

Теорія та методологія

Theory and methodology

УДК 781.6:7.035.93(477)

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ «ФАЗИ ЄВРОПЕЇЗАЦІЇ»

Марія Ярко

Художньо-стильові особливості українського музичного модерну організуються в дусі «фази європеїзації» – такої соціокультурної ситуації, коли психологічно-рецептивна компонента національного стилю виявляє активну екстраполяцію щодо загальноєвропейського досвіду. Мовленнєвий ресурс модерної музичної творчості та її мисленнєва специфіка виявляє високу здатність до творення інноваційних методів опрацювання фольклорного матеріалу («Обробки для фортепіано колядок і щедрівок» В. Барвінського), особливих форм взаємодії (здебільшого – засобом алюзійного розвитку) з академічним досвідом у плані етнонаціональної самоідентифікації.

Ключові слова: європеїзація, екстраполяція, етнонаціональна самоідентифікація, психологічно-рецептивна компонента національного стилю.

Artistical and style features of the Ukrainian musical Modern organized in a spirit of «phase of europinianisation» – such social and cultural situation, when psychological and recepiental components of national style show an active extrapolation in relation to European experience. The speech resource of modern musical creation and the specific of its thought expose high capacity for creation of innovative methods of treatment of folklore material («Treatment of christmas songs and schedrivky for piano» V. Barvinskogo), special forms of co-operating (more frequent than all – by means of allusion development) with academic experience in the plan of ethnonationalical self-identification.

Keywords: europinianisation, extrapolation, ethnonationalical self-identification, psychological and recepiental component of national style.

Вимоги однозначності тлумачення інтенцій модерну, що здатні репрезентувати його системність, змушують апелювати до тих його властивостей, що, за словами С. Кримського, «маніфестують вибрані цінності», «виражають епоху через особистість творця»¹. Такий акцент на аксіологічних (а також і на комунікативних) властивостях стилю, що за словами того ж С. Кримського, є «формою повідомлення особистості й історії», забезпечує його (стилю) пізнання як сфери «особливого» крізь призму питання «духовної ситуації часу» (вислів К. Ясперса), – коли з'ясовується соціоісторична генеза та психологічно-рецептивна компонента самого стилю, що апелює до широко трактованої його «предметності» у сенсі системи «смислових полів» (С. Тишко). У тісному узгодженні з цим постає теза В. Москаленка, який порушує

питання про «психологічну зумовленість специфічності музичного мислення», про її вираження відповідною «системною організацією ресурсів музичного мовлення»².

Отже, завдання полягає в тому, аби чітко порушити питання щодо артикулювання комунікативно-рецептивних (як генеративних) аспектів українського музичного модерну – тобто як певної художньої моделі з власними культурологічними параметрами, що констатує інноваційні зміни в художній свідомості, її концептуальних зрізах, ставить новітні (і дискусійні!) завдання щодо розвитку національних традицій. Самі ж інновації постають водночас історично зумовленими та когнітивно вирішуваними в дусі «фази європеїзації» – феномену, що для української культури в цілому постає осібною у своєму буттєвому статусі з'явою: ноуменальним акцентом цієї з'яви була унікальна соціокуль-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

турна ситуація, сенс якої вчений першої третини ХХ ст. Яким Ярема окреслив як «переходовий час кристалізації ново-української духовости», або ж «саме змагання зрівнятися під кожним оглядом з народами Європейського Заходу», що його засвідчує «експансія назовні в напрямі опанування реального світу»³. Описувані вченим зміни, що їх він виявляє стосовно значення науки та освіти, економіки й політики, пов'язуються ним з початком «психічної еволюції», її виявами в «акціях свідомої самокультури» – усвідомленні «у висліді свого національного пробудження деяких недочетів в порівнянні з іншими народами»⁴. Урешті-решт, під оглядом «фази європеїзації» чітко окреслювалася потреба в цілеспрямованому науковому дослідженні її психічних виявів – не лише як «характеристичних для всякого переломового часу», але передовсім як відбитку глибоких соціально-політичних змін, що «не можуть залишитися без глибшого впливу на психіку народу»⁵.

Фактично, услід за теорією індивідуалізму Яким Ярема довів як загальноприкметний для української культури її інтроверсійний («усередину згорнутий»...) вектор психічної самоорганізації (тут – етнічна форма самоідентифікації: вирізнення «свого» поміж «чужого»). Підтвердженням тому є, наприклад, «пісенний» (як камерний) тип структурування літургійної музики М. Вербицького, «пісенний» тип композиційно-драматургічного вирішення жанру симфонії (пісенна, подекуди автентична, стилістика тематичного матеріалу та нею ж зумовлені тематичні процеси, а саме – варіантний та варіаційний тип розгортання в композиційному регламенті куплетної строфіки, де саме за куплетністю «числиться» композиційний принцип повторності). Натомість вектор екстраверсії, як відкритий щодо «зовнішнього» напрям психічної самоорганізації культури, репрезентує, наприклад, такий артефакт, як «Полонез» для фортепіано М. Лисенка: знана в західноєвропейській культурі жанрова форма полонезу (зі стилістично притаманною йому атрибутикою) постає водночас в органічній та адекватній модальній прикметі, адже жанровий модус полонезу ідеально репрезентує сам дух на-

ціональної ідеї і настільки ж адекватно (уже засобом такої мислеформи, як «полонез») транслює її, але вже як українську національну ідею – бо з українською національною музичною лексикою (за М. Лисенком – з інтонаційною «національною підсвідкою»).

Отже, розглядаючи модерн як художній вияв інтенцій «фази європеїзації», чіткіше окреслюється його культурологічна вмотивованість як наслідок уже не «культурницько-просвітянської», а «націєтворчої» парадигми⁶. Характерною у зв'язку з цим є заувага І. Юдкіна, який наголошує на специфічності міжетнічних взаємин у силовому полі «своє–чуже» у процесах модернізації: на його думку, вони прибирали вигляду «вестернізації», що втілювалися або як «впливи», або як «запозичення» із західноєвропейських традицій та й загалом «чужого» досвіду⁷. Цілковито природно, що подібні речі безпосередньо втручалися у модальні структури свідомості, переорієнтовуючи ресурс психічної самоорганізації⁸. Водночас не можна не погодитися з тим, що І. Юдкін називає зоною «розпізнавання ризику»: під виглядом «руху за інерцією» (тут – небезпека «паразитного використання минулих здобутків») та «відсутності продуктивного трактування»⁹. А отже, «сліди модернізації» (у версії І. Юдкіна – «вестернізації», «американізації») – це завжди особлива вмотивованість щодо спадщини взагалі, які несуть відбиток «колізій самоусвідомлення».

У світлі сказаного красномовно «промовляє» такий яскравий зразок українського модерну, як «Обробки для фортепіано колядок і щедрівок» Василя Барвінського – унікальний інноваційний проект у плані оновлення методу творчого опрацювання фольклорного матеріалу.

Постановка питання щодо методу композиторського опрацювання фольклорного матеріалу постає за наріжну, коли йдеться про певний стилетвірний момент. На етапі професійного становлення української композиторської школи (так звана «лисенківська фаза») важливим було адекватне співвідношення академічної та фольклорної традицій – у належному історико-стильовому контексті та національно-оформленою «фі-

МАРІЯ ЯРКО. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНУ...

зіогномікою». Припускалося також резонуюче співвідношення – з пріоритетністю власне національного чинника, який визначав або вибір, або ж трансформацію певних класичних нормативів (як от – композиційний пріоритет варіаційної форми, жанрова домінантність вокальної музики тощо). Представлений фортепіанними «Обробками колядок та щедрівок» В. Барвінського метод опрацювання фольклорного матеріалу – це передусім свідчення модерної фази професіоналізації національної композиторської школи, що має власний стосунок до принципів співвідношення в системі «композитор і фольклор». Однак саме ця обставина, що зумовлює постановку питання щодо В. Барвінського як адепта модерну, здебільшого й не враховується і натомість протягуються паралелі з попередньою, класичною фазою національного стилеутворення (М. Лисенко, М. Леонтович, Ф. Колесса) – згідно з ладо-інтонаційними та фактурними моделями¹⁰. Поміж тим саме на прикладі «Обробок колядок і щедрівок» маємо нагоду розглядати перенесення естетико-етичних засад фольклорних джерел у виміри інших культурних контекстів. Основний принцип, до якого вдається композитор, – це, здавалося б, порушення автентичності першоджерела, а саме: трансформацію звичаєвої форми традиції (етнічна форма ідентичності – гуртовий спів) у новітній культурницько-просвітницький контекст (під виглядом салонного камерно-інструментального музикування). І саме з цього моменту – усвідомлення практики певної «іншої» форми музикування й відбувається осягнення істинного сенсу застосовуваних композитором стилістичних прийомів, що відтепер своїм неповторним національним колоритом та характером жанрової форми (колядка і щедрівка) сміливо резонують із собі подібним – європейською камерно-інструментальною мініатюрою в цілому¹¹.

Знаменно, що жоден з дослідників творчості В. Барвінського не оминув бодай згадки про виразно національний первінь його музики – зв'язок з українською народнопісенною традицією, її оригінальною лексикою. Але, як слушно зазначає С. Павлишин, – подекуди це доволі опосередкований зв'язок,

що лише, образно кажучи, мається на увазі (як у циклі «Любов») ¹². Щоправда, найвагомішими при цьому є інші асоціації, а саме – настрої та дух народної пісні, її, як неодноразово зазначав сам композитор, «український характер». Талантом з Божої ласки, причому талантом виразно українського характеру («нашого рідного походження»), вважав Барвінського його видатний сучасник Станіслав Людкевич. Зокрема, стиль Барвінського означений ним як «барвінковий» – «квітчасто-запашний»: у його очах Барвінський постає «ліриком від природи», «з дуже розвиненим почуттям гармонії». Чимало сучасних дослідників (Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, О. Козаренко, О. Кушнірук) покріплюють цю тезу Людкевича: гармонічна мова Барвінського – це чи не найвагоміший засіб індивідуального музичного виразу, що надає підстави й для крупніших узагальнень – як у зв'язку із загальним романтичним орієнтуванням, так і у зв'язку з модерними інтенціями (імпресіоністична стилістика чи експериментування взагалі). А отже, недостатньо лише констатувати факт безпосереднього зв'язку з фольклорними першоджерелами; необхідно, власне, досліджувати й витлумачувати аспекти цієї взаємодії, а надто – з боку стилетвірних перспектив ХХ ст.

Влучні зауваги щодо розуміння пріоритетів світу музики В. Барвінського містять дослідження Наталії Костюк, яка зазначає: «Оновлення естетичних засад національної виразності стало одним із головних напрямків поглиблення модерністських тенденцій в творчості визначних представників тогочасної західноукраїнської музики» ¹³. Водночас дослідниця наголошує, що беззастережно застосовувати щодо творчості В. Барвінського термін «модернізм» (маючи передовсім на увазі розрив з традиційними нормативами класичного мистецтва) не слід: «Своєрідність західноукраїнського варіанту віддзеркалення цього типу мислення визначалась, насамперед, історично-культурною ситуацією та особливостями внутрішніх мистецьких чинників» ¹⁴. Слід, отже, визнати «інакшість» (власне «модерність») творчого методу В. Барвінського в системі «композитор – фольклор», засо-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

бом якого йому вдається (слідом за настановами М. Лисенка) досягнути необхідні для макроіндивідуального виміру координати, аби українська національна інструментальна мініатюра посвідчувала свою достойну причетність у контексті загальнокультурного здобутку.

Здавалося б, на сьогодні в дослідженнях творчої спадщини В. Барвінського натрапляємо на вповні вичерпні характеристики його індивідуального композиторського стилю. Встановлено також і пріоритетність певних стилістичних прийомів. Проте в цього питання – уведення у науково-практичний обіг певної інформації щодо аналізу творчості В. Барвінського – особлива передісторія. Насамперед сучасні дослідники були змушені пильно «вчуватися» у висловлювання живих учасників тодішнього мистецького життя, які містять вповні переконливі зауваги щодо оригінальності мистецького виразу самого Барвінського. Наприклад, у статті з журналу «Українська музика» за 1938 рік (№ 2) ідеться про «неперевершеність стилю», який складено засобом «старанного й логічного» укладання й мелодизму голосових ліній, їх контрапунктичного сплетення. Відзначається також як традиційність (при опорі на тонікальність), так і оригінальність його гармонічної мови – з її романтичним орієнтуванням (пріоритет виразового фактора супроти формотворчого) та «легким імпресіоністичним забарвленням». Причому, автор статті наголошує на самостійності індивідуальних естетико-стильових рамок («які собі свідомо накреслив») і додає: «В порівнянні із сучасниками-модерністами Барвінський не допускає ніяких гармонічних перевертів, скоків і несподіванок, але, не зважаючи на те, в еволюції своїх гармонічних функцій він досить відважний і завжди уміє вложити в них різноманітність та барвистість»¹⁵. У дослідницьких працях кінця ХХ та межі ХХ–ХХІ ст. натрапляємо на подальшу ґрунтовну розробку зауважених сучасниками композитора стилістичних прикмет його композиторського письма: вповні конкретні стилістичні прийоми надають підстави для їх інтерпретації в загальному стильовому контексті епохи – з урахуванням європейських стулеутворювальних рухів: не лише

як імпресіоністичних (О. Кушнірук¹⁶), але й як вислідів полістилістики (Л. Кияновська¹⁷). Найбільш переконливо, однак, проглядає обґрунтування індивідуального стилю Барвінського як сецесійного (М. Керестей-Каралюс, Н. Кашкадамова¹⁸, Л. Кияновська, О. Козаренко¹⁹ – в образі «останнього відблиску романтизму» (слововираз М. Каралюс²⁰) або ж нео- (В. Витвицький) чи постромантизму (Л. Кияновська).

Таким чином, Барвінський означив саме початок нової (модерної) фази галицької музики, але не завершення попередньої (класичної) епохи (як Станіслав Людкевич, наприклад). Тому стосовно індивідуальних прикмет стилю В. Барвінського доцільно порушувати питання щодо інновацій – такого типу й складу творчого мислення, коли думка спрямована на нововведення. Стосовно художньої творчості, а надто – у контексті національного типу культури, – інновація сповна закономірно складає альтернативу традиційному або ж усталеному. «Обробки колядок та щедрівок для фортепіано» В. Барвінського – якнайкращий зразок для постановки подібного питання. Адже обраний для художнього опрацювання матеріал – це усталені усною народнопісенною традицією її звичаєві форми, що транслюють фольклорну традицію світорозуміння й світовідчуття. Однак, як адепт модерну, В. Барвінський здійснює те, що мовою філософії прийнято означувати як трансцендентальне (від лат transcendentis – той, що виходить за межі): обрані для опрацювання фольклорні форми (або ж моделі) постають виведеними за рамки практичного досвіду (вокальна форма звичаю) та представленими у значно ширшому розумоосяжному контексті. З цього приводу прикметним є таке зауваження Л. Кияновської, яка стверджує: «Барвінський тяжіє до «полістилістичної» багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, в чому відчувається вплив сецесії та символізму»²¹. Передовсім В. Барвінський змістив практичний фактор: уже не «гуртовий спів», а інструментальна обробка безпосередньо різдвяного звичаю постає в «знаковому» сенсі самого Різдва; і в саме такому вигляді може існувати як у до-

МАРІЯ ЯРКО. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНУ...

машньому, так і в концертному середовищі. У стилістичному сенсі самі ж «Обробки...» представлені під виглядом гармонізацій – власних та інших композиторів (переважно К. Стеценка – вихідця зі Сходу України); подекуди – із порівнянням авторських версій самої гармонізації, що загалом свідчить про намір стилізування фольклорної моделі (стилізація – одна з умов сецесійної естетики). І саме в питанні манери гармонізації – як цілеспрямовано скомпонованої манери звучання, – криється відповідь на питання щодо інноваційного опрацювання фольклорного джерела. Так, «гармонізація» колядки «Бог предвічний (галицька)» (№ 1) (як і решти зразків!) – це передусім цілеспрямовано створена фактура: саме у викладі або ж реальному фактурному вирішенні гармонізації криється важлива передумова інтонаційно-звукового «образу» самої колядки (тут – як звичаєвої форми загальної традиції) – величання Різдва Христового (духовний сенс традиції виражено величним й неквапним поступом та щільною акордовою фактурою). Сама ж гармонізація цієї колядки має настільки насичений суто гармонічними ідеями вміст, що спонукає до рівномірного озвучування фактури: вона цілковито складена із акордових комплексів, тобто не переслідує диференціювання на мелодичний голос і супровід до нього (подібна стилізація була б характерною для класика національної композиторської школи – М. Лисенка). Вельми примітно, що безпосередньо гармонізації підлягає буквально кожен «тон» наспіву. Це зумовлює доволі активний і навіть, здавалося б, надто щільний ритм гармонічних змін (прикмета, що не вельми схвалюється в рамках нормативно-академічної або ж класичної гармонізації). До того ж В. Барвінський включає улюблені комплекси: наприклад, напластування домінантової та субдомінантової гармоній, субдомінанти та ввідного зменшеного терцквартакорду тощо. А загалом – сполучає традиційний акордовий склад гармонічних зворотів із ладо-функціональними особливостями українського пісенного фольклору (гармонії так званих побічних ступенів, при групуванні яких поміж собою виникає ефект

ладо-тонального переключення). У результаті виконаної В. Барвінським гармонізації, колядка «Бог предвічний» постає у звуковому образі урочистого хоралу – монументальної та святочної звукової споруди в дусі бароко. Наголосимо також, що «знаковий» вираз барокового стилю забезпечено засобом як фактурної, так і гармонічної його стилізації – фактично вертикально-осібними комплексами.

Подібну техніку гармонізації – коли кожен «тон» мелодії здобуває, так би мовити, гармонічну підсвітку, – спостерігаємо і в інших колядках: «Нова радість стала» (№№ 2; 4), «Небо і земля» (№ 3), «На небі зірка» (№ 5). Вельми примітно, що окрім вибагливих гармонічних конструкцій (подекуди – з ефектом еліптичного, без розв'язання, згромадження дисонуючих та альтерованих співзвуч) до фактури гармонізацій увійшли також прикмети практики гуртового співу – із включенням підголоскової техніки, що доволі органічно сприймається в структурі реального гармонічного руху – як мелодичні поєднання співзвуч. Така суцільна мелодизація фактури – ще одна вельми суттєва прикмета гармонізацій В. Барвінського. Включені до циклу обробок також ефекти інструменталізації фольклорного зразка – його збагачення звуконаслідувальними ефектами. Наприклад, у другому варіанті гармонізації колядки «Нова радість стала» (№ 4) – це вкраплення кришталево-чистого й дзвінкого звучання у високому регістрі; а в гармонізації «Небо і земля» (№ 3) – широке регістрове охоплення фактури із глибокими призвуками (в контр- та великій октавах).

Ще більшої міри звуконаслідувальної наочності В. Барвінський сягає при обробці колядки «У Вифлеємі нині новина» (№ 19). Композитор творить насамперед святочну звукову палітру – звуконаслідування церковних дзвонів (авторське позначення quasi campane до міжоктавного перекидання арпеджованих терцевих та квінтових комплексів). І так само, як і в обробці колядки «Небо і земля», сягає ефекту максимально просторового та щільного звукового масиву: друге проведення приспіву окрім акордового ущільнення провідного голосу містить осібно (на окремому нотному ста-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ні) виписані «дзвонарні» форми. Суттєво, що засобом включення інструментальної форми звуконаслідування Барвінський вибагливо структурує композиційний план самої колядки під виглядом інструментальної п'єси – зі вступом, експозицією, варіантним проведенням другого речення (тип динамічної репризи) та постлюдією (до збережених октавних перекидань підключено ефект відлуння – контрастні зіставлення звучань сфорцандо й піано).

А отже, художньо-стильова специфіка фортепіанних «Обробок колядок і щедрівок» як роду фортепіанної мініатюри надає можливість убачати в постаті В. Барвінського яскравого та виразного адепта модерну, зокрема – засобів полістилістики, що адаптують модерний напрям стилетворення з його інтенсивним залученням «знаків» загальнокультурного досвіду та представленням національного виразу в такій «тотожності різних» (вислів К. Ясперса) як світова художня культура. Фортепіанні «Обробки колядок і щедрівок» В. Барвінського – унікальний зразок репрезентації фольклорного жанру засобом новітнього звукового образу фортепіано ХХ ст. Вирішальну роль при цьому має посилення участі темброво-регістрових барв фактури та безпосередньо гармонічна мова, що стилістично виходить за межі ладо-функціональної логіки фольклорного мислення. Суть інновацій, отже, – у віднайденому векторі репрезентації фольклорного матеріалу, який здобуває можливість резонування у щонайширшому історико-стильовому контексті. Фактично, так само як національна камерно-вокальна лірика збагачується таким метажанром, як «молитва» («Отче наш» і «Богородице діво» Н. Нижанківського, «Сонет. Благословенна будь...» В. Барвінського на сл. І. Франка), так і національна камерно-інструментальна література репрезентує подібні метажанрові форми різдвяного звичаю (власне «колядка» та «щедрівка»), які адаптовано звуковим образом фортепіано початку ХХ ст. При цьому суть інновацій в опрацюванні фольклорного матеріалу полягає не лише в цілеспрямованому відстороненні від звичаєвої стилістики гуртового співу (у його вокальній версії). Більш важливо, що такі

жанрові форми фольклору, як «колядки» та «щедрівки» трактовано композитором як виключно звуковий феномен самого Різдва й відтак репрезентовано засобом інструментального за типом тематизму – при опорі на фонізм співзвуч та регістрово-тембрального спектру гомофонно-гармонічної фактури (у подальшому – в останній третині ХХ ст. – подібний підхід спостерігаємо в літургійній музиці Лесі Дичко, яка оперує власне «сонорними», а не «лінійними» моделями тематизму).

Започаткований В. Барвінським метод інноваційного (власне модерного) опрацювання фольклорних джерел доречно доповнює метод алюзійного розвитку української національної камерно-вокальної музики, запропонований Нестором Нижанківським²², а також адаптування академічної практики складних інструментальних форм у ментальному лоні кардіоцентризму та споглядальної саморефлексії, що спостерігаємо в інструментальній творчості В. Барвінського²³. Не складають винятку і його «модерні», інтелектуально навантажені солоспіви («У мене був коханий, рідний край», «Сонет. Благословенна будь...»)²⁴. Усе це надає підстави твердити про маніфестацію українського музичного модерну не лише в душі екстравертної психічної самоорганізації – з ефектом розірвання пут етнографічного рівня свідомості, але й у спрямуванні досвіду етнічної ідентифікації (як осьової) у «трансцендентну суб'єктивність» (за К. Ясперсом) – як прагнення самоздійснитись в «історичній множині систем» (за Гюбнером). Як віднядена аксіологічно-комунікативна властивість модерну, висока міра самоідентифікації в душі інтенцій «фази європеїзації» (екстравертна розгортка – «назовні») забезпечує його розуміння в адекватній історичній та соціокультурній формі (психологічно-рецептивна та комунікативна компоненти стилю), а отже, усуває припущання синдрому «розпізнавання ризику» (І. Юдкін): генеративні аспекти українського музичного модерну складаються за культурологічними параметрами європеїзації та набуття досвіду етнонаціональної самоідентифікації в системі «тотожності різних» (тут – світова художня культура), що когнітивно вирішуються як інноваційні «проекти» – мають цілковито екстраполятивний

МАРІЯ ЯРКО. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНУ...

характер (як намір) щодо загальноєвропейського досвіду та засвідчують епістемологічний розрив з традицією.

¹ Цит. за: *Коханик І.* Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 26.

² *Москаленко В. Г.* Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 1 : Текст музичного твору: теорія і практика. – С. 88.

³ *Ярема Я.* Українська духовність у її культурно-історичних виявах // Перший український педагогічний конгрес, 1935 р. – Л. : Рідна школа, 1938. – С. 41.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Детальніше про це див. : *Ярко М.* Ідея етнонаціональної ідентифікації української музичної культури в Галичині першої половини ХХ століття // *Musica galiciiana. – Rzeszów : WSP, 2000. – Т. V. – S. 185–192.*

⁷ *Юдкін І.* Проблема спадкоємності в стилістичній ситуації України ХХ ст. // Українська художня культура : навч. посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. – К. : Либідь, 1996. – С. 281–282.

⁸ Детальніше про це див. : *Ярко М.* Етнонаціональні модули та універсальне світовідношення (музикознавчий та педагогічний аспекти) // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта : зб. наук. пр. / відп. ред. С. О. Черепанова. – Л. : Каменяр, 1998. – Вип. 3. – С. 192–200; *Ярко М.* Рефлексивна світосприймальна настанова, її стилістичний вираз в артефактах української музичної культури // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2003. – Вип. 3. – С. 208–214.

⁹ *Юдкін І.* Проблема спадкоємності в стилістичній ситуації України ХХ ст. – С. 282.

¹⁰ Див., наприклад: *Філоненко Л.* Заграймо на Різдво // *Музика. – 1990. – № 5 (269). – С. 15;* *Макуцька Н.* Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах В. Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано «Колядки і щедрівки») // *Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади / ред.-упоряд. В. С. Грабовський. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 36–45.*

¹¹ Жанрова самостійність фортепіанної мініатюри – феномен, що вирізняється як за пріоритетний у добу романтизму головню завдяки принципу камерності. Отже, ідеться про паралелі з фортепіанною мініатюрою зразка «Прелюдій» Ф. Шопена, «Новелет» Р. Шумана, «Ліричних зошитів» Е. Гіра, «Прелюдій»

О. Скрябіна, «Швидкоплинностей» С. Прокоф'єва, «Пожовклих сторінок» М. Мясковського тощо.

¹² *Павелишин С.* Василь Барвінський. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 22.

¹³ *Костюк Н.* Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 1998. – С. 15.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Цит. за : *Філоненко Л.* Рукописи не горять: Передмова // В. Барвінський. Три прелюдії / ред.-упор. Л. Філоненко, В. Сенкевич. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2006. – С. 9.

¹⁶ *Кушнірук О.* Василь Барвінський і музичний імпресіонізм // *Василь Барвінський і українська музична культура : матеріали святкової академії. – Т., 1998. – С. 19–24.*

¹⁷ *Київська Л.* Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя // *Musica galiciiana. – Rzeszów : WSP, 1999. – Т. III. – S. 225–236.*

¹⁸ *Кашкадамова Н.* Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського // *Василь Барвінський і українська музична культура ... – С. 25–30.*

¹⁹ *Козаренко О.* Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики ХХ століття) // *Musica galiciiana. – Rzeszów : WSP, 2000. – Т. V. – S. 247–252.*

²⁰ *Каралюс М.* Музичний модерн як останній відблиск романтизму // *Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич : Вимір, 1998. – С. 127–133.*

²¹ *Київська Л.* Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя. – С. 189–190.

²² Детальніше про це див. : *Ярко М.* Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського // *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, статті: зб. наук. праць. – К., 2009. – Вип. 9. – С. 169–173.*

²³ Детальніше про це див. : *Ярко М.* Феномен етнонаціональної собітотожності та питання ментально-архетипної підоснови трансформації принципів академізму (на матеріалі фортепіанної сонати Василя Барвінського) // *Музична україністика: сучасний вимір. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 4 : зб. наук. праць на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич. – С. 34–39.*

²⁴ Детальніше про це див. : *Ярко М.* Солоспіви Василя Барвінського на тлі модерного етапу національного стилутворення // *Записки Наукового товариства імені Шевченка : праці музикознавчої комісії. – Л. : НТШ, 2010. – Т. CCLVIII. – С. 298–310.*

Художественно-стилевые особенности украинского музыкального модерна организуются в духе «фазы европеизации» – такой социокультурной ситуации, когда психологически-рецептивный компонент национального стиля проявляет активную экстраполяцию по отношению к общеевропейскому опыту. Речевой ресурс современного музыкального творчества и специфика его мышления выявляет высокую способность к созданию инновационных методов обработки фольклорного материала («Обработка для фортепиано колядок и щедривок» В. Барвинского), особенных форм взаимодействия (чаще всего – посредством аллюзионного развития) с академическим опытом в плане этнонациональной самоидентификации.

Ключевые слова: европеизация, экстраполяция, этнонациональная самоидентификация, психологически-рецептивный компонент национального стиля.