

УДК 780.616.432.035"18/19"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-25>

**Олександр СКЛЯРОВ,**  
orcid.org/0000-0003-0720-9838  
професор, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри фортепіано  
Харківської державної академії культури  
(Харків, Україна) [proskliarov@gmail.com](mailto:proskliarov@gmail.com)

## ФЕНОМЕН НЕОКЛАСИЦИЗМУ ЯК НОВОГО НАПРЯМКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Стаття розглядає історію зародження і становлення епохи неокласицизму в музичному мистецтві та його особливості. Робота має на меті проаналізувати процес виникнення у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття неокласичного стилю (як реакції на естетику пізнього романтизму та імпресіонізму), дослідити шляхи втілення неокласичних тенденцій (формальна ясність, раціоналізм, звернення до поліфонічної та класичної спадщини) у творчість провідних композиторів епохи модернізму. **Результати дослідження.** Неокласицизм у музиці кінця XIX – початку XX ст. прагнув відродження стилістичних особливостей ранньокласичного та класичного періодів. Основа цього напрямку – синтез традиційного й новаторського. Він розвивався у взаємодії з історичними стилями (бароко, класицизм, романтизм) та новими течіями (імпресіонізм, експресіонізм). До видатних представників цього стилю належать С. Франк, І. Брамс, А. Брукнер, А. Дворжак, П. Гіндеміт, М. Равель, Р. Штраус та інші. Вони оновили музичну мову, зберегли зв'язок із європейською традицією та використали інновації (політональність, дисонанси, жорсткий ритм) для висловлення сучасного світогляду. **Наукова новизна.** У статті дається визначення музичного неокласицизму як типу музичного творення, що реалізується в історико-культурних умовах модерністського і постмодерністського дискурсу шляхом взаємодії різночасових естетико-стильових елементів; проаналізовано та виявлено неокласичні риси у творах для фортепіано композиторів, які написані у неокласичному стилі. **Практична значущість** статті полягає у подальшому здійсненні музикознавчого аналізу творів композиторів кінця XIX – початку XX століття для фортепіано загалом, а також осмислення нового напрямку як важливого чинника у формуванні професіоналізму виконавців. **Висновки.** Неокласицизм являє собою естетичний напрямок, що знаменує розрив із попередніми музичними традиціями, у центрі якого – пошук натхнення в музичній спадщині передромантичного та романтичного періодів. Композитори цього напрямку прагнули до чітких форм і логічного розвитку, зокрема поліфонії, поступово відходили від емоційної суб'єктивності та не сприймали монументальність романтичних жанрів. Неокласицизм виник як альтернатива невизначеності імпресіонізму й атональності експресіонізму, цей стиль запропонував оновлений підхід до тональності. Його провідною рисою стало поєднання класичних моделей і античних сюжетів із прагненням до ясності, порядку і гармонії. Цей напрямок перебуває на межі між сучасним модернізмом і традиціоналізмом, підкреслюючи звернення до стійких класичних принципів як протизвагу змінній динаміці сучасного світу.

**Ключові слова:** музичний неокласицизм, неокласична ситуація, музичне мистецтво кінця XIX – початку XX століття, виконавське мистецтво, класичний період, імпресіонізм, модернізм, класична спадщина.

**Oleksandr SKLIAROV,**  
orcid.org/0000-0003-0720-9838  
Professor, Honored Artist of Ukraine,  
Professor at the Piano Department  
Kharkiv State Academy of Culture  
(Kharkiv, Ukraine) [proskliarov@gmail.com](mailto:proskliarov@gmail.com)

## THE PHENOMENON OF NEOCLASSICISM AS A NEW DIRECTION IN MUSICAL ART OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

The article examines the history of the emergence and development of the neoclassical era in musical art and its characteristics. The **aim** of work is to analyse the emergence of the neoclassical style in musical art in the late XIX and early XX centuries (as a reaction to the aesthetics of late romanticism and impressionism) to explore the ways in which neoclassical trends (formal clarity, rationalism, reference to the polyphonic and classical heritage) were embodied in the works of leading composers of the modernist era. **Research results.** Neoclassicism in music of the late XIX and early XX centuries sought to revive the stylistic features of the early classical and classical periods. The basis of this trend was the synthesis of the traditional and the innovative. It developed in interaction with historical styles (baroque, classicism, romanticism) and new trends (impressionism, expressionism). Prominent representatives of this style include

*S. Franck, J. Brahms, A. Bruckner, A. Dvořák, P. Hindemith, M. Ravel, R. Strauss, and others. They renewed the musical language, preserved the connection with European tradition, and used innovations (polytonality, dissonance, harsh rhythms) to express a contemporary worldview. **Scientific novelty.** The article defines musical neoclassicism as a type of musical creation that is realized in the historical and cultural conditions of modernist and postmodernist discourse through the interaction of aesthetic and stylistic elements from different periods. It analyses and identifies neoclassical features in piano works by composers written in the neoclassical style. The **practical significance** of the article lies in the further implementation of musicological analysis of works for piano by composers of the late XIX and early XX centuries in general, as well as in the understanding of the new direction as an important factor in the formation of performers' professionalism. **Conclusions.** Neoclassicism is an aesthetic movement that marks a break with previous musical traditions, centred on the search for inspiration in the musical heritage of the pre-romantic and romantic periods. Composers of this movement strove for clear forms and logical development, particularly polyphony, gradually moving away from emotional subjectivity and rejecting the monumentality of romantic genres. Neoclassicism emerged as an alternative to the uncertainty of impressionism and the atonality of expressionism, offering a renewed approach to tonality. Its leading feature was the combination of classical models and ancient themes with a desire for clarity, order, and harmony. This movement straddles the line between contemporary modernism and traditionalism, emphasizing a return to stable classical principles as a counterbalance to the changing dynamics of the modern world.*

**Key words:** neoclassicism in music, neoclassical situation, musical art of the late XIX – early XX centuries, performing arts, classical period, impressionism, modernism, classical heritage.

**Постановка проблеми дослідження.** Феномен музичного неокласицизму, початок якого сягає XIX століття, а найбільшого розквіту набуває у 20–30-ті роки XX століття, досі залишається предметом інтенсивних наукових обговорень. У науковій літературі представлено різноманітні, часом діаметрально протилежні погляди щодо його сутності, хронологічних меж та концептуального змісту. Окремою проблемою є оцінка значущості неокласицизму у контексті розвитку музичного мистецтва, визначення переліку композиторів, які відносяться до цього напрямку, а також аргументація самого терміну «неокласицизм». Вивчаючи музичний неокласицизм у контексті загальнокультурного простору XX століття, дослідники стикаються зі складнощами, які пов'язані із предметною характеристикою явища. На відміну від літературного, архітектурного чи образотворчого неокласицизму, який спирається на концепцію прямого звернення до античності, музичний неокласицизм характеризується зверненням до широкого спектра стилістичних епох минулого. Така багатовекторність унеможливує формулювання єдиного принципу, який би пояснював усі прояви цього феномену. Питання становлення та розвитку неокласицизму у музичному мистецтві ще недостатньо вивчене і потребує ґрунтовного аналізу та наукового дослідження.

**Аналіз попередніх досліджень.** Музичний неокласицизм є надзвичайно складним мистецьким явищем, наукові дискусії про які не вщухають і донині. Значно глибше висвітлення проблема неокласицизму, його культурно-історичної та художньо-естетичної природи отримала у дослідженнях в галузі загальної та музичної естетики, історії зарубіжної музики, теорії стилю та жанру, теорії музичної інтерпретації. До тематики неокласичного музичного мистецтва у різні

періоди звертались багато науковців, серед яких О. Зав'ялова, С. Лісецький, М. Друскін, Д. Житомирський, М. Бандура, І. Барсова, Ф. Бузоні, П. Беккер, Т. Гуменюк, М. Каган, Ю. Корж, Ж. Ле Гофф, Е. Панофський, У. Пейтер, Л. Гаккель, Г. Данузер, А. Калениченко, В. Каратигін, Ю. Келдиш, Ю. Кудряшов, Т. Лева, О. Леонтєва, Л. Мельник, С. Мессінг, М. Михайлов, Л. Неболюбова, Л. Сабанєєв, С. Савенко, О. Самойленко, В. Смірнов, О. Соколов, Р. Тарускін, А. Фікареллі та багато інших.

**Мета статті** – проаналізувати і охарактеризувати особливості, специфічні риси і стильові тенденції розвитку неокласицизму у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття.

**Виклад основного матеріалу.** Неокласицизм є одним із найбільш значущих напрямів мистецтва кінця XIX – початку XX століття, який останніми роками став предметом особливої уваги з боку багатьох фахівців. Ця течія охоплює значну кількість напрямів мистецтва, його часові рамки не мають чіткої фіксації, географія поширення руху також значна. Суть напрямку полягає у відродженні традицій різних епох, стилів, жанрів, прийомів втілення задумів, у використанні фольклору, цитат, сюжетики античних, барокових, класичних, романтичних творів, висвітленні в різних ракурсах інструментарію, прийомів втілення, аж до побутових моментів, а також через відфільтрований досвід великих попередників. Інтегрується попередній досвід майстрів, історичних епох, обираються основні засоби виразності, жанрові структури, характерні інтонаційні символи, принципи побудови музичної думки. Відбувається їхнє заломлення в «моделі», які, як маяк, дають про себе чітку інформацію, визначають ясну належність до тієї чи іншої традиції, школи, національної культури.

Кінець XIX – початок XX століття став переломною епохою у розвитку європейського мистецтва. Цей період насичений найгострішими протиріччями у всіх сферах соціокультурного та мистецького життя. В галузі музики він був відзначений посиленням творчих протистоянь між різними стильовими напрямками, появою нових художніх течій.

Слідом за Вагнером і Лістом у 1890-і роки завершили свій шлях С. Франк, І. Брамс, А. Брукнер, у 1900-ті роки – Дж. Верді, Е. Гріг, А. Дворжак. Але вже у 1890-ті роки висунулися впливові лідери нових музичних течій: Р. Штраус та М. Рeger у Німеччині, К. Дебюссі у Франції, Г. Малер в Австрії, Дж. Пуччіні в Італії, Я. Сібеліус у Фінляндії, Л. Яначек у Чехії.

Композитори епохи романтизму, що підтримували традиції класицизму, особливо спадщину віденських класиків, прагнули зберегти ясність функціонального мислення, що сформувалося до кінця XVIII століття, в рамках гомофонно-гармонічного стилю. Навпаки, представники неокласицизму спиралися на інший підхід. Їхнє мислення виходило за межі гармонійних функцій і ґрунтувалося на стародавніх ладах (церковних і народних), а також на вільній контрапунктичній взаємодії мелодійних ліній. Неокласицизм черпав своє натхнення не лише з традицій класицизму, а й звертався до епохи високого бароко, часу великого злиття поліфонічного та гомофонного стилів, проміжних форм та вільного формування структури творів.

«Неокласицизм – один з провідних творчих напрямів 20–40-х років XX століття. Ще до Першої світової війни класицистичні тенденції з'являлись у творчості композиторів, яких опосередковано пов'язували з пізньоромантичною естетикою. Варто згадати хоча б Й. Брамса, К. Сен-Санса чи Ц. Франка, які у своїй творчості намагались знайти певний синтез романтичних і класицистичних принципів. Класицистичну лінію виділяють у творчості М. Равеля, а також К. Дебюссі, який ще на початку сторіччя закликав звертатися до відродження національних традицій старовинної музики» (Перейма, 2002: 75).

Несподівано виникають у музиці Німеччини, Франції, Австрії тенденції нового класицизму – у найрізноманітніших іпостасях. Музичне мислення, наситившись звуковими нагромадженнями, знову звернулося до наївної ясності мелосу, до прозорості гармонії та фактури, до простоти форм, до чітких інтонаційних формул у дусі В. А. Моцарта та Й. Гайдна, Ф. Куперена та Ж. Ф. Рамо. Ще на початку століття деякі музиканти виступили як

переконані «неокласики» (М. Рeger у Німеччині), які прагнуть воскресити в сучасних умовах розвинені форми баховської поліфонії. Тоді ж видатні французькі майстри – передусім К. Дебюссі та М. Равель – із захопленням культивували жанрові моделі клавесинної музики XVIII століття, химерно поєднуючи їх із колористичними ефектами імпресіоністського письма. В Австрії Г. Малер був одним із перших, хто відтворив (у «Четвертій симфонії», 1900 р.) чарівну наївність моцартіанства як звуковий символ духовної чистоти дитинства. Крутий поворот у своїй оперній творчості продемонстрував чи не найзухваліший з композиторів рубежу століття – Р. Штраус: від згущено-похмурих «передекспресіоністських» образів його опер 1905–1909 років – до моцартіанської ясності та класичності «Кавалера троянд» (1921) до піднесеної просвітленості та ораторіальності «Жінки без тіні» (1905–1918).

Переконаним ідеологом нового класицизму був Ферруччо Бузоні, який воскресив у своїх комічних операх «Арлекін» (1916) та «Турандот» (1917) атмосферу та інтонаційний устрій старої італійської опери-буффа. Цей видатний музикант-мислитель виступив із теоретичним обґрунтуванням своїх ідей. Тенденція «младокласицизму» (так він називав новий класицизм), яку Бузоні відстоював, зводилася до оволодіння, відбору та використання всіх досягнень попередніх експериментів і включення в міцну і прекрасну форму (Рябоконева, 2016).

Напередодні Першої світової війни система виразних засобів пізнього романтизму переживала період глибокої кризи. Експресіонізм та імпресіонізм, розвиваючись у різних напрямках, послаблювали її основи. Експресіоністський підхід з його інтенсивним використанням хроматично-альтерованої гармонії призвів до виникнення вільної атональності та додекафонії. У свою чергу, імпресіонізм посилював яскраву статичність акордів, розширюючи їхню вертикальну структуру аж до включення до неї всіх кроків звукоряду. Представники неокласицизму звернулися до музичного мислення епох, наповнених функціональною гармонією. Це стало спробою витягти зі стилів минулого розв'язання складних завдань, що стояли перед сучасними композиторами, та перенести цей досвід у актуальний контекст.

Естетичний ідеал неокласицизму – «порядок», «стійкість», «рівновага» всіх елементів мистецького цілого. Ця гармонія сприймається як щось існуюче, вічне і непорушне. Поняття неокласицизму нерідко інтерпретується у ширшому контексті, охоплюючи певні явища музичної культури

другої половини XIX і початку XX століть. У наукових дослідженнях музичної еволюції часто проводиться розмежування між неокласицизмом як самостійним напрямом та класицистичними тенденціями, що виявляються всередині романтичної традиції та деяких інших стильових напрямків. У таких композиторів, як Йоганнес Брамс, Сезар Франк та Каміль Сен-Санс, звернення до суворих класичних форм виконувало функцію своєрідного засобу протидії надмірному романтичному суб'єктивізму, сприяючи досягненню гармонійного балансу між особистісним та об'єктивно-раціональним початком. Хоча образна система їх творів, а також засоби музичної виразності, що використовуються ними, переважно відповідають канонам романтичного мистецтва, цих авторів можна по праву вважати попередниками естетичних принципів неокласицизму XX століття.

Так поступово формувалися – у різних національних школах та у художників різних творчих напрямів – тенденція музичного неокласицизму, яку мала зайняти одне з провідних місць у західноєвропейській музиці 1920-х та 1930-х років. Кожна стилістична школа використовує як національні, так і європейські універсальні традиції. Доказом тісної взаємодії між еволюцією неокласичних тенденцій у композиторському та виконавському мистецтві служить їхня загальна кульмінація у 20–30-ті роки XX століття. У межах композиторської діяльності цей період відрізнявся розквітом музичного неокласицизму, який займав становище провідного стильового спрямування. Для виконавчої практики цей час характеризувався концепцією об'єктивності, яку П. Казальс описував як «фетишизм об'єктивності» (Перейма, 2002).

Ідеї об'єктивного підходу до музичного виконання знайшли своїх найбільш пристрасних прихильників серед композиторів-неокласиків, багато з яких мали видатні виконавські навички. Ці композитори нерідко відкидали право виконавця на художню інтерпретацію як «осмислення» тексту автора.

Для фортепіанної музики становлення неокласицизму означало повернення до чітких форм, гармонійної ясності, поліфонічної фактури. Композитори-піаністи, що працювали в цьому стилі, могли поєднувати класичні принципи з іншими техніками, що робить неокласицизм цікавим і багатогранним явищем. У статті було розглянуто переважно твори композиторів різних країн неокласичного періоду, написаних окремо для фортепіано або для фортепіано з іншими інструментами.

Фортепіано почало відігравати важливу роль у музичному неокласицизмі ще наприкінці XIX століття. Серед музичних митців-неокласиків можна виділити норвезького композитора Едварда Гріга, який звернувся до неокласичного стилю з певних обставин. У 1884 році Гріга попросили написати твір для фестивалю Гольберга: цей фестиваль мав відзначити 200-річчя з дня народження Людвіга Гольберга, одного з найвідоміших письменників Норвегії.

Композитору замовили кантату на слова Нордаля Рольфсена. Однак Гріг був незадоволений цим замовленням, він писав: «Кантату Гольберга вам ніколи не дозволять побачити. Вона спить «вічним сном», і це також добре» (Corah, 2016: 21). У творі «Сюїта Гольберга» ор. 40 Е. Гріг з великим мистецтвом зміг передати сюїту в стилі бароко, водночас вливаючи свій власний голос у мелодію. «Його відправною точкою була стилізована форма французької танцювальної сюїти (яку використовували Куперен, Рамо та Бах у вісімнадцятому столітті), і він відтворив деякі з найхарактерніших музичних форм часу Гольберга» (Corah, 2016: 23). Хоча це був єдиний неокласичний твір Гріга, він справді створив «нео» – класичне звучання, майже раніше за будь-який інший. «Сюїта Гольберга» ор. 40 – це фортепіанний твір, що складається з п'яти частин, заснованих на барокових танцювальних формах XVIII століття. Сюїта починається та закінчується основними клавішними жанрами: прелюдією та ригодоном (французький бароковий танець, який має стрибкові кроки для пар). Прелюдія з оптимістичним та живим вступом до сюїти має стрибковий ритм, який триває протягом усієї частини. Друга частина, сарабанда – це традиційний бароковий танець у потрійному розмірі. «Сюїта Гольберга» ор. 40 – прекрасний та виразний, водночас чіткий та чистий твір, який поєднує найкраще від музики Гріга та стилю неокласики. Е. Гріг став одним із перших композиторів, які експериментували з неокласицизмом задовго до того, як він став справжнім жанром у 1920-х роках.

У Франції протягом періоду між двома світовими війнами неокласицизм мав два значення: він асоціювався зі зростаючою французькою самоідентичністю та ідеалізованим французьким характером, який французькі музикознавці, включаючи Жана Юре та Поля Ландормі, представляли як поєднання чистоти, ясності, простоти, об'єктивності, вишуканості та тверезості. Творчість Едварда Гріга викликала інтерес у інших композиторів до створення неокласичної музики. Зокрема, Моріс Равель, один з найвидатніших композиторів імпресіоністського періоду,

був натхненний Грігом на створення неокласичних творів. Серед творів Моріса Равеля у неокласичному напрямку була написана клавирна п'єса «Гра води» (1901), присвячена видатному педагогу Габрієлю Форє і вперше виконана публічно у 1902 році (Corah, 2016). Цей твір часто вважають однією з ранніх композицій, де виразно проявилися новаторські риси стилю Моріса Равеля. Серед характерних ознак цієї композиції виділяються зорова мальовничість, технічна вишуканість та яскрава образність. У п'єсі автор застосував низку інноваційних прийомів, згодом притаманних його авторському стилю. Зокрема, він використовував поетичне та живописне звучання, яке створювало візуальні картини, зберігав чіткість мелодичної лінії навіть за умов складного фігураційного руху, що суттєво відрізняло його від інших музикантів. До того ж, використання обертонів у формуванні особливої атмосфери та акустичного простору стало однією з визначальних рис цього твору. Ще один твір – сюїта для сольного фортепіано «Гробниця Куперена» – була створена Равелем між 1914 і 1917 роками, вона містить шість частин, збудованих на основі традиційної барокової танцювальної сюїти. Кожна частина є шаную пам'яті друга композитора (в одному випадку двох братів), які загинули під час Першої світової війни. Одним із вшанованих друзів був французький композитор Франсуа Куперен. Сам Равель підкреслював, що його завданням було не стільки наслідування чи конкретна присвята Куперену, як акцентування культурного значення барокової французької клавирної сюїти загалом. Це помітно у структурному підході до твору, який відповідає формату барокової танцювальної сюїти. Композитор вдало оживляє барокові стилістичні набутки через оригінальне використання орнаменту і ладових гармоній. Неокласичний аспект твору знаходить своє втілення у хроматичних мелодійних побудовах XX століття та витончених гармонійних діях Равеля, які додають багатогранності його музичній мові.

Іншим представником музичного мистецтва, який також використовував неокласичний стиль у творах, був фінський композитор Ян Сібеліус. Понад усе, його захоплювала непохитність одноманітності заклінальної поезії «Калевали», і він повідомляв друзям, що сприймає народний епос як «надзвичайно сучасний». Сібеліус відмічав, що «переосмислення схожих між собою ритмів, образів і загальних настроїв вразили його як «чиста музика», «теми та варіації» (Corah, 2016: 47). Як і багато національних композиторів різних країн, включаючи Е. Гріга, Сібеліус відчував натхнення від народної музики своєї культури та викорис-

товував її елементи у своїх творах, зокрема сонатини. Повторюваність і те, що Сібеліус описує це явище як «ту звучну, надзвичайно меланхолійну монотонність у всіх фінських мелодіях», проявляється в більшій частині його музики (Corah, 2016: 49). Чисті звуки народної музики, найімовірніше, надихнули Сібеліуса повернутися до класики та творити свої сонатини у неокласичному стилі. Ерік Блом писав, що «сонатини, безсумнівно, є вершиною досягнень Сібеліуса як композитора для фортепіано». Він також стверджує, що Сібеліус був «навмисно простим» і «якщо *dérouillé* означає «оголений», саме такими, безумовно, є ці маленькі, але видатні твори. Їхня оголеність не є лише фактурною: вона також формальна» (Corah, 2016: 49). Фортепіанна сонатина № 1 фа-дієз мінор – перша з трьох сонатин у його оп. 67. «Сонатина фа-дієз мінор є найдосконалішою з усіх його фортепіанних творів, але дві інші, відповідно мі-мажор та сі-бемоль мінор, майже такі ж чудові» (Corah, 2016: 51).

Італійський неокласицизм значною мірою походив від французької версії та виник із відмови від «веризмо-опери» та бажання розвивати інструментальну музику. З усіх композиторів, що писали в період між двома війнами, Альфредо Казелла був найвпливовішою новаторською фігурою в італійській музиці. Музика Казелли цього періоду була неокласичною, заснованою на дисонансних діатонічних гармоніях із супутніми хроматичними відхиленнями; його текстури стали лінійними, але підкреслені руховими ритмами. У твори Казелли повернулися теми італійської народної музики, які спостерігалися в перший період його творчості (наприклад, у його Симфонічній сюїті 1924 року «*La giara*» Op. 41b), і були чіткі ознаки впливу італійської музики до XIX століття. Яскравим прикладом є «*Scarlattiana* Op. 44: *Divertimento su musiche di Domenico Scarlatti*» Казелли 1926 року, це концерт для фортепіано з невеликим оркестром, твір у стилі фантазії, заснований на клавирній сонаті Доменіко Скарлатті, які Казелла описав як поєднання його власної та Скарлатті особистостей, що мають «чистоту стилю» (Sweet, 2023: 41).

Як і у випадку з італійським неокласицизмом, іспанський напрямок значною мірою походить від французької версії. Мануеля де Фалью можна вважати центральною фігурою іспанської неокласичної музики початку XX століття. Протягом своєї кар'єри він торкнувся багатьох важливих тем естетики модернізму, включаючи національні мотиви, неокласицизм, роль тональності, пародії та аллюзії. Концерт для клавесина Мануеля де Фальї, написаний для Ванди Ландовської, – це

яскравий приклад виконання у новому напрямку. У першій частині Фалья використав твори вільянсіко XV століття (форма іспанської народної пісні): «De los álamos, vengo madre». Концерт був виконаний де Фалья в Лондоні в 1927 році (двічі під час одного виконання – композитор грав на початку та в кінці, причому на різних інструментах: спочатку на фортепіано, потім на клавесині); більшість критиків погодилися, що твір звучав краще на другому прослуховуванні, а Едвін Еванс з «Musical Times» писав, що «клавесин – це правильний інструмент» (Sweet, 2023: 43). Концерт отримав надзвичайно позитивні відгуки, а газета «The Daily Telegraph» описала його як «привабливий та стимулюючий твір».

Хоча значна частина європейського неокласицизму розвивалася за французькою моделлю, Німеччина обрала незалежний шлях до подібного висновку. Музика в Німеччині в міжвоєнний період була розділена між тими, хто йшов слідами Шенберга та Веберна в напрямку атональності та дванадцятитонового серіалізму, та німецькою версією неокласицизму в музиці Ферруччо Бузоні, Пауля Хіндеміта, Ріхарда Штрауса та інших. Як і французький неокласицизм, ці два музичні стилі також розвивалися як реакція на надмірності романтиків кінця XIX століття. Музика Ріхарда Штрауса 1910-х років, зокрема «Кавалер троянди» та «Ариадна на Наксосе», демонструє деякі деталі неокласицизму. Майкл Кеннеді визначив кілька неокласичних рис у творах Штрауса; він писав, що в своїх творах Штраус «подорожував у часі до Люлли, Куперена, Моцарта, до вальсу, до епохи Шумана», а ще «Штраус запозичив їхні стилі та зробив їх своїми настільки переконливо, що вони цінні самі по собі, а не як імітації» (Sweet, 2023: 47).

Британська музика після Першої світової війни характеризувалася як відокремлена від континентального модернізму, водночас асимілюючи найкраще із зовнішніх впливів; вона була вільно еkleктичною, але водночас глибоко усвідомлювала свою національну музичну спадщину, якій зберігала непохитну відданість. Як наслідок, кожен композитор писав музику, яка відображала його особистий досвід та освіту, але водночас мав свободу досліджувати власну суміш стилістичних рішень під ширшим поняттям неокласичної ідеології. Неокласицизм став одним із найвизначніших композиторських стилів у Британії завдяки поєднанню факторів. Наприклад, у відповідь на розвиток нової музики за кордоном у 1918 році було створено Британське музичне товариство для просування британської музики, частково

для стимулювання більш модерністських композицій (галузь, у якій Британія зволікала). Товариство регулярно проводило концерти англійської музики, такі як у травні 1921 року концерт лорда Говарда де Волдена, президента цього об'єднання. Інтерес до англійської музики XVI та XVII століть також створив новий запал до виконання цієї музики на історичних інструментах, зокрема завдяки роботам Арнольда Дольметша. Він стверджував, що використання інструментів, для яких музика була розроблена, необхідно для її інтерпретації; це призвело до феномену «історичного виконання» як у Британії, так і за кордоном. Такий факт також стимулював композиторів писати нові твори для старих інструментів, а саме, наприклад, неокласичну сонатину для блокфлейти та фортепіано Леннокса Берклі та концертину для клавесина та струнних інструментів Волтера Лі (Sweet, 2016). Ще одним з відомих англійських композиторів, хто звертався до неокласицизму, був Вільям Елвін. Перехід Елвіна до неокласицизму як композиційної моделі надав йому засоби для розвитку своєї композиторської майстерності, оскільки неокласицизм асоціювався з поверненням до доромантичних моделей і сильною композиційною технікою. Елвін описував свій твір «Рапсодія для фортепіанного квартету» (1938) як перше велике творіння, що виникло з його нового ставлення до музики, «твір, лаконічний за формою», але який, за його визначенням, повністю використовував можливості цього жанру (Sweet, 2016). Рапсодія була написана у березні 1938 року для Лондонського фортепіанного квартету, який виконав її в Duke's Hall 6 травня 1940 року. «Рапсодія для фортепіанного квартету» Елвіна – це твір в одній частині, позначений «Moderato e deciso», він пропонує постромантичну інтерпретацію стилю з антиромантичним поворотом і посттональними гармоніями. Твір базується на класичній моделі, використовує не тільки вільну сонатну форму, але й класичну фразувальну структуру. Це поєднується з контрапунктичною фактурою, яка має колективну гармонію та різні лади.

**Висновки.** Неокласицизм як явище є художнім напрямом у музиці кінця XIX – початку XX ст., представники якого прагнули відродження стилістичних рис музики ранньокласичного та класичного періоду (а також бароко): повернення до чітких, збалансованих, архітектонічних форм, перевага логічного, лінійного розвитку (поліфонія) над емоційною суб'єктивністю. Відмова від монументальності та гігантоманії романтичних опер і симфоній. В основі мистецтва неокласицизму лежить специфічний синтез успадкованого

та новаторського. Становлення неокласицизму відбувалося у складних і суперечливих взаємодіях із провідними художніми напрямками європейського мистецтва – історично сформованими (бароко, класицизм, романтизм) і новими, сформованими у музиці того самого періоду (імпресіонізм, експресіонізм та інших). Неокласицизм виступив як антитеза імпресіоністичній розмитості та альтернатива експресіоністичній атональності, пропонує «третій шлях» розвитку музики XX століття – тональний, але оновлений. Неокласицизм, представлений творчістю таких великих майстрів, як С. Франк, І. Брамс, А. Брукнер, А. Дворжак, П. Гіндеміт, М. Равель, Р. Штрауса та багато інших, став потужним каталізатором для оновлення музичної мови, що дозволило зберегти зв'язок із великою європейською традицією і водночас використати новаторські засоби (політональність, дисонуюча гармонія, жорсткий ритм) для вираження сучасного світовідчуття. Найважливішою рисою музичного неокласицизму було поєднання звернення до класичних зразків, використання античних сюжетів, а також культивування ідей ясності, порядку і пропорційності. Водночас цей феномен розглядався як взаємодія двох художніх

полісів, які одночасно притягуються та відштовхуються – сучасного (модерністського) і традиційного. Незалежно від приналежності до конкретної національної культури чи історично визначених жанрових форм, неокласицисти сприймали використання формальних і стильових моделей як звернення до класичних принципів. Ці принципи, за своїм ідеальним характером, протиставлялися мінливості та постійній динаміці сучасності.

*Наукова новизна.* У статті розглядається феномен музичного неокласицизму як напрямок музичної творчості, що формується в контексті історико-культурних умов модернізму та постмодернізму через поєднання естетико-стильових елементів різних епох. Також були проаналізовані твори для фортепіано видатних європейських композиторів, які написані у стилі неокласицизму і в яких виявлені характерні риси цього напрямку.

*Перспектива дослідження* статті полягає у подальшому більш детальному аналізі специфіки перетворення неокласичних і неobarочних тенденцій у творах для фортепіано композиторів кінця XIX – початку XX століття, а також осмислення нового напрямку як важливого чинника у формуванні професіоналізму виконавців.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Перейма О. Проблеми італійського музичного неокласицизму. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтво. 2002. Вип. 2. С. 75–84.
2. Рябоконева М.О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2016. 19 с.
3. Corah B. Neoclassical. Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky. Denver: University of Denver, 2016. 58 p. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1157> (date of application: 6.10.25).
4. Sweet E. Neoclassicism in British Instrumental Music 1918–45. Durham: University of Durham, 2023. 603 p. URL: <https://etheses.dur.ac.uk/15209/> (date of application: 6.10.25).
5. Sweet E. Neoclassicism in the Music of William Alwyn: Selected Works 1938–45. Durham: Durham University, 2016. 218 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11796/> (date of application: 15.08.25).

#### REFERENCES

1. Pereima O. (2002) Problemy italiiskoho muzychnoho neoklasytsyzmu. [Problems of Italian musical neoclassicism] *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriiia mystetstvo. Vyp. 2. S. 75–84. [in Ukrainian].
2. Riabokonieva M.O. (2016) Muzychnyi neoklasytsyzm yak fenomen suchasnoi zakhidnoieuropeiskoi kultury. [Musical neoclassicism as a phenomenon of contemporary Western European culture]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznnavstva: 26.00.01. Kyiv. 19 s. [in Ukrainian].
3. Corah B. (2016) Neoclassical. Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky. Denver: University of Denver. 58 p. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1157> (date of application: 6.10.25)
4. Sweet E. (2023) Neoclassicism in British Instrumental Music 1918–45. Durham: University of Durham. 603 p. URL: <https://etheses.dur.ac.uk/15209/> (date of application: 6.10.25)
5. Sweet E. (2016) Neoclassicism in the Music of William Alwyn: Selected Works 1938–45. Durham: Durham University. 218 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11796/> (date of application: 15.08.25)

Дата першого надходження рукопису до видання: 06.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025