. Куйбіди, 1999, для голосу у супроводі фортепіано.
78. «Проліг між нами світ», сл. Б. Стельмаха.
79. «Рибальська зоря», сл. В. Сагайдака, для солоспіву у супроводі фортепіано /1975 р./, рукопис, 8 арк. (партитура для оркестру, 26 арк.).
80. «Рідна дружино», сл. В. Руснака (присвячується славному ювілею Марії Руснак), для голосу у супроводі фортепіано.
81. «Рідні Броди», сл. Н. Гришко, вокаліз у супроводі фортепіано, рукопис, 1 арк.; для дуету у супроводі фортепіано, рукопис, 3 арк.
82. «Рідні Броди», сл. Н. Гришко, для дуету у супроводі фортепіано, 3 арк.
83. «Різдвяна», сл. С. Лепеха, 2002, для дуету супроводі фортепіано, 3 арк.
84. «Святий Миколай» (Духовна вистава), для вокального дуету, дзвіночків у супроводі фортепіано, рукопис, 12 арк.
85. «Сиве крило», сл. Б. Стельмаха /1967 р./, рукопис, 8 арк.
86. «Син Рибак», рукопис, 3 арк.
87. «Синиці збирають суниці», сл. В. Лучука, солоспів, 1 арк.
88. «Синові», сл. В. Куйбіди, для голосу у супроводі фортепіано.
89. «Скажи, скажи, о зоре вечорова», сл. Г. Охоцька, для солоспіву у супроводі фортепіано /1989 р./, рукопис, 5 арк.

90. «Спогад» або «Далекі вікна», сл. Р. Кудлика, 1968. Пісня з вистави В. Собка «Бережи мою таємницю», 2 арк, для голосу у супроводі фортепіано.
91. «Спогад», сл. П. Шкраб'юка, для тріо у супроводі фортепіано /1987 р./, рукопис, 6 арк.
92. «Срібні кораблі», сл. М. Петренка, 1 арк.
93. «Сторононько моя», сл. Г. Охоцької.
94. «Сум Афродіти», сл. Б. Стельмаха.
95. «Танок» («Срібне весілля»), сл. Р. Кудлика, лише фортепіанна партія, рукопис, 6 арк.
96. «Ти брате любиш Русь» («Собачий вальс»), сл. І. Франка, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 1 арк.
97. «Тобі, Перемого», сл. Р. Кудлика, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 7 арк.
98. «Україно – мати», сл. Б.-Ю. Янівського, вокаліз без фортепіанної партії /2001 р./, рукопис, 9 арк.
99. «Хліб усьому голова», сл. І. Гуцака, 2001, для голосу у супроводі фортепіано
100. «Хлопче, хлопче в сірому плащі», обробка Р. Демчишина, для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 6 арк.
101. «Хочеш вір» («Побачення»), сл. Р. Кудлика, аранжування Р. Демчишина, для голосу у супроводі фортепіано, 4 арк.
102. «Хочеш вір», сл. Р. Лубківського, аранжування Р. Демчишина, для голосу у супроводі фортепіано, 3 арк.
103. «Художник», сл. Г. Охоцької, для дуету у супроводі фортепіано, 2 арк.
104. «Це я, свята любове, я!», сл. В. Куйбіди, для голосу у супроводі фортепіано, 3 арк.
105. «Червона калино, чого в лузі гнешся», сл. І. Франка, для мішаного вокального дуету у супроводі фортепіано.
106. «Червона хустина», сл. М. Петренка, для дуету або вокального ансамблю у супроводі фортепіано, рукопис, 6 арк., друкованого, 1 арк.

107. «Чорнява чічка», сл. В. Сагайдака, для дуету у супроводі фортепіано /1973/, рукопис, 3 арк.
108. «Чужино», сл. О. Підсухи, для голосу у супроводі фортепіано
109. «Чумацький шлях» («Надія»), Б. Олійника, для голосу у супроводі фортепіано /1981 р./, рукопис, 6 арк.
110. «Яблуневі сни», сл. П. Шкраб'юка /2004/, для голосу у супроводі фортепіано.
111. «Як надійшла любов» («Яблуневі сни»), сл. Д. Павличка, для голосу у супроводі фортепіано, 2 арк.
112. «Як упав же він», сл. Б. Олійника, для голосу у супроводі фортепіано /1981 р./, рукопис, 5 арк.
113. Балада «Колискова матері», сл. Б. Стельмаха, партитура для оркестру /1969 р./, рукопис, 19 арк.
114. «Teorie Lenartowicz», для голосу у супроводі фортепіано, 1 арк.

Хорові твори:

115. «Вітчизна», сл. Л. Голоти, для мішаного хору у супроводі фортепіано; партитура для оркестру та хору, рукопис, 25 арк.
116. «Зимові квіти», сл. А. Демиденка, партитура для естрадно-симфонічного оркестру, рукопис, 28 арк.; для тенора і жіночого вокального ансамблю у супроводі фортепіано /1987/, 6 арк.
117. «Ой у полі верба», хорова обробка, а саррелла, рукопис, 1 арк.
118. «Ой, у саду голубень гуде», хорова обробка, а саррелла, рукопис, 1 арк.
119. «Отче наш», для мішаного хору а саррелла, рукопис, 2 арк.
120. «Перепілочка», сл. М. Петренка, для мішаного хору а саррелла /1987 р./, рукопис, не повна версія, 6 арк.
121. «Пісня про Стрий», сл. В. Романюка, для мішаного хору у супроводі фортепіано; партитура для оркестру, рукопис, 15 арк.; для дуету вокаліз а саррелла, 1 арк.

122. «Пісня студентів Львівської консерваторії», сл. Р. Кудлика, для мішаного складу хору у супроводі фортепіано, рукопис /1985 р./, 6 арк.
123. «Правда – не вбита» / Пратулинські мученики, сл. отця Василя-Богдана Мендруня, для мішаного хору а cappella.
124. «Ти любов моя», сл. О. Новицького, муз. Г. Жуковського, хорова обробка для чоловічого складу хору а cappella, рукопис, 1 арк.
125. «Чекання» («Ти не ходи»), сл. Р. Лубківського, для дуету солістів та мішаного хору а cappella, 4 арк., 1968.

II. Опубліковані нотні збірки Богдана-Юрія Янівського

1. «На крилах пісні»: зб. пісень. Вокальні твори Богдана-Юрія Янівського на вірші Маркіяна Шашкевича та Івана Франка / ред. І. Колодій. Львів : За вільну Україну. Львів. Вип. 1., 1998. 32 с.
2. Б. Янівський Пісні. Київ : Музична Україна, 1982. 44 с.
3. Б. Янівський Червона калино, чого в лузі гнешся?. Київ : «Музична Україна», 1985.
4. Б.-Ю. Янівський Червона калино, чого в лузі гнешся?.. [Ноти]: Пісні та романси / упоряд. І. І. та А. Б. Янівські; вступ. слово І. Колодія. Львів : Каменярь, 2009. 96 с.
5. Колодій І., Янівський Б.-Ю. Купались зорі: збірка пісень / вірші І. Колодія. Львів, 2004. 38 с.
6. Янівський Б. Вишнева віхола: збірка пісень. Київ : Музична Україна, 1987. 60 с.
7. Янівський Б.-Ю. Білі солов'ї: «Сніги, сніги...»: для гол. з ф-п. В ім'я життя... / сл. А. Демиденка. Київ, 1985. С. 70–74.
8. Янівський Б.-Ю. В селі Руда : для голосу в супроводі ф-но / слова Д. Павличка. Львів, 2003. 6 с.
9. Янівський Б.-Ю. Журавлиний крик : нові вокальні твори на вірші І. Колодія. Львів : За вільну Україну. 1998. Вип. 2. 24 с.

10. Янівський Б.-Ю. Збірник музичних творів на слова М. Шашкевича. У 180-річчя від дня народження. Вінніпег – Львів, 1992. С. 352.
11. Янівський Б.-Ю. Зорепадні ночі : антологія авторської пісні. Львів : Каменяр, 2016. 372 с.
12. Янівський Б.-Ю. Концертна увертюра: для естрадно-симфонічного оркестру. Партитура. Київ : Музична Україна, 1988. 40 с.
13. Янівський Б.-Ю., Охоцька Г. Сторононько моя : зб. пісень. [б. н. і р. вид.]. 30 с.

ДОДАТОК Б.

Періодичні видання, у яких окреслено

життєпис Б.-Ю. Янівського

1. [Б. Г.] Богдан Янівський: творить культуру, і підтримує її. *За Вільну Україну*. 1998. 11 червня. С. 1.
2. [Б. Г.] Новий крок Богдана Янівського: браво, маестро, віват імпресарію. *За Вільну Україну*. 1998. 7 липня. С. 1.
3. [В. С.] Музика для душі. *Поступ*. 2003. 27 травня. С. 9.
4. «Не забудь!»: [Про вечір пам'яті композитора Б.-Ю. Янівського]. *За Вільну Україну плюс*. 2006. 13 липня. С. 16.
5. Алексєнко Н. Двадцять років з театром. *Вільна Україна*. 1988. 25 червня. С. 3.
6. Бережній О. За сімома нотами... Портрети молодих (Богдан Янівський). *Львівська правда*. 1969. 11 жовтня. С. 3.
7. Веселка С. Буде музика! : про творчість молодого львівського композитора Б. Янівського. *Український театр*. № 3. 1977. С. 19–20.
8. Герасимчук Д. Його музика є дійовою особою. *Високий замок*. 1996. 27 лютого. С. 4.
9. Герасимчук Д. Краплина дощу, зерно і свіжий хліб : про композитора Б. Янівського. *Ленінська молодь*. 1968. 13 вересня. С. 3.
10. Гнатовський Б. Вирує пам'яті ріка... : Б.-Ю. Янівський, народний артист

України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка. *Молода Галичина*. 1996. 30 березня. С. 2.

11. Данилович Х. Живе на світі казка. *Сільські вісті*. 1996. 15 лютого. С. 4.
12. Дутчак В. Богдан-Юрій Янівський: «Не забудь». *Музика*. 2021. Липень. URL: <http://mus.art.co.ua/bohdan-yuriy-yanivskyy-ne-zabud/>
13. Зінків І. «Одеська балада» Б. Янівського. *Музика*. № 4. 1986. С. 8–9.
14. Козлов В. Звучать пісні Б. Янівського : творчий вечір – кошти чорнобильцям. *Львівська правда*. 1986. 2 серпня. С. 4.
15. Колодій І. «А ти зі спомину-туману...». *За Вільну Україну*. 2006. 20 липня. С. 11.
16. Колодій І. Щоденний обов'язок, як щоденна молитва : слово про митця з нагоди 60-річчя. *За Вільну Україну*. 2001. 22 – 23 червня. С. 8.
17. Композитор – дітям : львівський композитор Богдан Янівський. *Культура і життя*. 1994. 19 лютого. С. 5.
18. Композитор Богдан Янівський. *Ленінська молодь*. 1969. Світлина. 8 жовтня.
19. Кудрик Р. А пісня його поміж нас... : українські митці вшанували пам'ять Богдана Янівського. *Високий замок*. 2006. 25 липня. С. 6.
20. Лауреата Державної премії України ім. Т. Шевченка присуджено Янівському Б.-Ю., композиторові, – за цикл музичних творів великої форми для дітей: опера «Царівна жаба», мюзикл «Лис Микита», «Перстень спокуси», «Том Сойер» (за кращий твір літ. І мистецтва для дітей) : Указ Президента України. *Культура і життя*. 1996. 13 березня. С. 1.
21. Лехновський П. Акції благодійного фонду Богдана-Юрія Янівського. *Високий замок*. 2004. 27 жовтня.
22. Мах П. Пісня прилетіла із Карпат...: спогад про Богдана Янівського. *Дзвін*. 2008. № 8. С. 99–101.
23. Назарчук Д. «Ми повертаємося до української пісні, а отже, до своєї суті». *Галичина*. 1996. 30 жовтня. С. 8.
24. Народження «Одеської балади». *Львівська правда*. 1986. 26 травня. С. 4.

25. Палац Україна вітає Б. Янівського. *Молода Галичина*. 1993. 30 вересня. С. 3.
26. Писати колискові – це чоловіча справа : Лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка Богдан Янівський / Інтерв'ю вела О. Лань. *Високий замок*. 1996. 7 травня. С. 5.
27. Пісня для України – фундамент її існування, – вважає лауреат Шевченківської премії композитор Б. Янівський. *За Вільну Україну*. 1996. 13 квітня. С. 5.
28. Премія ім. О. Гаврилюка львівському композиторові Б. Янівському. *Культура і життя*. 1969. 29 червня.
29. Про нагородження орденом Дружби Народів Янівського Б.-Ю. – композитора від 22 серпня 1986 р. *Вільна Україна*. 1986. 21 вересня. С. 1.
30. Романа Корецька про Богдана-Юрія Янівського: «Він віддавався творчості цілком...». *Музика*. 2022. 8 липня. URL: <http://mus.art.co.ua/romana-koretska-pro-bohdana-yuriiya-yanivskoho-vin-viddavavsia-tvorchosti-tsilkom/>
31. Рупняк Л. Б. Янівський: «Пам'ятаю що я львів'янин». *За Вільну Україну*. 1991. 20 липня. С. 4.
32. Рябокобиленко С. Як звучить молодість Львова. *Вільна Україна*. 1969. 14 грудня. С. 3.
33. Сіданич В. Буйноцвіття талантів «Золотих трембіт» : про міжнародний фестиваль «Золотих трембіт», який проходив у Ходорові. *Новий час*. 1996. 19 жовтня. С. 2; 4.
34. Стельмах Б. Маршрути золотого трамвая : нарис. *Ленінська молодь*. 1978. 20 травня. С. 3.
35. Толочко Л. Дивосвіт музики : композиторові Б. Янівському – 50. *Вільна Україна*. 1991. 4 липня. С. 4.
36. У фонд допомоги постраждалим : авторський вечір – концерт Б.-Ю. Янівського. *Львівська правда*. 1989. 2 червня.
37. Фейло Я. Натхненний музою Каменяра : творчий портрет львів. композитора, засл. діяча мистецтв Укр. РСР Богдана Янівського. *Вільна Україна*. 1981. 2 грудня. С. 3.

38. Швець Н. Перша спроба: «Одеська балада» Б. Янівського на львівській сцені. *Культура і життя*. 1986. 11 травня. С. 7.
39. Янівський Б. Лине пісня над магістраллю / інтерв'ю взяв Я. Мельничук. *Ленінська молодь*. 1981. 12 грудня. С. 3.
40. Янівський Б.-Ю. Де рідна кожна стежечка : про співака Б. Косопуда. *За Вільну Україну*. 1998. 6 листопада. С. 4.
41. Янівський Б.-Ю. Час множити добро / записав В. Чудний. *Культура і життя*. 1990. 14 жовтня. С. 1; 2.

Нотні приклади вокальних та хорових творів (вибрані) Б.-Ю. Янівського,
які знаходяться у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаніка і
ЛНМА ім. М.В. Лисенка

Приклад 1. «Отче наш» Б.-Ю. Янівського (рукопис, 2 арк.,
зберігаються у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаніка)

ОТЧЕ НАШ. Б. ЯНІВСЬКИЙ

Сoprano: От-че наш, ти, щоє-си на не-бе-сах, нехай свя-
 Alto: От-че наш, ти, щоє-си на не-бе-сах, нехай свя-
 Tenor: От-че наш, ти, щоє-си на не-бе-сах, нехай свя-
 Bass: От-че наш, ти, щоє-си на не-бе-сах, нехай свя-

ГІТІСЯ імя твоє нехай прий-де царство твоє
 ГІТІСЯ імя твоє нехай прий-де царство твоє

нехай бу-де во-ля тво-я як на не-бі так і на
 нехай бу-де во-ля тво-я як на не-бі так і на

sub p

Зем-лі хліб наш насущний дай нам днесь і прос-ти нам добри

sub p

Зем-лі хліб наш насущний дай нам днесь і прос-ти нам добри

нам і ми прощаєм тобі гріхи твої і не вводи нас у спокусу

нам і ми прощаєм тобі гріхи твої і не вводи нас у спокусу

а-ле іс бажнас та ібави нас су-ка-во-го Отче наш отче наш

а-ле іс бажнас та ібави нас су-ка-во-го Отче наш отче наш.

- Приклад 2. «Правда не вбита» / «Пратулинські мученики», сл.
о. В.-Б. Мендрунь, муз. Б.-Ю. Янівського (зберігаються у фонді нот
ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника)

Пратулинські мученики

Музика Богдана-Юрія Янівського

Andante
mf

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The first system includes the tempo marking 'Andante' and dynamic marking 'mf'. The second system continues the instrumental accompaniment. The third system features vocal lines with lyrics in Ukrainian. The lyrics are: 'На зем-лю у па - ли пра - бам, бам, бам, бам, бам, бам,'. The vocal lines are marked with 'A...' and 'mf'. There are some rests in the vocal lines, and a fermata is present over the first vocal line of the third system.

Приклад 3. «Дніпровська балада» (Реквієм), сл. Р. Кудлика,
муз. Б.-Ю. Янівського, для голосу у супроводі фортепіано /1990 р./, рукопис,
4 арк. (зберігаються у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника)

1

p

8

1a

1. Во-ни пішли молитись до Дніп-ра
3. Оу віку донь небув таким ні-чим

8

Приклад 4. «Пісня студентів Львівської консерваторії», сл. Р. Кудлика,
 для мішаного складу хору у супроводі фортепіано, рукопис /1985 р./, 6 арк.
 (зберігаються в архіві ЛНМА ім. М. В. Лисенка)

1

муз. Б. Янівського
 сл. Р. Кудлика

Пісня студентів Львівської консерваторії

БІБЛІОТЕКА
 Львівської державної
 консерваторії
 ім. М. В. ЛИСЕНКА
 о/н ррф.

Щоб на зем-ле-ю ми-ну-ли та-с-ра-

a tempo

16616 - 1984 р.

Приклад 5. «Ти брате любиш Русь» («Собачий вальс»), сл. І. Франка, муз. Б.-Ю. Янівського для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 1 арк. (зберігаються у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника)

Глицьким мушкетером усіх часів і мікрорів, Кизил, Графам, доронам, містерам і мисцерам
 Псадо-зколым.
 са. Я. Врєкитя

СОБАЧИЙ ВАЛЬС (случайно)

для вокалу муз. Б. Янівського

ТИ, БРАТЕ, ЛЮБИШ РУСЬ
 СКАЖЕМОУ СЯ РА-КА
 А ДІ СІДИ СУ-БІНА
 ТИ БРАТЕ ЛЮ-БИШ РУСЬ
 СКАЖЕМОУ СЯ РА-КА
 ЦЕ БІВОВА НЕ СКА-ЛА
 СКАЖЕМОУ СЯ РА-КА

Приклад 6. «Колискова для матері», сл. Б. Стельмаха, муз. Б.-Ю. Янівського,
для голосу у супроводі фортепіано /1969/, рукопис, 4 арк.
(зберігаються у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника)

КОЛИСКОВА для МАТЕРІ
БАЛАДА

СЛОВА Б. СТЕЛЬМАХА МУЗИКА Б. ЯНІВСЬКОГО

З душею. Схвильовано.

The musical score is written in G major (one sharp) and 12/8 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a series of notes corresponding to the lyrics. The lyrics are: "Шу-мі-ло десять я-во-рів лі-та-кам в підне-бесся. пі-". The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf* $\frac{5}{8}$. The notation is handwritten and includes various musical symbols like clefs, key signatures, time signatures, and note values.

Приклад 7. «Україно – мати», сл. і муз. Б.-Ю. Янівського,
для голосу у супроводі фортепіано /2001 р./, рукопис, 9 арк.
(зберігаються у фонді нот ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника)

The image shows a handwritten musical score for the song "Ukraine - Mother" (Україно – мати). The score is written on four systems of staves, each system containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks. The lyrics are written below the vocal line in the fourth system: "2. СІ - НІ ГО - РИ НАШІ БІТЬ".

Приклад 7. «Тобі, Перемого», сл. Р. Кудлика, муз. Б.-Ю. Янівського,
 для голосу у супроводі фортепіано, рукопис, 7 арк. (зберігаються у фонді нот
 ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаніка)

сл. Р. Кудлика "ТОБІ, ПЕРЕМОГО!" муз. Б. Янівсько

Аз 1-4 21

Tempo di macia

Tempo di macia

mf

f

p

rit.

А Tempo

ТЕ - БЕ ВИГ - ЛЯ - АА - ЛИ З ВОГ -

А Tempo

Список праць здобувача

Наукові праці, в яких опубліковані наукові результати дисертації:

1. Голубінка Х. Збірник пісень «Сторононько моя» Богдана-Юрія Янівського: особливості музичної мови. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 1. С. 126–134. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_1_20
2. Голубінка Х. Постать Богдана-Юрія Янівського у світлі періодичних видань. *Українська музика*. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2017. Ч. 4 (26). С. 71–79. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_4_10
3. Golubinka K. Vocal Frankiana of Bohdan-Yuriy Yanivskiy [Вокальна Франкіана Богдана-Юрія Янівського]. *Культура і Сучасність*. Київ : Міленіум, 2018. Ч. 1. С. 243–249. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2018_1_49
4. Голубінка Х. Взаємодія поезії і музики (на прикладі вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 35–40. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2018_26_8
5. Бермес І., Пелех Х. Vocal Shashkevychiana of Bohdan-Yuriy Yanivskiy (for the 180th anniversary of the death of Markiyan Shashkevych). *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 11–17. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-2>

Статті у наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації:

6. Golubinka K. Patriotic themes in creative work of B.-Yu. Yanivskiy (on the example of the choral work «The truth is not killed»). *Na pograniczach: z odlegiej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych* : Seria: Na pograniczach Kultur i Narodów. Sanok, 2019. Tom XII. S. 81–90.

7. Голубінка Х. Мистецький внесок Богдана-Юрія Янівського в українську та світову музичну культуру. *Zeszyty naukowe Koła Doktorantów «Ucrainica»: naukowe czasopismo recenzowane*. Warszawa, 2021. Tom 1–2. S. 83–94. https://naszwybor.org.pl/wp-content/uploads/2021/03/Zeszyty_Ucrainica.pdf
8. Bermes I., Matiichyn I., Stets H., Kyshakevych S., Pelekh Kh. The Development of Choral Art During a War. *AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research*. Special ISSUE NO.: 12/02/XXVIII., 2022 (VOL. 12, ISSUE 2, SPECIAL ISSUE XXVIII). Pp. 58–62. (Web of Science) <https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120228/PDF/120228.pdf>
9. Пелех Х., Личак І. Пісня «Чужино» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма. *Проблеми початкової освіти та мистецтва* : е-журнал. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. Вип. 1. С. 121–125. URL: https://dspu.edu.ua/pedagogical/?page_id=6535

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

10. Голубінка Х. Творча постать Богдана-Юрія Янівського. *Час мистецької освіти «Особистість у мистецькому просторі сучасної Європи»*: зб. тез та матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф. (20–22 квітня 2017 р.) / заг. ред. Т. А. Смирнова. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2017. С. 26–28.
11. Голубінка Х. Стильові особливості вокальних творів Богдана-Юрія Янівського на вірші Ілька Колодія. *Хорове мистецтво України та його подвижники*: VI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конференції (Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 р.). Дрогобич, 2017. С. 144–152. <https://dspu.edu.ua/konf-xorove-mystectvo/>
12. Голубінка Х. Тема материнської любові та її втілення у вокальній творчості Б.-Ю. Янівського (на прикладі балади «Колискова для матері»). *Innovative approaches to the development of science: Materials of international scientific and practical conference June 1, 2018 in Dublin, Ireland* : зб. наук. праць «ΛΟΓΟΣ». 2018. Part 2. P. 18–20.

13. Голубінка Х. Використання українського фольклору у пісні «Верховинська колисанка» Богдана-Юрія Янівського. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: тези II Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.)*. Київ, 2018. С. 21–22.
14. Голубінка Х. Пісня-марш «Україно-мати» на власні вірші Богдана-Юрія Янівського: особливості прочитання. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич) / ред.-упор. О. Сенік. Львів : Видавництво «Растр-7», 2018. С. 44–47.*
15. Голубінка Х. Спортивна тема у вокальній творчості Богдана-Юрія Янівського (на прикладі пісні-заклички «Карпати, Карпати!»). *Хорове мистецтво України та його подвижники: VII Міжнар. наук. інтернет-конференції (Дрогобич, 19 жовтня 2018 р.)*. Дрогобич, 2018. С. 94–98.
16. Голубінка Х. «Пісня «Калини квіт» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма». *Молоді музикознавці : тези XIX Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.)*. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 45–46.
17. Голубінка Х. Хорова творчість Богдана-Юрія Янівського (на основі архівних матеріалів). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 30 вересня 2019 року)*. Львів, 2019. С. 137–138.
18. Голубінка Х. Театральна спадщина Богдана-Юрія Янівського (на прикладі творчості Лесі Українки). *Україністика: нові імена в науці : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції студентів і молодих науковців (Бахмут, 22–23 квітня 2020 р.) / Горлівський інститут іноземних мов. Бахмут : ГПМ, 2020. С. 47–49.*
19. Голубінка Х. «В пустелі сизих вечорів» – дарунок Богдана-Юрія Янівського Ліні Костенко (до 90-річчя поетеси). *Мистецька культура:*

історія, теорія, методологія: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 20 листопада 2020 р.). Львів, 2020. С. 72–75.

20. Пелех-Голубінка Х. М. Митцям присвячується: до ювілею від дня народження Б.-Ю. Янівського (80 років) та Н. Яремчука (70 років). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: доп. та повідомл. ІХ Міжнар. наук. конф. (Львів, 19 листоп. 2021 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів / ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Сніцарчук. Львів, 2021. С. 121–125.
21. Пелех Х. «Ода герою-лікарю» – музичний дарунок Богдана-Юрія Янівського Володимиру Козявкіну. *Innovations and prospects of world science*. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2022. Pp. 680–684 (сертифікат) URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/05/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-OF-WORLD-SCIENCE-25-27.05.22.pdf>

Відомості про апробацію результатів роботи

1. V Міжнародна науково-практична конференція «Час мистецької освіти: особистість у мистецькому просторі сучасної Європи» (Харків, квітень 2017), форма участі – заочна.
2. Міжнародна, науково-практична інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, жовтень 2017, жовтень 2018), форма участі – очна.
3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична Україніка» (композитори України у парадигмі світової музичної культури) (Дрогобич, лютий 2018), форма участі – очна.
4. Міжнародна наукова конференція «Ukraina: 100 lat doświadczeń niepodległościowych» (Варшава, Польща, квітень 2018), форма участі – очна.
5. Міжнародна науково-практична конференція «Innovative approaches to the

development of science» (Дублін, Ірландія, червень 2018), форма участі – заочна.

6. II Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, листопад 2018), форма участі – заочна.
7. VI Міжнародна наукова конференція «Na Pograniczych Kultur i Narodów. My – Wy – Oni. Wczoraj – dziś – jutro» (Санок, Польща, вересень 2018), форма участі – очна.
8. XIV Міжнародна науково-практична конференція «Культурні домінанти в реаліях ХХІ століття» (Рівне, листопад 2018), форма участі – заочна.
9. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, січень 2019), форма участі – заочна.
10. I Міжнародна науково-конференція «Aktualne problemy ukrainistyki» (Люблін, Польща, червень 2019), форма участі – очна.
11. VII, VIII і IX Міжнародні наукові конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, вересень 2019, листопад 2020, листопад 2021), форма участі – очна.
12. II Міжнародна науково-практична конференція «Україністика: нові імена в науці» (Люблін, Польща, 22 – 23 квітня 2020).
13. «Innovations and Prospects of World Science» (Канада, травень 2022), форма участі – заочна.
14. Виголошено доповідь на тему: «Нариси дослідження композиторської спадщини Богдана-Юрія Янівського» на творчому вечорі: «Ходорів, я з Тобою, як із вітром калина», м. Ходорів, 3 грудня 2017 р., форма участі – очна.
15. Проведено лекцію на тему: «Музична спадщина львівського композитора Богдана-Юрія Янівського». Міжнародне стажування у Жешувському університеті на Музичному факультеті в рамках програми Європейського

Союзу *ERASMUS+* (Польща, лютий 2018), форма участі – очна.

16. Виголошено доповідь на тему: «Музикознавчі коментарі, слово про композитора Богдана-Юрія Янівського» на концерті вокальної музики, м. Дрогобич, 8 червня 2022 року, форма участі – очна.