

Ольга Лігус Olha Lihus

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

PhD in Art Studies, Assistant Professor at the Department of Musicology and Musical Education, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

e-mail: olga-ligus@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5513-5525

Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття

Neoromantic Tendencies in the Ukrainian Piano Music of the Early 20th Century

Анотація. Простежено прояв тенденцій неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття на прикладі вальсів Я. Степового та ноктюрнів В. Косенка. Ці твори розглядаються у контексті стильових пошуків західноєвропейських та російських композиторів епохи *fin de siècle*. Методологія дослідження охоплює загальні та спеціальні наукові методи: історичний (у проведенні аналізу суспільно-політичних процесів кінця ХІХ — початку ХХ століття); історико-культурний (у розгляді художньо-естетичних засад тогочасної європейської музичної культури); теоретичний метод моделювання (у вияві аналогій між втіленням принципів неоромантизму в українській та зарубіжній музиці); компаративний (у визначенні спільних та відмінних жанрово-стилістичних рис у фортепіанних творах українських та зарубіжних митців). На підставі порівняльного аналізу в розглянутих творах виявлено типологічно спільні ознаки неоромантизму, виокремлено інонаціональні впливи, визначено відмінні жанрово-стилістичні риси, які констатують оригінальність неоромантичного мислення українських композиторів початку ХХ століття.

Ключові слова: неоромантизм; романтизм; *fin de siècle*; українська музика; фортепіанна музика ХХ століття.

Постановка проблеми. Сучасне музикознавство надає важливого значення осмисленню українського музичного мистецтва в контексті європейської культури. У зв'язку з цим актуалізується проблема стильової специфіки творчості вітчизняних композиторів різних художньо-історичних епох, адже стиль — це те, в чому схоплюється не лише оригінальність і неповторність, а й цілісність аналізованих явищ, тобто базова властивість для розкриття української музики як суб'єкта європейського культурного світу.

Означена проблема набуває ваги в ракурсі дослідження музично-історичного процесу початку ХХ століття, що характеризується яскравим спалахом мистецького індивідуалізму, що характерно також для творчості українських композиторів (М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф. Якименка, Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича та інших). Це обумовлено різновекторними тенденціями епохи *fin de siècle*: імпресіонізму, символізму, експресіонізму. Водночас творчість цих митців єднає спільна духовно-естетична тональність, яка визначила образно-тематичні, драматургічні, формотворчі та стилістичні пріоритети художнього письма. Саме на цьому стильовому підґрунті формувалися принципи нового, модерного, українського музичного мистецтва, що досягло еволюційної вершини у двадцятих роках ХХ століття. Йдеться передусім про творчість В. Барвінського,

Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Рудницького, М. Рославця. Тому визначення стильової домінанти творчості українських композиторів перших десятиліть ХХ століття уявляється вельми важливим етапом для розуміння глибинних процесів розвитку вітчизняного мистецтва в контексті загальноєвропейського музично-історичного процесу.

Особливо виразно стильова єдність простежується у фортепіанній музиці — пріоритетній жанровій сфері тогочасного творчого процесу. Відповідно, для розкриття стильової специфіки українського музичного мистецтва початку ХХ століття об'єктом розгляду обрано саме фортепіанні твори.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стильовим аспектам української фортепіанної музики початку ХХ століття ще не присвячено спеціальних досліджень, хоча фортепіанний доробок деяких композиторів тієї доби, а також окремі жанри і твори було проаналізовано в музикознавчих працях різної проблематики. Так, Л. Ланцута, розглянувши фортепіанні сонати Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Барвінського та В. Косенка, виявила в них національно-романтичні стильові ознаки [4]. Інша дослідниця цього жанру, О. Чабан, зосередила увагу на творчості західноукраїнських композиторів, виявивши в їхніх сонатах прояви символізму [7]. Фортепіанні мініатюри різних жанрів означеного

часу ввійшли до аналітичного матеріалу монографії авторки цієї статті, в якій досліджувалася українська фортепіанна музика епохи романтизму [5]. Образно-тематичні та жанрово-стилістичні аспекти фортепіанної спадщини С. Людкевича висвітлено в монографії Г. Брилинської-Блажкевич [1], а В. Барвінського — у дисертації Л. Назар, присвяченій стильовим особливостям творчості цього митця [6].

Здебільшого, у фортепіанній музиці українських митців початку ХХ століття всі дослідники справедливо відзначають взаємодію різних стильових тенденцій на основі романтичної традиції. При цьому в деяких характеристиках стилю спостерігається термінологічна строкатість [6, с. 13], а також інтерпретаційність при оперуванні поняттями і термінами [7, с. 8], що, ймовірно, зумовлено об'єктивною складністю стильової атрибуції творчості як у межах певного композиторського доробку, так і всього історичного періоду.

У пошуках термінологічної коректності оптимальним видається підхід Л. Корній, яка, узагальнюючи стильову картину розвитку української музики Сходу і Заходу початку ХХ століття, використовує термін «неоромантизм» [3]. Такий підхід корелює з науковими позиціями західних музикознавців різних поколінь: К. Дальгауза [8], С. Педерсон [10] та Г. Паулса [9], які послуговуються цим терміном у визначенні музичного стилю кінця ХІХ — початку ХХ століття. Зокрема, американська дослідниця С. Педерсон вважає, що «друга хвиля романтизму чи то “неоромантизм” тривала до початку Першої світової війни» [10, с. 171].

Сучасний німецький музикознавець Г. Паулс трактує неоромантизм значно ширше, постулюючи ідею актуальності романтичного стилю протягом усього ХХ століття, зокрема й у перші десятиліття: «Неоромантична категорія виявилася дуже стійкою, це “узагальнювальний термін”, до якого причетні різні композитори, навіть ті, що позиціонували себе як авангардисти періоду “холодної війни”. Майже кожен композитор початку ХХ століття, хоч би яким радикальним він був, створював опуси або хоча би пасажі у романтичному стилі» [9, с. 150].

Беручи до уваги наведені аргументи, визначення стильової специфіки української фортепіанної музики початку ХХ століття уявляється доцільним з погляду неоромантизму.

Мета статті — виявити тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. Проблема досліджуватиметься на прикладі вальсів Я. Степового та ноктюрнів В. Косенка, які аналізуватимуться у контексті стильових пошуків західноєвропейських та російських композиторів-сучасників. Вибір аналітичного матеріалу обумовлений як критерієм виразності прояву неоромантичних тенденцій, так і необхідністю висвітлення маловивчених аспектів історії української музики, серед яких, зокрема, творчість Я. Степового та В. Косенка.

Виклад основного матеріалу. Період 1890–1910-х увійшов в історію як «епоха *fin de siècle*», що відображала характерне світовідчуття, пов'язане з реакцією суспільства на кризові явища в соціокультурному житті Європи. Характерні ознаки цього світовідчуття — психологічне сум'яття та страх перед майбутнім, що їх влучно уза-

гальнив німецький філософ Ф. Ніцше знаменитою тезою про «загибель Бога».

Емоційно напружена атмосфера спричинила попит на мистецтво ірраціональне, рафіноване, позбавлене пафосу суспільної значущості, властивого культурі попередньої доби Романтизму. Звідси — характерне для творчості цього періоду тяжіння до психологізму, містицизму, туга за недосяжним ідеалом, відповідно, милування красою, чарівними образами, захоплення естетизмом. При цьому панівною образно-емоційною сферою творчості залишалася лірика, виявляючи безпосередній зв'язок із романтичною естетикою. Крім того, весь арсенал виражальних засобів мистецтва цієї доби базувався, здебільшого, на стильовій палітрі романтизму.

Невипадково, вже в той час у західноєвропейських арт-колах вжиток увійшов термін «неоромантизм»¹, який став умовною стильовою дефініцією сукупності новітніх різноспрямованих художніх тенденцій, генетично пов'язаних із романтичним стилем: імпресіонізму, символізму, сецесії, експресіонізму. Всі означені художні течії переважно стверджували культ підвищеного індивідуалізму, що в одних випадках виявлявся нестримним відчуттям свободи, повноти і барвистості життя, в інших — песимістичними настроями розчарування, апатії та фаталізму. Тому в різних національних музичних культурах цього часу виникають полярні за образним змістом та емоційно-енергетичним зарядом стильові явища: одухотворені імпресіоністичні пейзажі фортепіанних прелюдій та симфонічних композицій К. Дебюссі, апокаліптичні концепції монументальних симфоній Г. Малера, пронизані експресіоністичним відчуттям втраченої гармонії, витончено-примхливі химерні образи-символи поем О. Скребіна, що ніби розчиняються у фактурному плетиві мерехтливих гармоній, сповідальна щирість та водночас бурхливий драматизм фортепіанних та симфонічних полотен С. Рахманінова, фольклорна характеристичність мініатюр Е. Гріга з притаманними його стилю лаконізмом вислову, ритмічною пружністю і свіжістю гармонічних барв. Доволі часто таку контрастність бачимо у творчості одного композитора, навіть в одному творі.

Всеосяжність образно-емоційної палітри неоромантизму обумовила зміни всередині жанрової системи. Культ програмності, створений романтиками у ХІХ столітті, тепер витісняється пієтетом «чистих» жанрів, що мають універсальну здатність до гнучких переосмислень та модифікацій залежно від творчого задуму. Пріоритетне місце посідають жанри інструментальної музики, які акумулюють широкі технічні можливості для втілення найтонших тембрових, мелодико-інтонаційних і тонально-гармонічних нюансів образного змісту. При цьому спостерігається прихильність композиторів як до граничної камерності вислову, реалізованої в межах лаконічної інструментальної мініатюри, так і до безкінечної плинності імпровізаційних форм сольо-ансамблевого та симфонічного складу.

¹ Термін «неоромантизм» виник у літературі в останній чверті ХІХ століття у Франції й Німеччині, дедалі поширюючись Австро-Угорщиною, Росією, Україною й Польщею. В Україні його вперше ввела до літературознавчого обігу Леся Українка («новоромантизм»).

Стильові тенденції епохи *fin de siècle* виразно відбилися в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. Подібно до європейських неоромантиків, українські композитори надають перевагу безпрограмним жанрам фортепіанного репертуару ХІХ століття (ліричним і танцювальним мініатюрам, поемам, фантазіям тощо), наповнюючи їх новим змістом і смислом. Опуси Я. Степового (Вальси *h-moll* op. 5, № 1; *d-moll* op. 7, № 5) та В. Косенка (Ноктюрн-фантазія *cis-moll* op. 4; ноктюрн *fis-moll* op. 9, № 3) — у річищі цих тенденцій.

Розгляд двох вальсів Я. Степового виявив у цих творах нову якість стилю, утворену органічним синтезом ознак романтизму та імпресіонізму. Про вплив романтичної традиції свідчить, передусім, жанровий вибір митця, адже саме вальс, найпопулярніший ліричний танець ХІХ століття, посів особливе місце у фортепіанній творчості видатних митців тієї епохи: Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Й. Брамса, П. Чайковського. Спадкоємний зв'язок із романтичною моделлю жанру проявляється у наслідуванні загальних жанрових параметрів: семантики вальсу з її жіночим началом, вираженим тридольним метром та м'якими мелодичними інтонаціями «кружляння», а також у використанні Я. Степовим типової будови камерних вальсів Ф. Шопена — тричастинної репризної форми з контрастною серединою.

Зберігаючи у своїх вальсах зовнішні ознаки романтичної традиції, український композитор, проте, наділяє ці п'єси доволі нетиповою емоційною барвою. Образний зміст вальсів, хоч і навіяний ліричною стихією, але позбавлений характерної для цього жанру задушевно-проникливої журавливості чи то піднесеної схвильованості. Панівна емоційна тональність цих творів — стримана споглядальність, забарвлена нервово-примхливими нотками або пейзажно-колеристичними відтінками, близькими до імпресіоністичної палітри образно-виразових засобів.

Неоромантична якість ліризму вальсів Я. Степового досягається використанням комплексу стильових ознак (як образно-змістових, так і логіко-конструктивних та стилістичних), притаманних музичній творчості епохи *fin de siècle*. У процесі аналізу обох п'єс виявилось чимало подібностей із художнім письмом Е. Гріга, що пояснюється як типологічно спільним характером стильового мислення обох митців, так і орієнтацією Я. Степового на музичну мову норвезького композитора. Зокрема, у цих творах простежуються такі характерні для музики Е. Гріга особливості: мініатюризм, народно-жанрова скерцозність, особливий характер ліричного вислову (часом примхливий, а деколи стримано-споглядальний), пейзажна барвистість.

Мініатюризм як типова ознака неоромантичного мислення проявився у вальсах Я. Степового на різних рівнях, передусім, на композиційному і фактурному. Подібно до багатьох фортепіанних творів Е. Гріга і зокрема, його вальсів-мініатюр (*a-moll* op. 12, № 2 та *e-moll* op. 38, № 7), кожна з двох п'єс українського митця має доволі стислу композицію, яка розгортається шляхом чергування і повтору коротких тематичних утворень. Крайні розділи вальсів Я. Степового побудовано на розвитку одного образно-емоційного стану, гранично сконцентрованого в основній темі твору, яка ви-

різняється лаконізмом вислову, квадратністю структури, дрібністю фразування, повторністю тематичних елементів.

Принцип мініатюризму визначив і специфіку фактури вальсів Я. Степового, для якої характерні стриманість, «зібраність», простота і прозорість викладу, так само як і для фактури багатьох фортепіанних п'єс норвезького композитора, призначених для камерного виконання. Окрім того, у вальсах українського неоромантика спостерігається чимало типових для стилю Е. Гріга фактурних прийомів. Зокрема, спільний фактурний малюнок зближує основні теми Вальсу op. 5, № 1 Я. Степового та *a-moll*'ного вальсу норвезького композитора. Обидва твори єднає і фактурна формула «хоралу» народно-жанрового забарвлення (одна з найхарактерніших для «Ліричних п'єс» Е. Гріга), яку Я. Степовий використовує у середньому розділі. Інший тип фактури — своєрідні регістрові «перегуки», що їх бачимо в обох вальсах українського митця (у розвиткових фрагментах середнього розділу перед репризою) — також є типовим для багатьох творів Е. Гріга, зокрема, для Вальсу-капрису op. 37, № 1.

Свідченням спорідненості художнього письма Я. Степового та Е. Гріга є спільні ознаки стилістики: мелодичне обігрування тонічної квінти, особлива увага до басових формул *ostinato*, часте використання пунктирів, милування терпкими гармонічними утриманнями в різних шарах фактурної тканини, підкреслення контрастів між діатонічними і рясно-хроматичними епізодами, схильність до гармонічної барвистості. Остання деталь — характерна ознака імпресіоністичного мислення Е. Гріга, яка найвиразніше проявилася в основній темі Вальсу op. 7, № 5 українського композитора у вигляді яскравого секвенційного ланцюга еліптичних зворотів. Спільними рисами музичної мови вальсів обох митців є також мелодична формула з короткими секундовими утриманнями, і врешті, специфічний «грігівський» зворот із низхідним рухом мелодії I — VII — V з типовим народно-жанровим оздобленням так званої «волинкової квінти», що його Я. Степовий використовує в середній частині свого Вальсу op. 5, № 1.

Під знаком неоромантизму розвивалася і фортепіанна творчість В. Косенка, який суттєво збагатив новими художніми барвами інший провідний жанр епохи романтизму — ноктюрн. Характерні ознаки цього ліричного жанру (камерність форми, невимушеність розгортання ліричного вислову, свобода у використанні технічного потенціалу інструмента та яскрава барвистість у відтворенні поетичних картин нічної природи), які викристалізувалися у творчості кількох поколінь композиторів ХІХ століття, відтворилися у двох ноктюрнах українського митця крізь призму романтичної традиції та символістських пошуків епохи *fin de siècle*.

Як і більшість опусів «житомирського» періоду творчості В. Косенка (1919–1924 роки) обидва його ноктюрни сповнені різноманітних ліричних відтінків романтичного почуття: щемливої ніжності, драматичної схвильованості та мрійливої споглядальності¹. У кожному творі

¹ Ноктюрн *fis moll* (op. 9, № 3) композитор присвятив своїй майбутній дружині А. В. Косенко.

панує певна емоційна тональність: у Ноктюрні-фантазії — лірико-драматична, а в Ноктюрні *fis-moll* — елегійна.

Спорідненість із романтичним стилем виявляється в ноктюрах В. Косенка на рівні узагальнення характерних ознак жанрової моделі Ф. Шопена. Так само як і польський романтик, В. Косенко у своїх творах тяжіє до емоційної цілісності образу з характерним поєднанням драматичного та елегійного начал, тричастинної репрізної форми, інтимно-проникливого характеру висловлювання, трактування фортепіано як «співучого» інструмента, яскраво-колеристичної гармонії. Крім того, в Ноктюрні-фантазії відбилася типова стилістична особливість шопенівської традиції жанру — орнаментальний розвиток мелодії (т. 8–10), притаманна багатьом ноктюрам польського романтика.

Водночас, в обох творах В. Косенка відчутні характерні мотиви символізму, властиві творчості багатьох композиторів-сучасників: сповідално-ностальгійний характер, примхливість, ефемерність ліричного образу. За своїм змістом, композиційними ознаками та музичною мовою ноктюри українського неоромантика є типологічно близькими до ліричних фортепіанних п'єс російських композиторів тієї доби: В. Каліннікова, С. Рахманінова, і, особливо, О. Скребіна, до творчості якого В. Косенко завжди виявляв особливий інтерес.

Рецепція символістського стилю О. Скребіна проявляється в ноктюрах українського митця на рівні засвоєння окремих драматургічних принципів та стилістичних прийомів. Так само, як в О. Скребіна, розуміння В. Косенком поєднаності розвитку художнього образу пов'язане з характерним відчуттям музичного простору як безмежного цілого. Звідси — плинність, імпровізаційність музичної думки, зумовлена широким використанням принципів варіювання, перегармонізації, а також інтенсивним секвенційним рухом. У творчості обох композиторів це призвело до розширення жанрових меж ноктюра, який в О. Скребіна перетворився на Поєму-ноктюри, а у В. Косенка — на Ноктюри-фантазію.

Зі скребінівськими творами обидва ноктюри українського композитора єднає й особливий тип ліричного висловлювання, в якому органічно злилися імпульси різнорідних стихій: вокальне й інструментальне, співоче й танцювальне, «ліричне одкровення та гра» [2, с. 363]. У Ноктюри-фантазії В. Косенка інтонації драматичного речитативу переходять у вишукану арабеску, а в Ноктюрі *fis-moll* мотиви меланхолійного вальсу та щемливої сповіді ніби «розчиняються» у примхливій грі.

Подібно до О. Скребіна, український композитор сприймав музичний образ ніби крізь завісу зачарованості, милування, намагаючись відтворити найтонші деталі його поступового проростання. Ймовірно тому в композиціях обох митців особливу увагу звернено на еліптичні послідовності (що створюють ефект плинності руху), на деталізацію звукового колориту та розподіл гармонічних тонів всією фактурною тканиною (так звана «гармоніє-мелодія» О. Скребіна). Серед найулюбленіших спільних гармоній О. Скребіна та В. Косенка — альтеровані різновиди нонакорду із секстою, які український неоромантик часто використовує у розвиткових фрагментах своїх ноктюрів.

Чимало спільного зі скребінівським стилем простежується також у мелодії ноктюрів В. Косенка з її ритмічною та метричною мінливістю (Ноктюри *fis-moll*). Порівняння обох творів з фортепіанними мініатюрами О. Скребіна раннього періоду творчості дало змогу визначити спільну ритмо-інтонаційну ознаку, характерну для стилю обох композиторів: тріольність у поєднанні з пунктирним ритмом. Споріднює мелодії творів обох митців і використання специфічної формули — низхідної інтонації з предйомом (кварти, терції або сексти).

Висновки. Фортепіанна творчість Я. Степового та В. Косенка віддзеркалює перехідний характер розвитку вітчизняного музичного мистецтва початку ХХ століття, обумовлений стильовою неоднорідністю музично-історичного процесу епохи *fin de siecle*. Розгляд вальсів Я. Степового та ноктюрів В. Косенка в контексті художніх пошуків композиторів-сучасників дав змогу виявити у цих творах тенденції неоромантизму, що характеризується органічним синтезом стильових компонентів творчості попередньої епохи та початку ХХ століття.

З першим компонентом пов'язано звернення українських митців до типових жанрів фортепіанної музики доби романтизму з наслідуванням образно-тематичних та композиційних жанрових ознак. Інший компонент має протилежний «заряд», обумовлений прагненням подолати стильові рамки романтизму, відгукуючись на різноспрямовані образно-емоційні, драматургічні та стилістичні тенденції художнього письма епохи *fin de siecle*. У вальсах Я. Степового відобразилися такі характерні ознаки музичної творчості ХХ століття, як рафінованість образно-емоційного змісту, мініатюрність форми та афористична стислість висловлювання. Відмінний напрям стильового оновлення обрав В. Косенко, ноктюри якого увібрали гіпертрофовану чуттєвість, загострено-нервові відчуття неповторності та плинності моменту, нестримну експресію і динамізм почуттів.

У річищі неоромантичних пошуків обидва українські митці спиралися на досягнення композиторів інонаціональних шкіл, із творчістю яких виявляється чимало типологічних аналогій (у вальсах Я. Степового простежуються імпресіоністичні принципи стилю Е. Гріга, в ноктюрах В. Косенка — символістські риси творчості О. Скребіна). Ці зближення є свідченням спільності художніх процесів у різних музичних культурах того часу, а також творчого переосмислення стильового досвіду музичного мистецтва своєї епохи.

Неоромантична якість художнього мислення українських композиторів змінила жанрову сутність їхніх творів. Трансформація образно-емоційної сфери вальсів Я. Степового призвела до руйнації ліричної мелодійності, значно послабивши зв'язок із жанровою традицією вальсу епохи Романтизму. Свободою жанрового трактування вирізняються і ноктюри В. Косенка (зокрема, Ноктюри-фантазія), що втратили характерний для «нічної пісні» умиротворено-споглядальний ліризм, втілюючи піднесений тону трепетного очікування, інспірований бурхливим духом епохи *fin de siecle*.

Література

1. Брилинська-Блажкевич Г. Й. Фортепіанна творчість С. Людкевича: монографія. Львів: ВМІ імені М. Лисенка, 1999. 234 с.
2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для вузов. 2-е изд. Москва: Юрайт, 2019. 413 с.
3. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття: монографія. Київ: Муз. Україна, 2018. 362 с.
4. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 1998. 18 с.
5. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ — початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму: жанрово-стильова динаміка: монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 224 с.
6. Назар Л. Й. Стильові виміри творчості Василя Барвінського: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2007. 19 с.
7. Чабан Т. І. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця ХІХ–першої половини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2019. 18 с.
8. Dahlhaus C. Neo-Romanticism // 19th-Century Music. 1979. Vol. 3, No. 2. pp. 97–105.
9. Pauls H. Two centuries in one. Musical Romanticism and the twentieth-century. Ph.D. Thesis. Rostock University of Music and Theatre, 2014. 478 p.
10. Pederson S. Romanticism/anti-romanticism // Aesthetics of Music: Musicological Perspectives. Routledge, 2014. pp. 170–187.

References

1. Brylinska-Blazhkevych, G.J. (1999) *Fortepianna tvorchist S. Lyudkevycha*: monografiya. Lviv: VMI imeni M. Lysenka.
2. Zenkin, K. V. (2019) *Fortepiannaya miniatura i puti muzyikalnogo romantizma: uchebnik dlya vuzov*, 2nd ed. Moscow: Yurayt.
3. Kornij, L. P. (2018) *Istoriya ukrayinskoyi muzychnoyi kultury vid davnyiny do pochatku XX stolittya: monografiya*. Kyiv: Muz. Ukrayina.
4. Lanczuta, L. V. (1998) *Ukrayinska fortepianna sonata: teoriya, istoriya, suchasni tendenciyi*. Abstract of Ph.D. dissertation. NMAU im. P.I. Chajkovskogo.
5. Ligus, O. M. (2017) *Ukrayinska fortepianna muzyka XIX — pochatku XX st. u konteksti yevropejskogo romantyzmu: zhanrovo-stylova dynamika*. Kyiv: Lira-K.
6. Nazar, L. J. (2007) *Stylovi vymiry tvorchosti Vasylya Barvinskogo*. Abstract of Ph.D. dissertation. LDMA im. M. V. Lysenka.
7. Chaban, T. I. (2019) *Stylovi zasady symbolizmu v sonatax zaxidnoukrayinskykh kompozytoriv kincy XIX–persheyi polovyny XX stolittya*. Abstract of Ph.D. dissertation. ONMA im. A. V. Nezhdanovoyi.
8. Dahlhaus, C. (1979) 'Neo-Romanticism', *19th-Century Music*, 3 (2), pp. 97–105.
9. Pauls, H. (2014) *Two centuries in one. Musical Romanticism and the twentieth-century*. Ph.D. Thesis. Rostock University of Music and Theatre. Rostock, Germany.
10. Pederson, S. (2014). 'Romanticism/anti-romanticism' in S. Downes (ed.) *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. London; New York: Routledge, 2014, pp. 170–187.

Lihus O.

Neoromantic Tendencies in the Ukrainian Piano Music of the Early 20th Century

Abstract. The article focuses on the examination of neoromantic tendencies in the Ukrainian piano music of the turn of the 20th century by the example of the waltzes by Ya. Stepovyi and nocturnes by V. Kosenko. These musical pieces are viewed in the context of the stylistic findings of the Western European and Russian composers of the fin de siecle era. The research methodology incorporates general and specific scientific methods: historical method (to analyze social-political processes of the 20th century turn); historical-cultural method (to consider the artistic-aesthetical foundations of European musical culture of that period); theoretical method of modelling (to reveal the analogies of the embodiment of the neoromantic principles in the Ukrainian and foreign music); comparative (to define similar and distinct genre-stylistic features of the piano pieces of the Ukrainian and foreign composers). Basing on this comparative analysis, typologically common features of Neoromanticism are defined, foreign influences are determined, distinct genre-stylistic features are considered that demonstrate the uniqueness of the neoromantic thinking of the Ukrainian composers of the turn of the 20th century.

Keywords: Neoromanticism, Romanticism, fin de siecle, Ukrainian music, 20th-century piano music.

Лигус О.

Тенденции неоромантизма в украинской фортепианной музыке начала ХХ века

Аннотация. Исследовано проявление тенденций неоромантизма в украинской фортепианной музыке начала ХХ века на примере вальсов Я. Степового и ноктюрнов В. Косенко. Эти произведения рассматриваются в контексте стилевых исканий западноевропейских и российских композиторов эпохи fin de siecle. Методология исследования охватывает общие и специальные научные методы: исторический (в анализе общественно-политических процессов конца ХІХ — начала ХХ века); историко-культурный (в рассмотрении художественно-эстетических основ европейской музыкальной культуры того времени); теоретический метод моделирования (при выявлении аналогий между воплощением принципов неоромантизма в украинской и зарубежной музыке); компаративный (в определении общих и отличительных жанрово-стилистических черт фортепианных произведений украинских и зарубежных композиторов). На основании сравнительного анализа в рассмотренных произведениях выявлены типологически общие признаки неоромантизма, выделены инациональные влияния, определены отличительные жанрово-стилистические черты, которые констатируют оригинальность неоромантического мышления украинских композиторов начала ХХ века.

Ключевые слова: неоромантизм, романтизм, fin de siecle, украинская музыка, фортепианная музыка ХХ века.