

## МЕНТАЛЬНІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ Й АВАНГАРДУ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Лазечко Назар Володимирович,

аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
ORCID ID: 0009-0004-9833-3440

У статті висвітлюється соціокультурна зумовленість сформування стилевих парадигм модерну та авангарду в музичній творчості галицьких композиторів п. трет. ХХ ст. Первинним сенсом цієї зумовленості виявилися світовідчуттєві протиріччя поміж модальностями «просвітянсько-культурницької (П. Куліш) та «націєтворчої (М. Драгоманов) парадигм, кожна з яких усталювала власні пріоритети становлення національної державності України та питомих рис української етнонаціональної собітотожності як ментального архетипу. Однак, якщо перша ініціювала пріоритети етнічної форми ідентичності (принципово замкнена формація, що відмежовує «своє» супроти «чужого»), то інша – національну форму ідентичності (принципово розімкнена формація, що покладається на асиміляцію власного культурного здобутку в напрямі резонування із «собі подібними» в контексті світової культури). Кожна із заданих форм ідентичності зумовила «стильові образи» музичної творчості галицьких композиторів п. трет. ХХ ст.: «постромантичну» (хорові твори композиторів Перемиської школи та Ф. Колесси; жанрова форма «старогалицької елегії»; концертна діяльність товариства «Просвіта») та, власне, модерну й авангардну (камерно-інструментальна творчість В. Барвінського та Н. Нижанківського). Протиставність обох «образів» виразно позначилася на цілеспрямованій адаптації саме інструментальних типів жанрових форм, що значило активну асиміляцію академічного досвіду європейського зразка і визначило «модерність» та «авангардність» творчих пошуків. Очевидність цих пошуків засвідчувало опанування такими жанровими формами, як: соната, камерно-інструментальний ансамбль та симфонічна рапсодія (В. Барвінський); прелюдія та fuga (Н. Нижанківський) тощо. Осібним порядком вирізняються також жанрові форми фортепіанної прелюдії та фортепіанного циклу (В. Барвінський), у яких репрезентовано не лише асиміляцію академічних форм творення інструментального тематизму, але також оригінальні способи їх етнонаціональної ідентифікації, які різнилися із зразками творчості класика української національної композиторської школи М. В. Лисенка саме як вияви «модерну» (від «новий», «сучасний») та авангарду (від «передовий»).

**Ключові слова:** світовідчуттєві модальності, ментальні архетипи, модерн, авангард, етнонаціональна ідентичність.

### **Lazechko Nazar. Mental intentions of Ukrainian modern and avant-garde and their implementation in the musical work of Galician composers of the third half of the XX century**

The article highlights the socio-cultural conditionality of the formation of the style paradigms of modernity and avant-garde in the musical works of Galician composers of the third half of the twentieth century. The primary meaning of this predetermination was the worldview contradictions between the modalities of the “enlightenment-culturalist (P. Kulish) and “nation-building (M. Dragomanov) paradigms, each of which established its own priorities for the formation of Ukraine's national statehood and the specific features of Ukrainian ethno-national identity as a mental archetype. However, while the former was initiated by the priorities of the ethnic form of identity (a fundamentally closed formation that distinguishes between “one's own” and “someone else's”), the latter was initiated by the national form of identity (a fundamentally open formation that relies on assimilating one's own cultural achievements in the direction of resonating with “one's own kind” in the context of world culture). Each of these forms of identity determined the “stylistic images” of the musical creativity of Galician composers of the third century. XX century: “post-Romantic” (choral works by composers of the Przemysl school and F. Kolessa; genre form of “Old Galician elegy”; concert activities of the “Prosvita”) and, in fact, modern and avant-garde (chamber and instrumental works by V. Barvinsky and N. Nyzhankivsky). The opposition of the two “images” clearly affected the purposeful adaptation of instrumental types of genre forms, which meant active assimilation of the European academic experience and determined the “modernity” and “avant-garde” of creative searches. The obviousness of these searches was evidenced by the mastery of such genre forms as the sonata, chamber instrumental ensemble, and symphonic rhapsody (V. Barvinsky); prelude and fugue (N. Nyzhankivsky), etc. The genre forms of the piano prelude and piano cycle (V. Barvinsky) are also distinguished in a special way, which represent not only the assimilation of academic forms of creating instrumental themes, but also original ways of their ethno-national identification, which differed from the examples of the works of the classic of the Ukrainian national composing school M. Lysenko precisely as manifestations of “modern” (from “new”, “modern”) and avant-garde (from “advanced”).

**Key words:** worldview modalities, mental archetypes, modernity, avant-garde, ethno-national identity.

**Вступ.** Об'єктивність висвітлення культуротворчих та стилуєтворювальних ініціатив у творчості галицьких композиторів періоду п. трет. ХХ ст. значною мірою залежить від врахування непростих геополітичних обставин життя регіону та їх наслідків у культурницькій площині. З одного боку – це очевидна обмеженість

культурно-освітнього простору в його питомому національному спрямуванні; з іншого – цілюща сила міжкультурних зв'язків, що втілювалися шляхом професійного вишколу галичан у престижних європейських музично-освітніх закладах (будапештська та празька консерваторії). Важливо враховувати, що переймання досвіду

академічного узasadження композиторського письма тісно пов'язувалося з інтенціями становлення національних композиторських шкіл, що як феномен зростає у полі «весни народів» і мав «кореневищем» естетичні засади Романтизму. Однак, історичний перебіг епох завжди має власну «перехідну фазу»: на теренах Галичини такою фазою і був «модерн», що має своїм аналогом поняття «сецесія» (букв. «відступ»). Щоправда, з віддалі часу явища модерну та сецесії віднайшли своє узагальнення у понятті «авангард» – такому позначенні, що утверджує не стільки проміжний характер історичних епох та стилів, скільки докорінну зміну стильової парадигми – з «романтичної» та «модерністичну». Звідси – формулювання *мети дослідження*: визначити ментальні інтенції українського модерну та авангарду у соціокультурному просторі Галичини п. трет. ХХ ст.

**Матеріали та методи.** Дослідження питомих рис «модерну» як такого культурного феномена, що привідкриває обрії доби Модернізму як панівної для усього ХХ ст. метаформи стилеутворювальних процесів Інтенціонального періоду історії музики, становить чималий аналітичний доробок сучасних українських музикознавців. З-поміж них особливий інтерес становлять ті напрацювання, де вперше поняття «модерн» розглядається як осібне стильове явище; причому – у наближеному сенсі щодо поняття «авангард» (Т. Гуменюк [1], М. Каралос [3], О. Кушнірук [6], М. Ржевська [7]). Крім того, увагу привертають сучасні музикознавчі розвідки етнологічного спрямування, у яких питання етнонаціональної ідентифікації професійної музичної творчості згідно з матрицями етнічної та національної форм ідентичності тісно збігається з ментальними інтенціями соціокультурного простору Галичини п. трет. ХХ ст. (М. Ярко [9; 10])

*Методи дослідження*: історико-культурологічний; етнологічний; структурно-семантичний.

**Результати.** Щодо розуміння понять «модерн» та «авангард» у їх культурологічному значенні доводить говорити про особливий спосіб світовідчуття – його *психоемоційну домінанту*, що визріла на межі історичних епох і свідчила про наміри тотального оновлення художньо-естетичної системи під виглядом «нового стилю» естетизації предметно-просторового середовища (маються на увазі широкі сфери його розповсюдження – у побуті, архітектурі, малярстві, літературі й поезії). На сьогодні, зокрема, маємо можливість вести мову про «духовну спадщину модерну» як особливий вид світорозуміння та самосвідомості; й навіть більше – як «стиль життя» (богемність). Та його підоснови ще зберігали тісний зв'язок з, так би мовити, «чистим» Романтизмом: маються на увазі ментальні інтенції хворобливого томління, меланхолії, песимізму безвиході, приреченості. Але що суттєво – вони перетворилися на «ознаки буденності» й «гарного тону» водночас, хоча при цьому типовий для Романтизму так званий «байронівський дендизм» набув згущеного характеру та химерних настроєвих барв у душі «кінця стилю».

Щодо загального «образу» модерну як явища стильового порядку вельми важливою є згадка про його художньо-естетичну спорідненість із *символізмом* –

мистецькою течією, що як концепція заповонила творчий простір межі ХІХ–ХХ ст. Йдеться зокрема про те, що «модерн активно використовує образи-символи, а не просто “живиться” ідеями символізму, особливо тими, що підкреслюють внутрішню суть образу-символу як основного об'єкта художнього пізнання, об'єкта, що вимагає здогадки, інтуїтивного осягнення, певного теургічного акту» [3, с. 65].

Та поміж тим, загально власне «модерн» позначений «слідом» Романтизму, що входить до передісторії модерних інтенцій. І саме у такому варіанті модерн формується як «відкритий стиль», прозоріннями самосвідомості якого послуговувалося мистецтво усього ХХ ст. Саме тому сучасні дослідники схильні вважати, що попри антиномію явищ модерну та авангарду, їх сильний новаторський посыл спільно торкнувся пошуків незаних виразових засобів як нових можливостей мистецького «амплуа». Щоправда, власне радикальні новаторські інтенції закріпилися саме за «авангардом»; за «модерном» – джерела романтичних орієнтацій, що переросли у явище «сецесії» під впливом віденського *secession* 'у [3, с. 66].

Так, як зразок «нового стилю», модерн та сецесія одразу ж набули чіткої *концепційної виваженості*, що спостерігалася у множині мистецьких творів та форм культурницького простору Галичини (журнал «Світ» та часопис «Будучність», творчі товариства зразка «Молодомузівці» тощо). У музичній творчості галицьких композиторів – це колоритність гармонічної мови, багатий «декор» фактури за рахунок її активної мелодичної поліфонізації, плинність композиційної форми поряд з тенденціями до «мініатюризації» та «мозаїчності» структуротворчих прийомів, затребуваність «мотивів-символів» як моделюючих «знаків» музичного «сюжету». Водночас – це також пріоритет любовної лірики в її елегійній споглядальній модальності; увага до загостреної психологізації образного змісту; захоплення декоративною зображальністю та загальна «камернізація / суб'єктивізація» творчого задуму.

Осібний аспект концептуальної характерності «модерну» та «авангарду» – це витворений ними *новітній спосіб стилеутворення*, що засновується на активному впровадженні «маневру» стильових запозичень під виглядом «алюзій» (букв. – вид непрямого цитування, натяк). Вплетені в авторську модель інтонаційного рельєфу музичного тематизму, такі «алюзії» (фрагменти тематизму творів західноєвропейського зразка) були покликані свідомо свідчити про культуротворчі ініціативи вже «нового» варіанту українського національного стилю – асимільованого із загальноєвропейським досвідом. Інакше кажучи, алюзійний спосіб розвитку національного стилю свідчив про його «модерність» та «авангардність» – надто вже далекими були «маневри» *стилізації етнохарактерного матеріалу*, що визначало ментальну ідентичність класичного творчого матеріалу кінця ХІХ ст. в означеннях послідовного музичного «націоналізму» як процесу *мікроіндивідуалізації* (хорові твори композиторів Перемиської школи та Ф. Колесси; жанрова форма «старогалицької елегії»;

концертна діяльність товариства «Просвіта»). Натомість спосіб алюзійного розвитку нового українського національного стилю мав покликанням його повноправне функціонування в системі світового культурного контексту як «резонування із собі подібними» (також національно структурованими системами) вже за матрицями *національної форми ідентичності* як певного рангу «собітотожності» [9]. Її етнологічна мотивація, що фіксує модальну характерність категорії «національного» і представляє її у вигляді складно-організованої системи з власним вектором самоорганізації як культурно-психічного феномена, покладається на уявлення про процес *макроіндивідуації*. Це надає можливість чітко ставити питання щодо артикулювання комунікативно-рецептивних (як генеративних) аспектів українського модерну та авангарду; тобто як типів художньої моделі з власними культурологічними параметрами, які констатують інноваційні зміни у художній свідомості та її концептуальних зрізах. Самі ж інновації слід розуміти як історично зумовлені: вони свідчать про «*фазу європеїзації*» (Я. Ярема [8, 40]) – феномена, що когнітивно повідомляє про сенс унікальної соціокультурної ситуації в Галичині; а саме: «переходовий час кристалізації ново-української духовості», «змагання зрівнятися під кожним оглядом з народами Європейського Заходу, що його засвідчує експансія назовні в напрямі опанування реального світу» [8, 42]. Зазначимо також, що у цьому судженні йдеться про ознаки «психічної еволюції» та її виявів в акціях «свідомої самокультури» – усвідомленні «у висліді свого національного пробудження деяких недочас в порівнянні з іншими народами» [там само]. Причому, психічні вияви «фазу європеїзації» – це не лише ознаки, що є «характеристичним для всякого переломового часу», а передовсім відбиток глибоких соціально-політичних змін, що «не можуть залишитися без глибокого впливу на психіку народу» [8, 42].

Наведені зауваги визнаного галицького дослідника п. трет. ХХ ст. Я. Яреми цілком правомірно висуюють акцентом аналіз ситуативної соціокультурної заданості соціокультурних явищ. У нашому випадку – це можливість достовірного тлумачення понять «модерн» та «авангард» під виглядом самостійних стильових (системних) утворень як таких, що є спрямованими на *інновацію* (букв. – нововведення). А це – вибрані цінності, що виражають історичний момент через особистість митця в умовах «духовної ситуації часу» (вислів К. Ясперса); тобто – коли з'ясується соціоісторична генеза та психологічно-рецептивна компонента самого стилю в сенсі широко трактованої його «предметності» та смислових полів у системній організації ресурсів музичного мовлення.

Так, яскравим зразком «модерності» та «авангардності» музичного мовлення є Фортепіанна соната В. Барвінського. Її концептуальні сегменти втілюються засобом «тем-символів» та «знаків» рівня «інтонаційних формул», що позначають собою:

– смислову фундаментальність барокових «корпускул» як модального відтінку постулатів теологічної концепції світовідношення;

– смислозаданність життя у магії обряду засобом формульної семантизації міфопоетичних уявлень;

– щиросердність модусу українського психотипу та рефлексивність як модальну форму кордоцентризму (тут – епістема «філософії серця»), що втілюються у такій мислеформі, як «пісенність».

Важливо зауважити: заявлені образно-смислові значення утворюють собою неоднорідний по своїй суті *конгломерат світоглядних ідей*, про які доцільно мислити в означеннях *сегментів концепції твору*:

- бароковий;
- міфопоетичний;
- рефлексивний.

За кожним із сегментів концепції цієї Сонати закріплюється також певний *ментально-смисловий «знак»*:

- усталеного (бароковий сегмент);
- морально-етично належного (міфопоетичний сегмент);
- потенційно можливого (рефлексивний сегмент).

Відповідно, неоднорідність концептуальних сегментів твору виявляє себе на мовно-стилістичному рівні в якості окремих «*семантем*» або ж *лексичного оснащення*, що стабільно виявляють себе у різних епізодах композиційної форми.

Наприклад, ментально-смисловий знак «усталеного» (бароковий сегмент концепції) простежується у манері органного прелюдювання, конфліктного тематичного протистояння, часо-вимірювальному характері ритму та застосуванні техніки фуґи (остання частина Сонати). Знаковим сенсом володіє також образ-символ «античної колони», що його асимільовано Класицизмом у фактурі хорального типу. Власне акордовий масив є сталим інтонаційним компонентом тематизму Сонати, що як «знак» досконалості, гармонії й духовного суголосся посилений темповою помірністю та наближеною до остинатності сталістю метро-ритмічної формули. Відтак, мовленнєво-стилістичні знаки «барокового» сегменту концепції Сонати визначають її «мовленнєвий код» у відповідній модальності – типово теологічної зосередженості та аскетизму вираження.

Своєю чергою, ментально-смисловий знак «належного» (міфопоетичний сегмент концепції) увиразнюється Барвінським «в дусі» календарно-обрядового фольклору – досконалої модальної форми міфопоетичної ментальності, яка у музично-стилістичному плані не має зв'язку з раціонально-смисловими синтаксичними інтенціями класичного масштабно-тематичного структурування. Натомість композитор вдається до асиміляції «формульного» складочисельного принципу організації п'ятискладової колядкової структури  $(5+3)+(5+2)+(5+5)$ , що як символ досконалого розпорядку буття виконує в концептуальній структурі Сонати роль своєрідної «міфологеми»: заголовний тематичний матеріал – це «субстанція», з якої увесь наступний тематизм зростає і «живе» на зразок лістівського принципу монотематизму, коли щедрий на конструктивні рішення тематизм твору циклічної будови «зроджується» з однієї «тематичної ідеї». Примітно, однак, що присутність цього автентичного образу є неначе відстороненою:

він наділений модальністю споглядання та філософічності водночас. Ці риси забезпечують йому ефекти «вчування» у простір – квінтовий форшлаг «знизу» до «вгорі» розташованого тонічного співзвуччя, пунктовані репетиції «взятого» співзвуччя, «танучий» плин кінцевого акорду у кінцевих зворотах. Стилістично оригінальною є також техніка регістрово-динамічного колорування (третя октава в гучності *pianissimo*), що в поєднанні з пунктованою ритмікою творить ілюзію прозорості із звучанням різдвятих дзвіночків.

Стилістичні прикмети ментально-сміслового знаку «потенційно можливого» (концептуальний сегмент рефлексії) пов'язані з такою історично відомою модальністю музичного тематизму, як «фігуральність фактурного образу» – алюзія на брамсівський фортепіанний стиль. Її доповнюють: нерівномірні метро-ритмічні співвідношення; монотематизм; оригінальне вирішення ідеї «руху» як того, що йде «зсередини» (принципово нестабільне тонально-функціональне мислення із безстанними тональними зсувами, завуальованими функціональними спрямуваннями гармонічних зворотів, абстрактно-логічною тотожністю споріднених тональностей *Des-dur/Cis-dur*). Тобто, власне «рух» виражається як прихована закономірність, що «відкривається» назовні під виглядом неусвідомленого. Показово також, що Барвінський структурує тематичний матеріал лише приблизно до класичного канону (розсудкова вольова раціональність співвідношень «метричного такту», симетрії, «квадрату», періодичності), вдаючись радше до алюзії на членування через повторність. До того ж «некласичною» є вже сама метро-ритмічна ситуація: у Сонаті «пульсуе» не тактово-метричний, й навіть не синтаксичний, а *виразовий акцент*.

Ще одна яскрава закономірність щодо «модерності» й «авангардності» музичного мовомислення накреслюється при аналізі структурно-семантичних особливостей фортепіанних Прелюдій того ж таки Барвінського. Найважливіша з них – це витворений композитором тип «суцільно-варіаційної форми»: такий тип композиційного плану покладається на свідоме нівелювання «кордонів» власне варіацій, їх стирання засобом безстанного варіювання. У цьому – суть рефлексивної модальності, що має витоками епістему «філософії серця» (визначення П. Куліша) і свідчить про кордоцентризм та рефлексивність українського національного психотипу.

Додамо також згадку про камерно-ансамблеві твори Барвінського (тріо, квартет, квінтет та секстет), а також

про твори для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано, де власне фортепіано виступає не просто «тембровим партнером», а значною мірою спричиняє народження і формування концептуального зрізу композиційної форми. Поцінування цієї частки творчої спадщини композитора дослідники виражають у судженнях щодо справжності його професійного вишколу – того, чого так не вистарчало в українській музичній творчості «доби аматорства» (визначення Л. Кияновської [4, с. 19]; а саме – вправного оперування академічними композиційно-драматургічними прийомами та техніками тематичного структурування в їх унікальному втіленні на ґрунті вже новітніх світосприймальних інтенцій, що мають витоками пізньоромантичну, імпресіоністичну та етнохарактерну стилістику.

Не менш знаковими стосовно опанування новітніми прийомами музичного мислення в модерному та авангардному дусі є фортепіанні твори Н. Нижанківського: композитор вдається до *експресіоністської манери вираження*, чим засвідчує зародження *неостильових* явищ в українській музичній культурі. Так, його Прелюдія та Фуга – це образок необарокової моделі стилю, інтерпретуюча природа якого свідчить про принципову ментальну неоднорідність стильового інваріанту. Зокрема, у системі музично-мовленнєвих ресурсів – це очевидне розкладення тонально-гармонічної парадигми, що увиразнює гіпертрофований хворобливо-чуттєвий тонус музичного вираження.

**Висновки.** На сьогодні завдання щодо типологізації явищ модерну та авангарду є методологічно суперечливим через притаманний для них конгломерат художньо-естетичних тенденцій (символізм, імпресіонізм, експресіонізм) та різномовність суджень щодо «нового» українського національного стилю. Очевидним, однак, є те, що явища українського модерну та авангарду органічно влітаються в «образ» такого мегаперіоду історії музики, як Модернізм з його інтенціональними інтенціями. Подальші напрацювання з порушеної проблематики бачаться у зв'язку з неупередженим аналізом етнонаціональної ідентичності української музичної творчості, що історично пов'язана з процесами мікроіндивідуалізації (матриці етнічної форми ідентичності) та макроіндивідуалізації (матриці національної форми ідентичності). Стильова «відкритість» українського модерну та авангарду – це те, що яскраво відтворено у музичній творчості галицьких композиторів п. трет. ХХ ст. і тим самим заслуговує на аналітично адекватну герменевтичну рецепцію.

#### Література:

1. Гуменюк Т. Із століття в століття: парадигмальний вибір в естетичній теорії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. VI. Ч. I. Київ, 2001. С. 56–69.
2. Зав'ялова О., Ярмо М. Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс. *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Том 22, № 2. Київська Академія мистецтв України. К., 2022. С. 8–16. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. С. 8–16.
3. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. Чис. 3(31) : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 64–69.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

5. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Вип. 9. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 113–118.
6. Кушнірук О. Музикознавча інтерпретація стилю модерн у працях Ірини Скворцової та Євгенії Кривицької. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Вип. 10. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. С. 69–72.
7. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір* б збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв Алли Терещенко. Київ–Івано-Франківськ : видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 50–62.
8. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах. *Перший український педагогічний конгрес, 1935*. Львів : накладом товариства Рідна школа, 1938. С. 16–88.
9. Ярмо М. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук* : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. Вип. 37 «Філософія». С. 190–202.
10. Ярмо М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки : монографія. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 242 с.

#### References:

1. Humeniuk T. (2001) Iz stolittia v stolittia: paradygmalnyj vybir v estetychnij teorii [From century to century: paradigmatic choice in aesthetic theory]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky hudozhnoi kultury*. Vyp. VI. Tch. I, pp. 56–69 [in Ukrainian].
2. Zavyalova O., Yarko M. (2022) Sutchasni alhorytmy tлумatchennia istorii muzyky: epistemologitchnyj dyskurs [Modern algorithms for interpreting the history of music: epistemological discourse]. *Kulturologitchna dumka : zbirnyk naukovykh prats*. Kyivska Akademiia mystetstv Ukrainy; Instytut kulturologii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Tom 22, № 2, pp. 8–16 [in Ukrainian].
3. Karalyus M. (2029) Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi [Style dominants of modernity in Ukrainian art]. *Studii mystetstvovnavtchi : Teatr. Muzyka. Kino*. Tch. 3(31) : NANU, IMFE im. M. T. Rylskogo. Kyiv, pp. 64–69 [in Ukrainian].
4. Kyianovska L. (2000) Stylova evoliutsiia galytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. : monografiia. [Stylistic evolution of Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries: a monograph]. Ternopil: Aston. 339 p. [in Ukrainian].
5. Komenda O. (2009) Muzykoznavtchi interpretatsii poniattia stylu [Musicological interpretations of the concept of style]. *Ukrainske mystetstvovnavstvo : materialy, doslidzhennia, recenzii* : zb. nauk. prats. Vyp. 9. Kyiv : NANU, IMFE im. M. T. Rylskogo, pp. 113–118 [in Ukrainian].
6. Kushniruk O. (2020) Muzykoznavtcha interpretaciia stylu modern u pratsiah Iryny Skvortsovoi ta Yevgenii Kryvytskoi. [Musicological interpretation of the Art Nouveau style in the works of Iryna Skvortsova and Yevheniia Kryvytska]. *Ukrainske mystetstvovnavstvo : materialy, doslidzhennia, racenzii* : zb. nauk. prats. Vyp. 10. Kyiv : NANU, IMFE im. M. T. Rylskogo, pp. 69–72 [in Ukrainian].
7. Rzhavska M. (2008) Modernizm i avangard: do utotchnennia zmistu poniat [Modernism and avant-garde: to clarify the content of the concepts]. *Muzytchna ukrainistyka: sutchasnyj vymir* : zbirnyk naukovykh statej na poshanu doktora mystetstvovnavstva, profesora, tchlenu-korespondenta Akademii mystetstv Ally Tereshchenko. Kyiv–Ivano-Frankivsk : vydavets Tretiak I. Ya. Vyp. 2, pp. 50–62 [in Ukrainian].
8. Yarema Ya. (1938) Ukrainska duhovnist v ii kulturno-istorychnyh vyjavah. [Ukrainian spirituality in its cultural and historical manifestations]. *Pershyj ukrainskyj pedagogitchnyj kongres, 1935*. Lviv : nakladom tovarystva Ridna shkola, 1938, pp. 16–88 [in Ukrainian].
9. Yarko M. (2017) Alhorytmy analizu etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvortchosti yak filosofsko-metodologitchna problema. [Algorithms for analyzing the ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a philosophical and methodological problem]. *Problemy humanitarnykh nauk : naukovy zapysky Drogobyt'skogo derzhavnogo pedagogitchnogo universytetu imeni Ivana Franka*. Drogobut'ch : Redaktsijno-vydavnytchyj viddil Drogobyt'skogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu imeni Ivana Franka, 2017. Vyp. 37 «Filosofia», pp. 190–202 [in Ukrainian].
10. Yarko M. (2013) Instrumentalna tvortchist Vasyla Barvinskogo v hermenevtychnomu poli sutchasnoi muzykoznavtchoi dumky : monografiia [Vasyl Barvinsky's instrumental works in the hermeneutic field of modern musicology: a monograph]. *Drogobytch : Vydavnytchyj viddil Drogobyt'skogo derzhavnogo pedagogitchnogo unaversytetu imeni Ivana Franka*, 242 p. [in Ukrainian].