

Рудницький О.М.

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано, Львівська національна академія імені М.В. Лисенка

НЕОРОМАНТИЧНІ РИСИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ ЯК ЗВЕРНЕННЯ ДО ТРАДИЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ШКІЛ ХІХ СТОРІЧЧЯ

Анотація. Стаття присвячена розгляду типових неоромантичних рис фортепіанної творчості Миколи Колесси у порівняльній характеристиці з творчістю інших як українських, так і зарубіжних композиторів. Велика увага приділяється неоромантизму як явищу з його паралелями у літературі, та головним чином, новим методам композиторського опрацювання традиційних романтичних жанрів та форм.

Ключові слова: неоромантизм, постромантизм, модернізм, романтичні форми, жанр.

Аннотация. Рудницький О.М. Неоромантические черты фортепианного творчества Николая Колессы как обращение к традициям композиторских школ XIX века. Статья посвящена рассмотрению типичных неоромантических черт фортепианного творчества Николая Колессы в сравнительной характеристике с творчеством других как украинских, так и зарубежных композиторов. Большое внимание уделяется неоромантизму как явлению с его паралелями в литературе, но главным образом, новым методам композиторской обработки традиционных жанров и форм.

Ключевые слова: неоромантизм, постромантизм, модернизм, романтические формы, жанр.

Annotation. Rudnitsky O.M. Neoromantic features in Mykola Kolessa piano creation as the appeal to the composers schools of the nineteenth century. The article is devoted to the consideration of the typical neoromantic features of the Mykola Kolessa compositions in the comparative characteristics with the creation of others ukrainian and foreign composers. The main grant attention to the neoromantism as the occurrence with it's parallels in the literature, but principally, for new methods of the composers processing in the traditional genres and forms.

Keywords: neoromanticism, postromanticism, modernism, romantic forms, genre.

Надійшла до редакції 06.12.2012

Постановка проблеми. Романтичне мистецтво завжди було для Миколи Колесси надзвичайно привабливим і захопливим. Проте до того часу, коли формувалась його творча особистість, романтичні засади вже в загальному залишилися у минулому, їх візії втілювались вже у формі „пост” чи „нео”. Тож насамперед слід пояснити, чому в контексті поданого дослідження, відносно до творчості Миколи Колесси віддається перевага не постромантизму, що видавалось би природнішим, а саме неоромантизму. Для цього ескізно визначаються основні відмінності між цими двома видозмінами завжди актуального романтичного світовідчуття. Звичайно, в численних дослідженнях, присвячених стилям в мистецтві, ці поняття дуже часто змішуються, важко знайти виразну дефініцію одного і другого явища, як, зрештою, і багатьох інших стильових напрямів та тенденцій, проте в загальному можна зробити наступні припущення.

Постромантизм охоплює головню явища в мистецтві, які безпосередньо проростають з романтизму, наступають услід за ним. Притому в музиці як постромантиків в основному визначають представників австрійської музичної культури перелому ХІХ – ХХ ст.: Густава Малера, Ріхарда Штрауса, Хуго Вольфа, Антона Брукнера та інших. Зазначається їх глибока „вкоріненість” в романтизм, тяглість традиції, хоча і достатньо вже зміненої та модифікованої під впливом, а іноді – і під тиском новітніх пошуків в мистецтві та історичних змін.

Неоромантизм трактується значно ширше: як термін, що характеризує явища художньої культури як початку ХХ ст., так і його закінчення, порівняно з постромантизмом вживається значно частіше і охоплює досить значне коло авторів у різних видах мистецтва. Досить часто його застосовують для характеристики деяких інноваційних процесів в літературі та поезії.

Дещо в іншому ключі визначається це явище в образотворчому мистецтві, причому підкреслюється його вторинність і певний конформізм відносно до інших новаторських напрямів. „Неоромантизм означає сильно театралізований напрям в живопису ХХ ст., котрий поєднує в собі риси романтизму и сюрреалізму” [1, 134].

У світовій культурологічній думці неоромантичні засади у різних видах мистецтва – літературі, поезії, драматургії, музиці, живописі, а також у філософії – знаходять у світогляді таких відмінних від себе мистецьких особистостей, як Р. Вагнер, Ф. Ніцше, Г. Ібсен, М. Метерлінк, Г. Гауптман, С. Пшибишевський, С. Жеромський, К. Тетмайер, Я. Каспрович, Р.М. Рільке, М. Цветаєва та інші.

Проте для розуміння неоромантичних тенденцій в творчості Колесси дуже важливо збагнути, яких відтінків набуває неоромантизм саме в українській культурі (та ще стисліше – у галицьких авторів) зокрема на переломі ХІХ – ХХ ст. Хоча в цілому він і співзвучний багатьом іншим національним варіантам неоромантизму (хоча б польського чи німецького) проте загальні естетичні положення трансформуються в історично обумовленій національній концепції і

скерований найбільше на утвердження національної ідентичності бездержавної нації [2,3,4,5]. Варто навести з цього приводу наступне симптоматичне висловлювання, яке позначає характер пошуків цілого покоління видатних національних поетів і письменників: “Покоління Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого, Олександра Олеся, Миколи

Вороного та інших... різко повернуло корабля української літератури в загальноєвропейське річище, при цьому не трапляючи питомих національних ознак. Воно заперечило “народницький напрям” і “тенденційну поезію” (терміни Лесі Українки) й почало фактично витворювати явище, що ми тепер звемо неоромантизм” [6, 5].

Щодо неоромантичних проявів конкретно в західноукраїнській літературі, то на них звертають увагу майже всі дослідники. Окреме дослідження присвячене ролі неоромантизму у творчості літераторів, які об'єднувались довкола журналу „Вісник” (у 1922 - 1932 рр. – „Літературно-науковий вісник”) Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Ольжича, О. Теліги, Ю. Липи, Ю. Клена, редактором якого був один з видатних філософів національної ідеї Дмитро Донцов. Багатьма літературознавцями наголошується, що „центральною особливістю їх поезики є оригінальна художня неоготика, тобто рекультивация традиційного європейського героїзму та містицизму, монументалізму й аристократичної вишуканості в мистецтві” [7, 8].

До кола цих літераторів сучасні дослідники зараховують зокрема представників т. зв. „празької школи” (Н. Лівницької-Холодної, О. Лятуринської, М. Чирського, Зореслава, І. Ірлявського) як наближених до кола „вісниківців”. Хоча б ескізне визначення особливостей літературного стилю „празької школи” в українській літературі видається тим більше важливим, що виникає природна аналогія школи поетичної до „празької школи” українських композиторів, особливо у трактуванні національних та загальноєвропейських засад художнього мислення. Щодо цього варто навести вельми прикметне спостереження в якому зазначається: „... незважаючи на всю неоднорідність, стилістичною домінантою творчості пражан є неоромантизм (виділення моє – О.Р.), взаємодія якого з різними напрямками пояснюється саме притаманними йому як художній системі внутрішніми особливостями, а не „спробою модернізму“ в українській літературі, що обернулася сукупністю елементів, поверхово вихоплених із різних європейських зразків, їхнім нашаруванням.

Взагалі, аналізуючи поезію „празької школи“, для якої питання європеїзації також було центральним, говорити про дискурс модернізму якщо і варто, то не в першу чергу. Набагато важливіше визначити дискурс націоналізму: категорії національного мислення, слова та жести, прояви підсвідомого, архетипічного, моралізаторські повчання, міфопоетичні структури, особливості нової української моделі світу“. [8, 72 – 73]

За спостереженням Т. Гундорової саме характер „власне модернізму” слід визначати як „неоромантизм” [9, 32]. Суть цього характеру „... ґрунтувалася на духовному, „визвольному” пориві, прагненні до повноти виявлення родового, власне людського потенціалу буття, ідеалу „повної людини”, „цілого чоловіка” тощо ... Неоромантичний порив до ідеального, „повного” вираження особистості – через злиття з ідеалом, в перспективі майбутнього, в універсумі всесвіту...” [10, 5-7]. Справді неоромантизм збагачувався деякими рисами модерністичного світосприйняття. Несприйняття особистістю середовища розкривається через усамітнення, як “філософську категорію, що розкриває високість душі” [11, 21].

Матеріалом дослідження слугували фортепіанні твори Миколи Колесси, Василя Барвінського, Вітєзслава Новака та інших композиторів, у яких прослідковуються риси нео- чи постромантизму.

Мета дослідження. Відслідкувати типові ознаки неоромантичного стилю фортепіанної творчості Миколи Колесси у відношенні до тягlosti традицій його попередників, а також виявити, власне, елементи авторського переосмислення типових форм та жанрів романтичної доби.

Власне такі неоромантичні риси були притаманні і світоглядів Колесси та природно розкривались у його творчості. Коли він сам себе характеризує, як митця-романтика [12, 24], очевидно, йдеться саме про подібні естетичні виміри, декларацію емоційного начала своєї творчості. Про це постійно згадують дослідники його творчості, про захоплення романтичною музикою в юні роки висловлюється і він сам, зазначаючи її істотний вплив на своє творче

становлення: “Перший мій твір я написав ще у Львові, коли мені виповнилось десь із 18 – 19 літ. То була мазурка для фортепіано, котру я написав під досить безпосереднім впливом польського генія Шопена. Я дуже люблю Шопена” [13, 96].

Якщо шукати паралелей з неоромантичними проявами в музиці того часу, то це будуть насамперед твори його вчителя Вітєзслава Новака та його старшого колеги Василя Барвінського. Може виникнути запитання: а чи не природніше шукати аналогів до творчості іншого видатного галицького композитора Станіслава Людкевича? Адже Колесса навчався в нього в юності (щоправда, не композиції), про свою величезну пошану до Людкевича, захоплення його непересічною особистістю він постійно говорив. Не без значення міг би вважатись і той факт, що саме Колесса створив один з найкращих інтерпретаційних варіантів знаменитого „Кавказу” Людкевича і диригував симфонію-кантату на урочистому концерті до його сторічного ювілею.

Проте саме в композиторській творчості Микола Колесса небагато перейняв від Станіслава Людкевича: надто різними були їх творчі натури і уподобання. Пізній романтизм, а властиво – постромантизм Людкевича, перевтілював більше стильові моделі Ліста і Вагнера, знаходячи для них виразну національну основу, проте зберігаючи монументально-фрескову об'ємність форм. Про підхід Людкевича до романтич-

них джерел можна висловитись його власними словами, сказаними про романтичний стиль Миколи Лисенка в статті „Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики”:

„В інструментальній сфері... він обертається переважно у формах старих романтиків: рапсодіях, піснях і танцях, і в їх техніці, як і мотивах, чути вельми часто відгуки Ліста, Шопена і Чайковського. Та, проте було б дуже нерозумно відмовляти фортепіанним творам Лисенка значення як позбавленим (як може

декотрі думають) „народної закраски” і „національного напрямку”, передусім тому, що вони – се перші і майже одинокі появи нашої доброї фортепіанної літератури. А зрештою і між ними є гарні транскрипції народних пісень, між якими особливо увагу звертає сюїта *g-moll* з народних пісень, в якій поодинокі народні мотиви, влучно підібрані і зручно опрацьовані у формі античних танців у поліфонічному стилі, становлять гарні й оригінальні зразки стародавніх класичних форм, оживлених новим народним змістом...

Але і в усіх інших „космополітичних” формах, як елегіях, піснях без слів, навіть у чужих, як полонезах, Лисенко, при всіх явних слідах чужих впливів, захуває все ж стільки своїх індивідуальних і національних ознак у мелодиці, що, чуючи їх, все ж таки не скажеш, що це „чистий” Шопен або Ліст, а що се – таки Лисенко” [14, 290 – 291].

Людкевич, як бачимо, звертає увагу саме на національну трансформацію загалом романтичних засад у Лисенка, не сумніваючись при тім, що вплив на класика української музики на тридцять років старших за нього Шопена і Ліста є абсолютно природнім і не дорікає Лисенкові за байдужість до модерніших стильових віянь. Зовсім інакше трактує романтичні підвалини та їх відповідність до національної ідеї Колесса. У визначеному в плані ряді стильових впливів на його творчість неоромантизм недаремно віднесений до останнього параграфу розділу, присвяченого різним стильовим домінантам фортепіанної творчості композитора. Адже це для нього не провідна стильова тенденція, а сприйнята в нерозривній єдності із всіма вищезазначеними. Подібне трактування знаходимо у представників львівської композиторської „празької школи”, учнів В.Новака, передусім у В.Барвінського.

Вітєслав Новак мав великий вплив і на Колессу, і на інших своїх учнів. Про це відверто згадує і сам композитор: „І я, і Нестор Нижанківський, і Василь Барвінський – всі ми були під впливом свого педагога Вітєслава Новака. Нам передався вплив його естетичних поглядів – спрямування на народну музику. Новак дуже любив словацьку пісню, словацьку народну музику. Цілий період

його творчості був „словацьким”: симфонічна поема „Татри”, „словацька сюїта”, що свідчить про велику закоханість Новака в народній музиці” [13, 102].

Але ця спрямованість Новака на народну музику була далека від поверхового етнографізму, а також і від прямолінійної романтичної суб’єктивності у трактуванні фольклорних елементів. Його романтичні устремління, хоч і залишились прикметною ознакою

творчого мислення композитора, мали доволі модерний характер, про що згадують і дослідники творчості видатного чеського митця. Так Б.Асаф’єв, наголошує, що для Новака притаманне „перетворення чуттєво-романтичного імпульсу творчості з стихійного в пізнавальний – через спілкування з природою і в ній, і, можливо, в великій мірі через неї з народною пісенністю в її побуті, в живому спілкуванні з нею” [15, 362]. Це дуже важливе спостереження з огляду на аналогічний підхід до народнопісенних витоків у його учня Колесси. Інша дослідниця, Л.Полякова, згадує, що на художній світогляд Новака великий вплив справив норвезький письменник Кнут Гамсун, один з видатних літературних неоромантиків з його „знаменитим на початку століття „Паном”... з його лозунгом „До природи!”... герой якого... іде за „покликом Пана” – присвятити життя злиттю з природою” [16, 128]. Під впливом цього твору була написана симфонічна поема „Пан” (1910) – один з переломних опусів у художньому мисленні композитора початку ХХ ст. і яскравий зразок неоромантизму в музиці.

Однак, романтичний загалом світогляд Новака не заважав йому мислити модерно і використовувати в своїх творах найновіші досягнення композиторської техніки, поєднуючи їх з національною основою, та знаходячи логічні „точки перетину” між питомо фольклорним та сучасним типом виразу: „Національна основа проявляється в ладо-інтонаційній сфері його творів, в яких він використовував словацький і моравський фольклор... в характерних формах народного варіювання та розвитку... і у властивих національній народній музиці особливостях гармонічної мови, збагаченої досягненням

класики та різними сучасними впливами – К.Дебюссі, М.А.Римського-Корсакова (цілотновість), Р.Штрауса (елементи політональності), П.Гіндеміта (поліфонізація гармонії)” [17, 56].

Серед фортепіанних творів особливо увагу під оглядом впливу на фортепіанний стиль Колесси варто звернути на шість сонатин Новака ор. 54, написаних в 1919 – 20 рр. Всі вони мають програмні назви, пов’язані з романтичними символами національної чеської і словацької культури. „Вони помітно вирізнялись своїм мистецьким рівнем від сонатин, які побутували в репертуарі учнів музичних шкіл. В Новак у своїх творах вживає інтонації та ритмічні побудови, властиві словацькій та чеській музиці, віддаючи перевагу пісенному фольклору. Так у другій частині Сонатини № 6 звучить пісня з часів Яна Гуса” [18, 5].

Серед них особливо близькою до відомої Сонатини Колесси видається сонатина Новака із згаданого циклу за № 5, ре мінор. Програмна назва всього циклу – *Zbojnická*, тобто „Розбійницька”, прямо перегукується з програмою, даною Колессою: „Слідами Довбуша”, ля мінор. Перша частина фортепіанного циклу Новака теж конкретизує образ, вона має програму *Janošik*, вказуючи на знаменитого розбійника з чеських легенд, аналогічного до Довбуша. Друга частина – *Hvězdnatá noc*, „Зоряна ніч”, являє собою типовий імпресіоністичний ноктюрн, за жанровою основою наближений до другої частини сонатини Колесси, хоч

український композитор більше наголошує любовно-ліричну

лінію програмного задуму: „Довбуш і Дзвінка”. Накінець остання частина в одному і другому циклі теж ґрунтується на танцювальних мотивах: у Новака має назву *Zbojnické veselí*, тобто „Розбійницькі забави”, в той час, як Колесса обирає більш нейтральну програму „Коло вогнища”. Але як за побудовою циклу і трактуванням в ньому окремих частин, так і за програмною концепцією обидва опуси видаються доволі близькими.

Виразні паралелі можна знайти і в музичній мові обох творів, хоча, звісно, Колесса не наслідує прямо свого вчителя, а індивідуально і творчо

переосмислює його підхід до неоромантично-фольклорного начала у фортепіанному сонатному циклі, по-своєму підходить до форм, як також і до засобів збагачення музичної мови модерними прийомами виразності. Тому можна знайти ряд аналогічних підходів у обох композиторів до вибору тематичних джерел та розвитку тематизму, гармонічної колористики, метроритміки та ін.

Так, в першій частині Новак спирається на моторно-активний мотив головної партії з виразною метроритмічною пульсацією і підкресленням деяких синкопованих зворотів, які порушують регулярний плин розвитку і вносять елемент несподіванки. Аналогічний прийом застосовує і Колесса – в обох випадках використовується своєрідне обігрування класицистичних альбертієвих басів, однак, з типовими для багатьох композиторів початку ХХ ст. „збоями” регулярної акцентності.

Такі ж паралелі можна знайти в гармонічній мові обох опусів. Як приклад, наведемо послідовність в зв'язуючому епізоді I ч. сонатини Новака, коли найпростіший висхідний мотив в діапазоні терції (основа субдомінантової гармонії) поступово обростає „гронами” дисонуючих співзвуч і цілковито втрачає свою функційну визначеність, створюючи яскраво колористичний ефект. Подібні прийоми теж зустрічаються в творчості Колесси, зокрема в „Фантастичному прелюді”, а також в розробці його Сонатини.

Дуже вишукано вирішена друга частина сонатини Новака – „Зоряна ніч”, в якій широка кантилена мелодія розгортається здебільшого на тлі тонічної гармонії, проте композитор демонструє тут максимально розмаїті можливості роботи з основною функцією, забезпечуючи витончену колористичну світлотінь: спочатку мелодія супроводжується повторністю тонічних органічних пунктів, пізніше пульс частішає, мелодія дробиться по гармонічній фігурації, остинатна акордика створює враження делікатного мерехтіння, потім тонічна функція „сповзає” по секундах – і знову замикається початковим епізодом. Тут загальний принцип ладотональної і фактурної організації змушує згадати

улюблені прийоми фортепіанного викладу Колесси – максимальна економія і раціональне використання засобів, що дає найвиразніший барвний образ.

Так само і в третій частині сонатини Новака „Розбійницькі забави” винахідливо застосована яскрава контрастність зміни послідовних епізодів, часто притаманних народному танцю з його несподіваними „появами нових персонажів”, раптовими змінами настроїв і типів руху. Як і в Колесси, в акомпанементі тут перевага надається опорним квінтовим інтервалам, котрі імітують звучання народних інструментів, імітації „зривання” струн, стихійних вигуків, притупувань та інших типових для більшості слов'янських танців метроритмічних, інтервальних ходів та фактурних прийомів.

Неоромантичний стрижень обох творів, що полягає в поетизації фольклору, зверненні до легендарних постатей і подій, набуває більш об'єктивних колористичних та зображальних відтінків (відповідно до вище цитованого спостереження Асаф'єва – перетворення стихійного сприйняття фольклору у пізнавальний), збагачується модерними прийомами композиторської техніки.

В загальних рисах порівняємо неоромантичні риси стилістики Миколи Колесси з індивідуальним стилем фортепіанних творів іншого видатного львівського композитора Василя Барвінського. Це порівняння видається тим більше слушним і природним, що Колесса завжди захоплювався музикою Барвінського і вибрав шлях музиканта не без впливу останнього: „Величезний вплив на мене справив батьків добрий приятель Василь Барвінський – людина, яка жила тільки з музики, і в музиці. Він завжди був для мене живим прикладом і я з ранніх років мріяв стати таким композитором, як Барвінський.” [13, 139].

Насамперед таке порівняння варто зробити на прикладі прелюдій – важливого жанру як в творчості Барвінського, так і Колесси. Хоча Барвінський створив свій знаменитий цикл у зовсім молодому віці – в 1908 р. в час навчання в Празі, а Колесса, навпаки, писав їх, починаючи з тридцятих років, вже після повернення з навчання і завершив в зрілому віці, однак, неоромантично-

фольклорні доміанти, збагачені головно імпресіоністичними прийомами, яскраво помітні і в одного, і в другого композитора у трактуванні цього „шопенівського” жанру. Що об'єднує їх передусім – тонке відчуття барви, рельєфність тематизму, що, хоча й часто заснований на народнопісенних інтонаціях (як, наприклад, прелюдія № 2 Фа-дієз мажор Барвінського чи „Гуцульський” прелюд Колесси), проте фольклорні елементи набувають універсального звучання, збагачуються модерними терпкими гармоніями, стилістично зближуються з іншими жанровими моделями.

Результати дослідження. Підсумовуючи огляд найважливіших стильових тенденцій, які мали істотний вплив на становлення індивідуального стилю Миколи Колесси, що проявляється в його фортепіанних жанрах, варто зазначити наступне:

- фортепіанні опуси можна вважати своєрідною творчою лабораторією композитора, де він дозволяє собі досить сміливо експериментувати, шукати нові прийоми виразності, апробувати інноваційні прийоми композиторської техніки;

- хоча у фортепіанній музиці знайшли відбиток численні новітні художньо-естетичні тенденції того часу, автор сприймає їх достатньо вибірково, узгоджуючи з тими фундаментальними духовними цінностями, які є стрижнем його світогляду;
- вельми цікавим є індивідуальне переосмислення національних витоків, що насамперед у фортепіанній творчості набувають нового забарвлення, виявляють співзвучність, співвідповідність генеральним європейським напрямам того часу;
- протягом тривалого періоду звернення до фортепіанної музики (понад 50 років) композитор зберігає головні образно-сміслові та стилеві доміанти у цих жанрах;

Висновки. Таким чином, фортепіанна музика виявилась для Миколи Колесси одним з тих відправних пунктів становлення творчої особистості, сферою, в якій він досягнув природне входження в тогочасний європейський мистецький процес, котрі сприяли його максимальній творчій самореалізації. Тому таким важливим видається аналіз особистісних імпульсів звернення композитора до фортепіанних жанрів, виявлення природи його творчої інтенції, яка в своєрідний спосіб проявилась саме у творах для цього інструменту.

Література:

1. Живопись. Краткий словарь терминов. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
2. Грабовський С. Українська людина у вимірах ХХ ст. / С.Грабовський. – К.: Центр громадської просвіти «Київське братство», 1997. – 112 с.
3. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період / О. Забужко. – К.: Либідь, 1992. – 126 с.
4. Мірчук І. Історія української культури / І. Мірчук. – Мюнхен-Львів : Фенікс-Лтд., 1994. – С. 244-380.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С.Павличко. – К.: Основи, 1997. – 320 с.
6. Шевчук В. «Хатяни» й український неоромантизм / В. Шевчук // Українська хата: Поезії. – К., 1990. – С. 3-18.
7. Баган О. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. / О.Баган. – Львів, 2002. – 18 с.
8. Кривчикова О. Стилістична різноманітність «празької школи» як відзеркалення національних пошуків / О. Кривчикова // Слово і Час. – К., 2001. – № 10. – С.72-73.
9. Гундорова Т.І. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської (До 125-річчя з дня народження) / Т.І. Гундорова // Радянське літературознавство. – Київ, 1988. – № 11. – С. 31-35.
10. Гундорова Т. Ранній український модернізм : до проблеми естетичної свідомості / Т. Гундорова // Радянське літературознавство. – Київ, 1989. – № 12. – С. 4-12.
11. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів, 1995. – 318 с.
12. Якуб'як Я. М. Колесса як композитор / Я. Якуб'як // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. Статей. – Львів, 1997. – С. 21-29.
13. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса / Л. Кияновська. – Львів: вид-во НТШ, 2003. – 294 с.
14. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1 / [ред.-упор. З. Штундер]. – Львів : Вид-во М.П.Коць, 1999. – 496 с.
15. Асаф'єв Б. Яначек, Новак, Ферстер, Сук / Б. Асаф'єв // Избранные труды. Т.4. – М., 1955. – С. 357-370.
16. Полякова Л. Чешская и словацкая опера ХХ века / Л. Полякова. – М.: Советский композитор, 1978. – 439 с.
17. Ластовецький М. Вчитель Миколи Колесси – видатний чеський композитор Вітезслав Новак / М. Ластовецький // Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ ст. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 42-59.
18. Чекас Л. Деякі аспекти інтерпретації сонатини М.Колесси. Методичні рекомендації / Л. Чекас. – Львів, 1997. – 24 с.