

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАПРЯМКІВ ХХ СТ. У ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗМУ

(Лисенківська виставка 26.04 до 15.05. 1942)
// Наші дні. – 1942. – Ч. 7. – С. 10.

14. Левицька Г. Львів шанує пам'ять
Великого Композитора (концерт-академія в
століття з дня народження) // Наші дні. –
1942. – Ч. 6. – С. 11.

15. Лисенківський концерт у радіо //
Львівські вісті. – 1942. – Ч. 66. – 24.03. – С. 3.

16. 100-літній ювілей М. Лисенка // Львівські
вісті. – 1942. – Ч. 47. – 4.03. – С. 2. – Без підпису
автора.

17. Людкевич С. Ювілей Миколи Лисенка у
Львові. Святкові Академії в залі Оперного
Театру // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 91. –
28.04. – С. 3.

18. Львівська музична школа // Краківські
вісті. – 1942. – Ч. 44. – 4.03. – підписано: Зет.

19. Мистецький Львів Миколі Лисенкові.
Врочистий вечір в Українському Літературно-
Мистецькому Клубі // Львівські вісті. – 1942.
– Ч. 119. – 2.06. – С. 2. – підписано: Т.

20. “Ноктюрн” у радіо // Львівські вісті. –
1942. – Ч. 69. – 29 – 30.03. – С. 3.

21. Приймova І. Святкова Академія у
століття народин Миколи Лисенка //
Краківські вісті. – 1942. – Ч. 88. – 29.04. – С. 3.

22. Союз Українських Професійних Музик
у Львові: Матеріали і документи / Ред.-
упоряд. В. Сивохи́н, Р. Стельмащук. – Львів:
Слово, Видавництво М. Коць, 1997. – 144 с.

23. Струтинська А. У Маріанни Лисенко //
Наші дні. – 1942. – Ч. 3. – С. 3 – 4.

24. Українська радіопередача // Львівські
вісті. – 1942. – Ч. 84. – 19 – 20.04. – С. 5.

25. Філоненко Л. Два листи Василя
Барвінського Кирилові Стеценку // Василь
Барвінський в контексті європейської музичної
культури: Статті та матеріали / Ред.-упоряд.
О. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 167
– 171.

26. Шухевич В. Похорони Миколи Лисенка
// Діло. – 1912. – Ч. 257. – 14.11. – С. 2.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 78.09 (477) “ХХ”

Лілія Назар, кандидат мистецтвознавства,

вчитель-методист Львівської середньої спеціальної школи-інтернату

імені С. Крушельницької,

асистентка кафедри музичного мистецтва

Львівського національного університету

імені Івана Франка

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАПРЯМКІВ ХХ СТ. У ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗМУ

Стаття розкриває амплітуду стильових градацій у творчості Василя Барвінського.

Ключові слова: експериментаторство, полімелодизм, деталізація, індивідуалізація часу,
комплементарність, модернізм, неокласицизм.

Актуальність проблеми. Перша
третина ХХ століття в музичному
мистецтві – унікальний всплеск
яскравих різномірних течій, напрямків,
стильових переломлень, які, з одного боку
виходили з багаточисленних тенденцій
романтизму попереднього ХІХ століття, з
іншого – проектували нові, часто кардинально
протилежні системи стильових напрямків.
Картина естетично-художнього терену
Галичини, як частини всезагального
культурного континууму, рясніє багатством
тогочасних європейських та світових тенденцій:

романтизм, пост- та неоромантизм,
експресіонізм, сецесія, імпресіонізм,
змикаючись у символізмі, породжували нову
естетику модернізму, що прямує до авангарду
та необмеженого кола нео-векторів. Вся ця
строката картина була охоплена єдиним
знаменником – модернізмом, як сумарній
сукупності багатьох напрямів та шкіл кінця ХІХ ст.
та першої половини ХХ ст. Необхідно зумовити
суттєву різницю між модернізмом як епохою
(загальна назва багатьох течій цілого ХХ ст.,
оскільки означає з французької “сучасний”) та
модерном (стиль з характерним лаконізмом

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАПРЯМКІВ ХХ СТ. У ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗМУ

форм, підкресленням структурних елементів, створення незвичайних декоративних ефектів).

Особливості національного культурного Ренесансу відбилися і на українському модернізмі. Складні умови творчості через вкрай напружену політичну ситуацію Сходу і Заходу України все ж не перешкодили, а напровадженню їй елімінували небувалий культурний підйом. “Давалося взнаки взаєложнення українського мистецтва від практичних потреб, пов’язаних із нещасливими національними реаліями, від народницької ідеології, благородної за своєю культурницько-просвітницькою метою, але безумовно байдужою до власних внутрішніх властивостей мистецтва” і далі: “молода творча генерація початку ХХ ст., остерігаючись застою, глухих кутів і хуторянства не тільки поривалася до свіжих європейських вінь, а й намагалася скористатися можливістю повернути вітчизняному мистецтву його іманентні властивості” [11, 46].

Визначаючи себе як “поміркованого модерніста” [7, 643], В. Барвінський чутливо та своєрідно перетворює тенденції музично-культурних історичних процесів свого часу. Здобуваючи освіту у великому культурному центрі Європи Празі, композитор сформувався в широкому колі багатих європейських традицій та сучасних вінь, при перетворенні яких зумів зберегти власну ідентичність. Його новаторські прозріння та визнання в світі засвідчують його як неповторну та своєрідну одиницю. Амплітуда стильових градацій В. Барвінського дуже багата і різноманітна, розкриття якої й становить **мету статті**. Процес типологізації ускладнює автономність замалом чи не кожного твору, для якого композитор обирає комбінації найрізноманітніших засобів, неповторно сполучаючи їх, однак завжди виправданих та доцільних у досягненні генеральної мети – втіленні ідеї твору.

Виклад основного матеріалу. Провідні принципи епохи, яка розвивається під знаком модернізму (за Сарабьяновим) яскраво виявляються саме у В. Барвінського, одного з найбільш “європейських” українських композиторів свого часу. *Експериментаторство*, ідеї новизни, – характерні риси Празького періоду творчості митця – винахід кластеру та варіабельних швидкостей, ладо-тональна свобода, конструювання нових співвідношень компонентів форми через багатоплощинні фактурні вирішення – демонструють пошуки нових систем організації звуку та звукового простору – тут композитор виступає в авангарді ХХ ст. *Культ краси та*

естетика стилю приводить до *декоративності*, яка в музиці В. Барвінського постає як провідна видова риса – емансипація мелодичних ліній та їх переплетень в звукових орнаментах (особливою ознакою стає декоративна орнаментальна мережка, яка часто супроводжує провідні мелодичні лінії). *Полімелодизм*, який відкриває нові горизонти перед гармонічним та поліфонічним баченням форми – одна з головних ознак музичної мови композитора. *Деталізація* прогресує на всіх параметрах музичної мови, вона стає потужним виразовим засобом, впливаючи на логіку розвитку фактури (основною тематизму є поспівка, яка через варіантно-варіаційні видозміни мелодичної мікромоделі здатна до перетворень на всіх можливих рівнях). *Індивідуалізація часу* є характерною ознакою композиторського звуковідчуття і на рівні метроритмічного моделювання, екстраполюючись на знаково-семантичний рівень. Домінантною рисою В. Барвінського стає асиміляція та перетворення моделей різних культурних традицій в стилістичній системі одного твору, що викликає іноді враження *полістилістичної строкатості*. Провідним типом є полімелодична дихаюча, мінлива фактура, мірилом якої у В. Барвінського стає підголоскова техніка, що виходить з національних джерел. Такий тип тканини диктує новий її вимір – *комплементарність*. Щільність комплементарної тканини досягається зонами згущення і розрідження, а її неподільність в цілому тяжіє до статичності.

Західноєвропейська вісь модернізму сприймається В. Барвінським через французьку школу: К. Дебюссі, М. Равель; австрійсько-німецьку: М. Рeger, Г. Вольф, часткове втілення ідей П. Гіндеміта та А. Веберна. З іншого боку – співвідносний модернізм В. Барвінського і з представниками національних шкіл близької георгафічної дистанції – насамперед чеської, вихованцем якої і був композитор: В. Новак, В. Новотний, польської – К. Шимановський, угорської – Б. Барток; російської – С. Рахманінов, А. Скрябін. Виникають аналогії і з віддаленими геополітичними культурними зонами, зокрема, творчістю Я. Сібеліуса, М. де Фалья, Е. Вілла-Лобоса, Ч. Айвза. У великій мірі багатство неокласичних знаків у музиці В. Барвінського дозволяє апелювати до творчості неперевершеного універсаліста неокласицизму І. Стравинського.

Експериментально-новаторська винахідливість була характерною рисою чеської музики, починаючи від мангаймців. Унікальність Праги якраз і полягала в її відкритості,

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАПРЯМКІВ ХХ СТ. У ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗМУ

демократизмі, гостинності, що творило передумови для вільного мистецько-наукового простору. Цікаво, що свої унікальні винаходи саме в Празі зробив видатний український фізик І. Пулюй (промені, запатентовані як рентгівські) – майбутній тесть композитора. Саме Чехословаччина стане для багатьох представників української інтелектуальної еліти “другою Батьківщиною” в час складних історичних катаклізмів на Україні в ХХ ст., не лише відкриваючи можливість перебування в країні, але розгорнена українцями велетенська сітка навчальних, громадських та наукових закладів – явище унікальне.

Ця специфічна тенденція виявилася з великою силою на початку ХХ ст. Так празькі групи українських науковців, малярів, поетів, поповнюються і українськими музикантами. В. Барвінський стає одним з перших, хто здобуває професійну музичну освіту в Празі, активно включаючись в її кипуче музичне життя. Досліди з препаративним фортепіано, система чвертьтоновості А. та К. Габів (обидва учні В. Новака), нове ладово-інтонаційне мислення Л. Яначека, творчі експериментальні гуртки молодих композиторів – все це вплинуло на молодого В. Барвінського та дало в його творчості несподівані **результати світового значення – систему варіабельних швидкостей, кластери та гру затисненням кулаком**. Таким чином, В. Барвінський постає не лише у якості митця діаспорного типу, але й рівним серед рівних. Ідею національної самоідентифікації сповідувала композиторська школа В. Новака, яка відрізнялася широтою поглядів та демократизмом, чутливим стосунком до індивідуальності та відкритістю на нові явища.

Насамперед цікавими для дослідника стануть безпосередні паралелі в гроні цієї школи. В. Барвінський, склавши нелегкий вступний іспит, стає одним з рівноправних її учнів. При поступленні в клас В. Новака абітурієнти виконували творче завдання обов’язково на музичну тему свого народу (бажано фольклорного походження) та демонстрували вміння розкрити її, якнайповніше підкреслюючи національну самоідентифікацію [22].

Найближчим, кого він відзначить у своїх споминах є Я. Новотний. Так, друга символістична *пісня на сл. Б. Лепкого “В лісі”* виникла “під враженням виконання на одному музичному вечорі вокальних творів (солоспівів) мого старшого товариша по композиції (учня В. Новака) Ярослава Новотного – дуже сміливого у гармонічних ефектах, під назвою

“Нічне весілля” і “Квіти на могилі” [3, 141]. Збагачення ладово-гармонічного фактору завдяки народним ладам в сплетенні зі складною акордовою вертикаллю – характерне явище в тогочасній чеській музиці – стало властивим і для В. Барвінського. Дуже тонко, не епатажно, вводячи українські народні лади в загальну акордову вертикаль, композитор добивається значного оновлення музичної мови.

Не оминув своєю увагою В. Барвінський і творчі експерименти “чвертьтонників” братів Алоїза (1893 р. н.) та Карела (1898 р. н.) Габів – обидва учні В. Новака, які викликали неоднозначні реакції своїми пошуками в сфері сонористики і нових звукових прогресивних методів роботи зі звуком. В. Барвінський відвідував з друзями помешкання Габів і був добре знайомий з цими експериментами, та ніколи не ставив їх за самоціль [5]. Композитор входив у групу “Подскальської філармонії”, якою опікувався професор А. Мікеш (піаніст), і хоч це був “мистецький гурток приватно-товариського характеру” [3, 136], В. Барвінський створив свій музичний жарт “*Жаб’ячий вальс*”, відкриваючи нову сторінку в розвитку композиторських технік ХХ ст. Згодом Отакар Шін – один з тогочасних провідних чеських музикознавців визнає право першості В. Барвінського, називаючи його справжнім винахідником кластеру і гри затисненням кулаком.

Яскраві імпресіоністичні враження, які досягаються через гру колористикою у найрізноманітніших виявах, з відчутним переплавлення техніки давніх майстрів зближає В. Барвінського і з К. Дебюссі. “Тони музичних імпресій Дебюссі, які приневолюють слухача експонувати свою увагу цілковито назовні, на виконавцеві кладуть завдання сугестувати слухачеві картини легко начеркнені, а проте незвичайно виразні у колориті”, – писав В. Барвінський, підкреслюючи власне прагнення до досягнення легкості і рівночасної виразності барви [2]. Однак, виходячи з національної природи явищ (а саме явище природи можна вважати мегатекстом української культури в цілому), імпресіонізм В. Барвінського отримує власну ідентичність, адже не стільки огорнений символістичним туманом швидкоплинних звукових алюзій, скільки відбиває “пульс дихання” рідної землі, експонуючи власний національний вимір вітаїстичного, оптимістично життєствердного, антеїстичного імпресіонізму, вирішеного в дусі сковородинської “сродності всього живого”.

Експресіоністичні мотиви та глибина емоційної напруги через гіпертрофію виразових засобів

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАПРЯМКІВ ХХ СТ. У ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗМУ

(особливо в сфері гармонії) та внутрішню концентрацію при передачі складних психологічних станів багатьох героїв В. Барвінського, особливо вокальної лірики (*“Місяцю-князю”* на сл. І. Франка, *“Ой, люлі-люлі”* на сл. Т. Шевченка, *“91 Псалом Давида”* в переспіві П. Куліша, *“Ой, поля, ви, поля”* на сл. О. Кониського) зближують українського композитора з М. Регером, Г. Вольфом. Традиції високого лістівсько-брамсівського піанізму досягають в ХХ ст. неймовірних грандіозних вирішень. Оперування об’ємними фортепіанними площинами, нове бачення інструментальної партії у вокальній та камерній музиці нагадує колосальні глобалістичні трактовки інструменту піаністичних опусів Ф. Бузона чи інтенсиви піаністичної складності С. Рахманінова.

Власне, високий рівень комунікативності композитор здобуває через активне задіяння побутових жанрів домашнього музикування, елементів звичаєвої міської культури, естради, активно спираючись на зразки так званого соціального музичного канону (за А. Лесовіченю). Цікаво, що подібний сплав романтичної ліризації в поєднанні з національним елементом в необароковому перетворенні, або інтенсифікації побутово-світського начала крізь призму класичних виразових засобів з новими сонорними вирішеннями характерні для американського ареалу – південного – Е. Вілла-Лобос; північного – Ч. Айвз, які були сучасниками В. Барвінського і знаходились в сфері паралельних стилевих пошуків та вирішень.

Польська композиторська школа, однією з централей якої був саме Львів, мала також великий вплив на творчість В. Барвінського. Неможливо оминути творчу спадкоємність Ф. Шопен – В. Барвінський. Проте, серед сучасників українського композитора найбільш близькими виявляться символістичні тенденції музики К. Шимановського (з яким був знайомий та якому надзвичайно симпатизував В. Барвінський) поєднані з яскравим автохтонним відчуттям етнографізму, що є одним з магістральних шляхів розвитку музики і В. Барвінського. Варіанти романтично-етнографічного чи імпресіоністично-символістично-фольклорного нахилу прослідковуватимуться в творчості тогочасних представників інших національних шкіл: Я. Сібеліуса, М. де Фалы, П. Сарасате та ін.

Входячи в нову епоху, мистецтво чутливо вловлювало нові ритми ХХ століття. З одного боку – це механістичні процеси, пов’язані з урбаністичним середовищем та технічним прогресом, з іншого – глибоко філософська спроба

осмислення типів руху, пластики як енергетичних імпульсів глобальних життєтворчих процесів. Заангажованість ще в студентські роки системою нової пластики швейцарця Е. Жак-Далькроза та активне її перетворення згодом на Галичині, підтверджує свідому позицію митця щодо глибокого осмислення принципів евристичної, яка в першій третині ХХ ст. стала однією з домінуючих рис синтезу найрізноманітніших мистецтв. Літературно-поетичні обрії римують нові метро-ритмічні канони віршування, малярство та пластика здобувають нові горизонти світла через ритмічні послідовності руху поліфонії (хроматонії) барв, театральне мистецтво пронизане експериментами в сфері пластики жестів та мімансу, невипадково велетенської популярності в цей час набирає балет, хоч в більшій мірі – новий танцювальний жанр – артистичний танок. Цікавим є факт, що група львівських далькрозістів з успіхом виконувала в 20-х роках пластичний варіант знаменитої Хоральної Прелюдії В. Барвінського; для їх потреб композитор спеціально створив галерею локальних етнографічних танків (*“Кошичок”*, *“Киваний”*, *“Метелиця”* і т.д.). Неможливо оминути і велетенську кількість танцювальних інтенсивів особливо у його інструментальній творчості.

Рух у своїй акцентній пульсації повторень, прискорень, заповільнень чи зупинок як категорія для підстави художнього мислення активно освоювалася в динамічно-процесуальній якості А. Онеггером. Б. Барток, виходячи з етногенетичних джерел робить спробу скристалізувати первинні примітивні архетипні способи руху матерії. А І. Стравинський, виринаючи з *“Весни священної”*, викладає всією своєю творчістю колосальну історичну вертикаль – енциклопедію способів буття ритмо-інтонаційних ембріонів на різних стадіях життя людства. Тому не є випадковою центробіжна вісь: А. Онеггер – І. Стравинський – Б. Барток. В. Барвінський в даному контексті обирає *“золоту середину”*, проявляючи паралелі до пошуків кожного зосібна. Пластика національного руху, техніка та її осмислення приводять і до глибинної психологізації інтонаційного пластичного жесту, і до природної пульсації *“здорового примітивізму сільської атмосфери”*, сільського колориту. Користаючись цими векторами, В. Барвінський демонструє мислення народними примітивами, часто в оправі багатой історичної традиції найширшого спектру, широко задіюючи при цьому і свіжі сонорні барви, імітуючи звучання народного інструментарію.

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАПРЯМКІВ ХХ СТ. У ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗМУ

Іноді дитяча, навдивовижу проста і зовні невибаглива система значень та фактурних вирішень апелює до гіндемітівських тенденцій “нової простоти” (яка у В. Барвінського на мікроструктурному рівні вражає своєю досконалістю, раціонально виваженою технікою, наприклад, триголосою експозиція мікро-фуги всього впродовж п’яти тактів у початковому розділі “Пісні про Пилата” з “Пісень з “Богогласника”), враховуючи при цьому і яскраві неокласичні прояви. Тонким віртуозним моделюванням метро-ритмічних модусів відрізняється і нововіднайдена *Прелюдія Cis-dur*, в основі якої лежить найвншній дитячий примітив пластунської команди.

Неокласицизм В. Барвінського можна б окреслити неологізмом – “широкозакресний”. Так, необароко західноєвропейської традиції вимірюється насамперед через творчу постать Й.С. Баха. Необахіанство В. Барвінського виявляється у використанні принципів імітаційної поліфонії, форм фугато і фуги (дотримання експозиційних норм бахівських фуг сприймається в творчості композитора ХХ ст. як ретроспектива, “цитувannya форми”, адже її подальший розвиток набирає нових драматургічних вирішень). Тенденція необахіанства поглине собою практично все ХХ ст., існуючи і в сьогоденні. В. Барвінський, поруч з чеськими композиторами, П. Гіндемітом, М. Регером чи С. Франком постає одним з яскравих необарокістів. Зрощення пісенного начала романсового типу з інтенсивним відчуттям барокової поліфонії спостерігається у Е. Вілла-Лобоса – його “Бахіани”, особливо п’ята для фортепіано і симфонічного оркестру, своїм лірико-оптативним модусом наближається до музики В. Барвінського. Вживання риторичних фігур та велика внутрішня концентрація мелодичних первістків подібно як в темах-зернах Й.С. Баха – ще одне переломлення традиції бароко крізь призму українського композитора, який відроджує жанр хоральної прелюдії, принципи імітаційної поліфонії, використовує форми фугато, фуги. За словами однієї з учениць В. Барвінського, доцента Л. Чекас, В. Барвінський мав би стати українським Бахом, оскільки своє захоплення та глибоке знання і розуміння бахівської творчості передавав учням. Звернення до віддалених епох через застосування технік давніх майстрів (мозаїчна, гокетна, модальна) та переломлення романтичних засад в якості яскравого неоромантизму, як в плані світовому, так і в ближчій – національній дистанції, дозволяє окреслити В. Барвінського як митця багатомірного та різнопланового, якому органічно

вдалося ввійти в світовий музичний процес, вносячи яскраве і неповторне слово. Цьому сприяли об’єктивні передумови, що безпосередньо вплинули на індивідуальний стиль композитора:

- універсалізм та відкритість монізму української психіки – ментальні риси, що дозволяють охоплювати широкий спектр історичної традиції та вільно оперувати багатьма здобутками людської культури;

- геополітичне положення Львова, в якому історично схрещуються різні національні культури, що витворює полікультурний мистецький простір;

- європейська професійна музична освіта та праця за кордоном, що дозволили значно розширити горизонти українського композитора і в пізнанні минулих культурних епох, і сучасних світових тенденцій.

Висновки. Симптоматично В. Барвінський стає одним з перших українських композиторів, який отримує визнання та фіксує українську музику в загальносвітовому музичному просторі. Адже головні напрями музики першої половини ХХ ст., з огляду на творчі інтенції сучасників В. Барвінського яскраво проявилися і в творчості українського композитора, оригінальність якого полягає в симбіозі загальносвітових ідей з ідеями національної ідентифікації. Рухаючись шляхом М. Лисенка, паралельно з О. Кошицем, Ф. Якименком, В. Косенком, В. Барвінський входить в світовий процес модернізму шляхом не запозичення, а пошуками спільних точок власної національної ідентичності з всезагальними інтернаціональними процесами.

1. Барвінський В. Вітезлав Новак (з приводу його 60-ліття) // Діло. – 1930. – ч. 12. – 13.12.

2. Барвінський В. З концертної зали. Концерт піаніста А. Рудницького // Діло. – 16.04.

3. Барвінський В. Коментований список творів // В. Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи. – Дрогобич, 2004.

4. Барвінський В. Листи до О. Барвінського з Праги від 18. 05., 10. 10. 1907 р., 4.04., 14.12. 1908 р. // ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – Ф. 80, п.13.

5. Барвінський В. Лист до Наталії Барвінської (дружини) з концтабору від 17.05.1958 р. з Мордовської АССР // Домашній архів родини Барвінських.

6. Барвінський В. Моріс Равель помер // Українська музика. – 1938. – Ч. 1.

7. Барвінський В. Огляд української музики. // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994 – С. 621 – 648.

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАПРЯМКІВ ХХ СТ. У ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗМУ

8. Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. – М. – Л.: ГМИ, 1951.
9. Жак-Далькроз Е. Евритмия: Пер. з англ. М. Шкарабана. – К., 1998.
10. Ільницький М. Від “Молодої музи” до “Празької школи”. – Львів, 1995.
11. Історія української літератури ХХ ст.: В 2 кн.: Підручник. – К.: Либідь, 1998. – кн.1: Перша половина ХХ ст.
12. Лесовиченко А. Канони в музикальній культурі Нового часу. – Новосибірськ: НГТУ, 2002.
13. Назар Л. Риси українського менталітету в творчості В. Барвінського. Спостереження перше: феномен природи. // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 9. – Київ: “Міленіум”, 2006. – С. 40 – 53.
14. Назар Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первіні творчої особистості як культурологічного феномену: аутентичний первень // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – Київ, 2006. – Вип. 6 – 7. – С. 141 – 161.
15. Нилова В. Параллельные структуры в музыке Сибелюса // Музыкальная Академия. – 2005. – №2. – С. 192 – 198.
16. Павлишин С. Львівські музиканти а “Празька школа” // Союз Українських професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів, 1997. – С. 15 – 18.
17. Павлишин С. Музика двадцятого століття. – Л.: БаК, 2005.
18. Сарабьянов Д. Стил ь модерн. – М.: Музыка, 1984.
19. Скворцова И. Стил ь модерн и русская музыка рубежа 19 – 20 веков // Музыкальная Академия. – 2005. – №4. – С. 189 – 194.
20. Стельмацук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20 – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стил ьові ознаки в контексті епохи: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НАН України ІМФЕ ім. М. Рильського. – К., 2003.
21. Bek I. Světová hudba dvacátého století. – Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.
22. Černý J. Vítězslav Novák // Czech Music. – Praha, 2004. – №4. – S. 1 – 4.
23. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Historia muzyki: W 2 cz. – Kraków: PWM, 1990. – cz. 2.
24. Chylińska T. Szymanowski K. – Kraków: PWM, 1973.
25. Hickok R. Exploring Music. – University of California-Irvine. – Oxford: WCB, 1993.
26. Jarociński S. Debussy a impresjonizm i symbolizm. – Kraków: PWM, 1976.
27. Leonard B. Meyer. Music the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture. – Chicago and London: The University of Chicfgo press, 1984.
28. Łobaczewska St. Style muzyczne. – Kraków, 1961 – T. 1.
29. Schaffer B. Muzyka XX wieku. Tworcy i problemy. – Krakow, 1975.
30. Nejedly Z. Vítězslav Novák. Studie a kritiky. – Praha: Melantrich, 1921.
31. Willoughby D. The World of Music. – USA: MGH, Susquehana University, 1995.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.



“Щі пісні мене найперше вчили поважати труд людський і піт,
шанувать Вітчизну мою милу, бо вона одна на цілий світ”.

Василь Симоненко
поет

“Журавлина пісне, кетяже қалини, пломеніть вам вічно в серці України”.

Олександр Підсуха
письменник

