

## ЕВОЛЮЦІЯ РОМАНТИЧНОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Лігус О. М.

### ВСТУП

В епоху глобалізації, що характеризується злиттям культурних традицій різних народів, виникла альтернативна тенденція – глокалізація, суть якої полягає у прагненні національних культур зберегти свою унікальність та значущість у європейському просторі<sup>1</sup>. У зв'язку із цим у музикознавстві спостерігається зростання уваги до проблеми національно-стильової специфіки мистецьких явищ минулого і сучасності. Серед таких явищ – романтизм, художній стиль, який панував у музиці багатьох європейських народів періоду ХІХ – початку ХХ ст., який інспірував свободу вияву національного духу, зацікавлення фольклором та осмислення історичного минулого свого народу.

Як стиль музичного мислення романтизм видався особливо органічним для української культури. Його естетика виявляє чимало спільних з українською ментальністю ознак: «сердечність, м'яка лірика, тісний зв'язок із фольклорною обрядовістю, коріння якої сягають у глибину тисячоліть, а через них – філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді <...>»<sup>2</sup>. Отже, український музичний романтизм виник як явище глибоко національне, яке проросло з коріння української духовності, світосприйняття та культурних традицій.

Незважаючи на наявність цілої низки праць, присвячених вітчизняному музичному мистецтву ХІХ – початку ХХ ст., проблема романтизму в українській музиці довгий час була за межами наукових інтересів. Радянські вчені характеризували творчість композиторів цієї епохи переважно з позицій реалізму, адже комуністична ідеологія заперечувала прояв романтизму в нашій музиці. Ситуація змінилася на межі ХХ–ХХІ ст. з появою праць, у яких українські дослідники стали приділяти увагу й романтичному стилю. Уперше концепція романтизму

---

<sup>1</sup> Robertson R. *Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. Theory, Culture & Society: Global modernities*. London : SAGE Publications Ltd, 1995. P. 25–44.

<sup>2</sup> Кияновська Л. *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.* : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. С. 11.

як стильової атрибуції творчості українських композиторів XIX ст. була запропонована Л. Корній, яка дослідила еволюцію українського романтизму на тлі історичних та соціокультурних процесів<sup>3</sup>. Л. Кияновська вивчала музичну культуру Галичини XIX–XX ст.<sup>4</sup> і визначила вагому роль романтичних тенденцій. Питання прояву романтизму в українській музиці XIX ст. порушено і в колективній монографії науковців Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України<sup>5</sup>.

Водночас недостатньо висвітленими залишаються жанрові аспекти українського музичного романтизму. У зв'язку із цим перспективним уявляється простеження еволюції українського романтизму в царині фортепіанної музики, у якій цей стиль проявився особливо виразно. Означену проблему доцільно дослідити на прикладі розвитку тих жанрів епохи Романтизму, які були найбільш поширеними в українській фортепіанній творчості цього часу. Це, зокрема, жанри ноктурна й елегії, ліричний зміст яких, очевидно, виявився особливо близьким світовідчуттю українських романтиків.

Оскільки українська музика розвивалась у тісному діалозі з іншими національно-музичними культурами, концептуально важливим підходом уявляється розгляд еволюції фортепіанних жанрів українського романтизму в контексті європейської музичної культури XIX – початку XX ст. Тому твори означених жанрів, написані українськими композиторами, аналізуватимуться в порівнянні з відповідними жанровими зразками європейських та російських романтиків.

Дослідження жанрово-еволюційного процесу здійснюватиметься на підставі концепції історичного розвитку жанру М. Арановського<sup>6</sup>, згідно з якою жанр як музично-історичний об'єкт «переживає» три основні стадії: формування, стабілізацію та дестабілізацію. Стильові узагальнення обґрунтовуватимуться на основі положень Л. Корній<sup>7</sup>,

---

<sup>3</sup> Корній Л. Історія української музики. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М.П. Коць, 2001. Ч. III : XIX ст. 478 с.

<sup>4</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000.

<sup>5</sup> Історія української музики : у 6-ти т. / гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Т. 2 : XIX ст. 800 с.

<sup>6</sup> Арановский М. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. : исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. С. 5.

<sup>7</sup> Корній Л. Історія української музики. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М.П. Коць, 2001. Ч. III : XIX ст. С. 15.

яка, за допомогою термінології С. Тишка<sup>8</sup>, визначила провідні тенденції еволюції українського романтизму: засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (процес стильової адаптації) та витворення нових стильових ознак (стильова генерація).

Деякі результати дослідження висвітлено в авторській монографії<sup>9</sup>.

### 1. Жанр ноктюрна

Ноктюрн – один із провідних ліричних жанрів фортепіанної музики епохи Романтизму, який вирізняється оптимальним балансом ознак виразності та зображальності. Камерність форми, невимушеність розгортання музичного вислову, свобода використання технічних можливостей інструмента та яскравий звукопис у відтворенні поетичних картин нічної природи зробили ноктюрн популярним жанром у творчості романтиків різних поколінь багатьох національних шкіл. До цього жанру зверталися, зокрема, Дж. Фільд, М. Глінка, Ф. Шопен, Ф. Ліст, П. Чайковський, Е. Гріг, Г. Форте, О. Скрибін та інші. Значну роль в еволюції ноктюрна відіграли Дж. Фільд, зачинатель жанру, та Ф. Шопен, ноктюрни якого становили кульмінаційний етап в еволюції цього жанру.

Фортепіанний ноктюрн посів помітне місце й у творчості українських композиторів XIX – початку XX ст.: О. Лизогуба, П. Сокальського, М. Лисенка, В. Пухальського, М. Колачевського та В. Косенка. Ноктюрни цих митців, написані в різний час, відбивають характерні тенденції розвитку жанру, пов'язані із творчістю західноєвропейських та російських романтиків. З погляду еволюційного процесу етапними видаються ноктюрни О. Лизогуба (*Es-dur, As-dur*), М. Лисенка (Прощальний *B-dur, b-moll* op. 9, *cis-moll* op. 19) та В. Косенка (Ноктюрн-фантазія *Cis-moll* op. 4, *Fis-moll* op. 9 № 3), у яких найбільш яскраво проявилися ознаки еволюції романтичного стилю. Ці композиції згадувалися переважно в рамках загального огляду фортепіанної творчості в різних працях з історії української музики. Більш детальну характеристику ноктюрнам О. Лизогуба дали М. Степаненко<sup>10</sup> та Л. Корній<sup>11</sup>; ноктюрнам М. Лисенка – Л. Корній<sup>12</sup> та

---

<sup>8</sup> Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993. С. 6.

<sup>9</sup> Лігус О. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму: жанрово-стильова динаміка : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 224 с.

<sup>10</sup> Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в дольсенковский период : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Киев, 1989. 219 с.

<sup>11</sup> Корній Л. Історія української музики. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М.П. Коць, 2001. Ч. III : XIX ст. С. 86–88.

<sup>12</sup> Там само. С. 442–445.

Р. Сулім<sup>13</sup>, ноктюрни В. Косенка розглядалися в монографіях О. Олійник<sup>14</sup> та В. Клина<sup>15</sup>. Водночас у жодній праці означені твори не аналізувалися в еволюційному процесі в контексті європейського романтизму.

Два ноктюрни О. Лизогуба (*Es-dur, As-dur*) з'явилися в той час, коли в цьому жанрі активно працював Дж. Фільд. Ноктюрни ірландського митця вирізняються характерними ознаками ранньоромантичної фортепіанної мініатюри: тричастинною репризною формою з розвитковим середнім розділом, педально-обертонною фактурою, у якій відтворилося нове романтичне відчуття звукового простору, та пісенно-романсовою мелодією, насиченою різноманітною орнаментикою – типовим атрибутом естетики й техніки актуального в той час піаністичного стилю *brillante*. Саме таку жанрову модель ноктюрна використав О. Лизогуб, який творив у межах загальноєвропейських стильових принципів раннього романтизму.

Водночас у ноктюрнах українського композитора виявляються і специфічні риси ноктюрнів Дж. Фільда (№ № 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10), написаних у період 1812–1821 рр. у Москві, де якраз у той час перебував О. Лизогуб. Імовірно, українському митцеві були відомі ці ноктюрни Дж. Фільда, і він цілком міг орієнтуватися на стиль ірландського композитора. Зокрема, від ноктюрнів Дж. Фільда український композитор успадкував принцип варіювання тематизму, що надало тричастинній формі ноктюрнів ознак текучості. Подібно до ірландського романтика О. Лизогуб орнаментально розвиває тему у крайніх розділах форми, а в середньому – модифікує її елементи. Стилістичне наслідування традиціям Дж. Фільда в ноктюрнах О. Лизогуба спостерігається у використанні спільних інтонаційних прийомів (синкопованих арпеджіо в кадансових фрагментах), а також окремих мелодико-інтонаційних зворотів: так званої «статичної» інтонації з речитативним повтором одного звука, кадансових зворотів романсового характеру з мелодичним рухом V–IV–VI–VII–I, широких мелодичних стрибків у межах октави, септими або нони з подальшим низхідним заповненням. Ці звороти стали характерними жанровими

---

<sup>13</sup> Сулім Р. М.В. Лисенко і Ф. Шопен у контексті україно-польських зв'язків : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.01. Київ, 1999. С. 157–159.

<sup>14</sup> Олійник О. Фортепіанна творчість В.С. Косенка. Київ : Наук. думка, 1997. С. 31–32.

<sup>15</sup> Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. С. 53–57.

ознаками ноктюрна, що використовувалися романтиками наступних поколінь, зокрема Ф. Шопеном<sup>16</sup>.

У процесі порівняння ноктюрнів Дж. Фільда й О. Лизогуба виявлено і стилістичні відмінності. Так, наприклад, у ноктюрнах ірландського митця переважає побутово-романсовий характер, унаслідок чого його мелодії видаються інтонаційно простішими, ніж в О. Лизогуба, мелодика якого є більш пластичною і вишуканою. Істотна різниця між ноктюрнами обох композиторів проявилася на рівні гармонії, особливо в організації тонально-гармонічного розвитку. Якщо Дж. Фільд віддає перевагу тональностям першого ступеня спорідненості, що характерно для класицистичного стилю, то О. Лизогуб розвиває романтичну традицію, трактує гармонію як колористичний засіб. Середні розділи своїх ноктюрнів український композитор насичує контрастними барвами ладо-тональних зіставлень та енгармонічних модуляцій.

Отже, ноктюрни О. Лизогуба продовжили жанрову традицію Дж. Фільда та водночас збагатили її романтичною якістю. Розширення тональних зв'язків, тенденція до ладового перевтілення, створення колористичних ефектів – ці романтичні риси гармонії О. Лизогуба свідчать про еволюційний крок у розвитку цього жанру.

В українській музиці другої половини XIX ст. жанр ноктюрна найбільш широко представлений у творчості М. Лисенка. У трьох фортепіанних ноктюрнах цього митця (Прощальний *B-dur*, *B-moll* ор. 9, *Cis-moll* ор. 19) різнобічно відтворилася лірична стихія, яка домінувала в емоційно насиченій художній палітрі композитора. Перший ноктюрн, Прощальний *B-dur* (назва пов'язана з від'їздом М. Лисенка до Лейпцига у 1869 р.), у якому панує світлий безтурботний настрій, має узагальнену романтичну образність та інтонаційність. У Другому ноктюрні (*B-moll* ор. 9) оригінально відтворилася лірична аура української пісні, а у Третньому (*Cis-moll* ор. 19) – прониклива сповідь-монолог, у якій поєдналися інтонації пісні-романсу та драматичного речитативу.

У ноктюрнах М. Лисенка спостерігаються дві стильові тенденції: засвоєння традицій та створення нових жанрових ознак. Процес засвоєння домінує в Першому і Третньому ноктюрнах, у яких наявні ознаки жанрових моделей Дж. Фільда та Ф. Шопена, а також різноманітні стилістичні подібності з ноктюрнами польського романтика. Прихильність до жанрової традиції ноктюрна визначається

---

<sup>16</sup> «Статична інтонація» простежується в ноктюрнах Шопена *Es-dur* ор. 9 №, *Fis-dur* ор. 15, *Cis-moll* ор. 27, *Des-moll* ор. 27, *G-moll* ор. 37, *E-moll* ор. 72, «мелодичні стрибки» – у ноктюрнах *B-moll* ор. 9, *Fis-dur* ор. 15, *Des-moll* ор. 27.

в орієнтації М. Лисенка на тричастинну репризну форму з контрастною серединою, характерну для більшості шопенівських ноктюрнів (зокрема, *Fis-dur* op. 9, *F-dur* op. 15, *Fis-dur* op. 15, *As-dur* op. 32). Інша драматургічна особливість, що проявилася в Першому і Третньому ноктюрнах українського митця як відгомін традиції, – орнаментальний розвиток тематизму в репризі. Стилiстичний зв'язок із ноктюрнами Дж. Фільда, О. Лизогуба та Ф. Шопена простежується у Третньому ноктюрні М. Лисенка, який увібрав характерні мелодичні формули: «статичну інтонацію» та виразні висхідні стрибки.

У Третньому ноктюрні виявляється ще один прояв інонаціонального художнього впливу – відтворення типових стилістичних ознак художнього письма Ф. Шопена. Декламаційний характер основної теми твору, оздоблення мелодії щемливими інтонаціями мелодичних утримань єднає її з темами шопенівських ноктюрнів *G-moll* op. 37 та *C-moll* op. 42, а фрігійське ладове забарвлення (т. 3) – з темами ноктюрнів *Cis-moll* op. 27 (т. 5) та *B-moll* op. 9 (т. 17). У середній частині твору М. Лисенко імітує матеріал середньої частини шопенівського ноктюрна *Fis-dur* op. 15.

Хоч ноктюрни Ф. Шопена слугували для М. Лисенка художньою моделлю жанру, український композитор прагнув жанрового оновлення. У Другому ноктюрні він створив свою концепцію жанру, синтезував романтичні жанрово-стильові традиції з українською національною характеристичністю. Оригінальність трактування проявилася передусім на рівні композиційної будови твору, у якій поєдналися ознаки тричастинної форми розвиткового типу, характерної для раннього етапу еволюції ноктюрна, та модифікованої куплетної, що походила від народнопісенних жанрів.

Українська стихія відбилася і через особливу якість ліризму, носієм якого виступає основна тема журливого характеру, близька до українських народнопісенних мелодій. З фольклорними зразками її зближують, зокрема, неквадратна структура, коротке фразування, варіантно-імпровізаційний тип розгортання, ритмічна свобода та специфічна акордово-підголоскова фактура, подібна до хорової. Народного звучання надає тематизмові й ладова оригінальність: мінливий колорит гармонічного мінору та паралельного мажору з лідійською ознакою.

У Другому ноктюрні М. Лисенка проявилася також характерна для романтичного стилю тенденція до гармонічної барвистості. Тонально-гармонічний розвиток середнього розділу (третій куплет) складається з яскравого ланцюга тематичних проведень у різних тональностях, об'єднаних енгармонічними модуляціями. Особливо помітна тут увага

композитора до тональностей малосекундового співвідношення: *as-moll* – *G-dur* та *H-dur* – *b-moll*.

Отже, Другий ноктюрн М. Лисенка виявився національним різновидом жанру, що свідчило про розвиток процесу генерації в еволюції українського музичного романтизму. Водночас утілення національної специфіки було характерною тенденцією музичного романтизму 60–80-х рр. XIX ст., яка яскраво проявилася у творчості митців різних національних культур. Із цього погляду показовим є оригінальне трактування жанру ноктюрна Е. Грігом (Ноктюрн оп. 54 № 4). Виходячи із цього, жанрове новаторство М. Лисенка можна вважати однією з типологічних аналогій у загальноєвропейському контексті еволюції романтичного стилю.

Своєрідним епілогом в еволюції жанру ноктюрна в українській музиці епохи Романтизму стали ноктюрни В. Косенка (Ноктюрн-фантазія *Cis-moll* оп. 4 та Ноктюрн *Fis-moll* оп. 9 № 3), написані в 1919 та 1921 рр. Ці твори сповнені різноманітних ліричних відтінків романтичного почуття: щемливої ніжності, драматичної схвильованості та мрійливої споглядальності. У кожному ноктюрні панує певна емоційна тональність: у Ноктюрні-фантазії – лірико-драматична, а в Ноктюрні *Fis-moll* – елегійна.

Спорідненість із традицією жанру виявляється в ноктюрнах В. Косенка на рівні узагальнення характерних ознак жанрової моделі Ф. Шопена. Як і польський романтик, В. Косенко тяжіє до емоційної цілісності образу з характерним поєднанням драматичного й елегійного начал, тричастинної репрізної форми, інтимно-проникливого характеру висловлювання, трактування фортепіано як «співучого» інструмента, яскраво-колеристичної гармонії.

Водночас в обох творах В. Косенка вже відчутні характерні мотиви символізму, властиві творчості багатьох композиторів межі XIX–XX ст.: сповідальність, ностальгічний характер, примхливість, ефемерність ліричного образу. За змістом, композиційними ознаками та музичною мовою ноктюрни українського романтика є типологічно близькими ліричним фортепіанним п'єсам російських митців: В. Каліннікова, С. Рахманінова, особливо О. Скрябіна, до творчості якого В. Косенко завжди виявляв особливий інтерес.

Рецепція символістського стилю О. Скрябіна проявляється в ноктюрнах українського митця на рівні засвоєння окремих драматургічних принципів та стилістичних прийомів. Як в О. Скрябіна, розуміння В. Косенком поєднання розвитку художнього образу пов'язано з характерним відчуттям музичного простору як безмежного цілого. Звідси – плинність, імпровізаційність музичної думки, зумовлена широким використанням принципів варіювання,

перегармонізації, інтенсивним секвенційним рухом. У творчості обох композиторів це привело до розширення жанрових меж ноктюрна, який в О. Скрябіна перетворився на Поему-ноктюрна, а у В. Косенка – на Ноктюрна-фантазію.

Зі скрябінськими творами обидва ноктюрни українського композитора єднає й особливий тип ліричного висловлювання, у якому органічно злилися імпульси різнорідних стихій: вокальне й інструментальне, співоче і танцювальне, «ліричне одкровення та гра»<sup>17</sup>. У Ноктюрни-фантазії В. Косенка інтонації драматичного речитативу переходять у вишукану арабеску, а в Ноктюрни *Fis-moll* мотиви меланхолійного вальсу та щемливої сповіді ніби «розчиняються» у примхливій грі.

Подібно до О. Скрябіна український композитор сприймав музичний образ ніби крізь завісу зачарованості, милування, намагаючись відтворити найтонші деталі його поступового проростання. Імовірно, тому в композиціях обох митців спостерігається особлива увага до еліптичних послідовностей, що створюють ефект плинності руху, деталізація звукового колориту та розподіл гармонічних тонів усією фактурною тканиною (так звана «гармоніс-мелодія» О. Скрябіна). Серед найулюбленіших спільних гармоній О. Скрябіна та В. Косенка – альтеровані різновиди нонакорду із секстою, які український неоромантик часто використовує в розвиткових фрагментах своїх ноктюнів.

Чимало подібного зі скрябінським стилем простежується також у мелодії ноктюнів В. Косенка з її ритмічною та метричною мінливістю, що створює відчуття трепетності руху (Ноктюрна *Fis-moll*). Порівняння обох творів із фортепіанними мініатюрами О. Скрябіна раннього періоду творчості дало можливість визначити спільну ритмо-інтонаційну ознаку, характерну для стилю обох композиторів: тріольність у поєднанні з пунктирним ритмом. Єднає мелодії творів обох митців і використання специфічної формули – низхідної інтонації з предйомом (кварті, терції або сексти).

Щодо відмінних рис, то вони стосуються передусім ладо-інтонаційного аспекту. Ідеться про тип мелодики ноктюнів В. Косенка, яка вирізняється наспівним кантиленним характером, на відміну від витонченої хроматики скрябінського тематизму. У цьому відбилася ознака української пісенної лірики, генетично властива художній натурі українського композитора.

---

<sup>17</sup> Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. Москва, 1997. С. 363.

Підсумовуючи сказане, в еволюції жанру ноктюрна в українській фортепіанній музиці епохи Романтизму простежуються три етапи. На ранньому етапі (початок ХІХ ст.я), представленому ноктюрнами О. Лизогуба, відбувалися формування і розвиток жанрових ознак; зрілий етап, пов'язаний із ноктюрнами М. Лисенка (друга половина ХІХ ст.), характеризується стабілізацією жанрових ознак, розквітом романтичних якостей жанру та модифікацією жанрової моделі; на пізньому етапі (початок ХХ ст.) у ноктюрах В. Косенка спостерігається процес дестабілізації жанру, зумовлений творчим перевтіленням жанрово-художнього досвіду різних поколінь епохи.

В еволюції жанру ноктюрна простежуються дві провідні тенденції – засвоєння жанрово-стильових традицій та витворення нових стильових ознак. Тенденція засвоєння домінувала в ноктюрах як О. Лизогуба, так і М. Лисенка й В. Косенка. Водночас українські композитори створили яскраві зразки цього жанру, у яких романтичні ознаки не тільки відобразилися, але й асимілювалися й еволюціонували. Жанрове новаторство найвиразніше проявилось у Другому ноктюрі М. Лисенка, який характеризується ознаками стильової генерації. У цьому творі композитору вдалося створити національний різновид жанру, творчо перевтілити українську образність та інтонаційність крізь призму стилістичного словника епохи Романтизму.

## 2. Жанр елегії

Фортепіанна елегія – один з інструментальних інваріантів жанру музичної елегії, яка виникла під впливом поетичної елегії епохи Романтизму. Цей ліричний жанр увібрав типові для романтичного мистецтва настрої розлуки, туги, жалю, самотності, що зумовило його популярність у музиці різних національних культур цієї доби. Фортепіанні елегії писали, зокрема, Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Г. Форте, Е. Гріг, М. Лисенко, С. Людкевич, Я. Степовий, А. Аренський, О. Глазунов, В. Калінніков, С. Рахманінов, М. Метнер.

Романтична елегія, концентруючи медитативний, меланхолійний, переважно журливий зміст та образність, виявилася винятково органічною для втілення українського національного світовідчуття, для якого характерні розчуленість, сердечність, мрійливість та задумливість. На думку дослідників: «В українців елегія – чи не «найнаціональніша» форма художньо-поетичного мислення»<sup>18</sup>. Тож не випадково, що у творчості українських романтиків фортепіанна

---

<sup>18</sup> Ткаченко О., Лахтар О. Українська романтична елегія й кордоцентризм: деякі аспекти взаємопроникнення. *Вісник Сумського державного університету*. Серія «Філологія». 2007. № 1. Т. 1. С. 113.

елегія не втрачала актуальності протягом усієї епохи. До цього жанру зверталися Т. Безуглий (Елегія «Барвінок»), В. Заремба (Елегія «На кладовищі»), М. Лисенко (Елегія «Журба» ор. 39 № 3 та Елегія *Fis-moll*, ор. 41 № 3), Я. Степовий (Елегія *A-moll*, ор. 5 № 2) та С. Людкевич (Елегія. Тема з варіаціями, *B-moll*).

У вітчизняному музикознавстві немає праць, які б стосувалися української фортепіанної елегії епохи Романтизму, хоч означені твори розглядалися в деяких дослідженнях різної проблематики. Зокрема, елегіям Т. Безуглого та М. Лисенка приділено увагу в «Історії української музики» Л. Корній<sup>19</sup>, елегіям М. Лисенка та С. Людкевича – у дисертаціях О. Курчанової<sup>20</sup>, Н. Рябухи<sup>21</sup> та О. Фрайт<sup>22</sup>. Більш детально Елегію *B-moll* С. Людкевича в різний час аналізували С. Павлишин<sup>23</sup>, Г. Брилинська-Блажкевич<sup>24</sup>, В. Клинін<sup>25</sup>, Л. Кияновська<sup>26</sup> та Н. Пастеляк<sup>27</sup>. Однак у жодній із цих праць елегії не розглядалися з погляду еволюції жанрово-стильових ознак у контексті європейського романтизму.

Перші українські фортепіанні елегії з'явилися у середині XIX ст. у творчості українських романтиків Т. Безуглого (Елегія «Барвінок») та В. Заремби (Елегія «На кладовищі»). За особливостями структури та стилістики обидві елегії репрезентують перехідний тип фортепіанної мініатюри (від раннього етапу розвитку до зрілого). Форма цих творів уже досить розгорнута порівняно з фортепіанними мініатюрами початку XIX ст., але ще досить проста з погляду драматургії. В обох випадках це складна тричастинна будова, крайні розділи якої

---

<sup>19</sup> Корній Л. Історія української музики. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М.П. Коць, 2001. Ч. III : XIX ст. 478 с.

<sup>20</sup> Курчанова О. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2005. 17 с.

<sup>21</sup> Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2004. 20 с.

<sup>22</sup> Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.

<sup>23</sup> Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 54 с.

<sup>24</sup> Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна творчість С. Людкевича. Львів, 1999. 234 с.

<sup>25</sup> Клинін В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 313 с.

<sup>26</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

<sup>27</sup> Пастеляк Н. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини XX ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.

концентрують щемливе елегійне почуття, а середній – контрастний образ, пов'язаний зі світлими ліричними спогадами.

Музична мова перших українських елегій орієнтована на загальноєвропейський тип фортепіанних мініатюр раннього романтизму. Сумний ліричний образ, носієм якого виступає пісенно-романсова тема універсально-романтичного характеру, коротке фразування, невибагливість мелодики, гармонії та фактури – усе це єднає елегії Т. Безуглого та В. Заремби із салонними ліричними п'єсами першої половини ХІХ ст.

Водночас в Елегії «Барвінок» уже простежується прагнення композитора наділити твір українським колоритом. Про це свідчить як назва п'єси, так і близькість її тематизму до українських народно-національних джерел. Специфіка музичної мови основної теми (досить вузький діапазон, підкреслення мінорної барви плавним мелодичним рухом навколо ІІІ ступеня, повторність ритмічної формули) споріднює цю елегію з лірико-побутовими українськими народними піснями щемливого характеру.

Дві елегії М. Лисенка (Елегія «Журба», *E-moll*, ор. 39 № 3 та Елегія *Fis-moll*, ор. 41 № 3), написані на межі ХІХ–ХХ ст., – наступний етап розвитку цього жанру в українській музиці епохи Романтизму. Елегія «Журба» вирізняється чіткою формою з характерним монологічним вступом і динамічною репризою, низьким регістром викладу мелодії основної теми твору, яка має тісний зв'язок із романсовими витоками. Зазначені особливості твору, а також чимало стилістичних схожостей (від спільної тональності – до різноманітних елементів тематизму) єднають Лисенкову «Журбу» з Елегією Ж. Массне (ор. 10 № 5).

Ознаки спорідненості стосуються переважно інтонаційної специфіки та фактурного викладу основної теми твору. Як і французький романтик, М. Лисенко наділив її «чоловічим» тембром, розмістивши в теноровій теситурі, що надало темі характеру стриманого сумного монологу. Подібно до Елегії Ж. Массне, мелодична лінія «Журби» складається із двох урівноважених елементів: ділянок плавного низхідного руху та стрибкоподібних кроків із заповненням риторичного звучання.

Схожість тематизму обох елегій видається очевидною і завдяки спільній метричній (дводольність) та ритмо-інтонаційній організації (виклад низхідних мелодичних фраз рівними долями, а стрибкоподібних – пунктирами). Спільні ознаки спостерігаються також у фактурі, вираженій двома лініями: нижньою, у якій проводиться мелодія, та верхньою – пульсуючим гармонічним супроводом. Гармонічна канва – ще одна ознака, яка споріднює експозиційне проведення тем обох елегій. Окрім того, між темами цих п'єс

виявляється й чимало інших подібних стилістичних деталей: використання форшлагів, увага до гармонічної барви паралельного мажору тощо.

Усі перелічені збіги дають підстави розглядати Елегію «Журба» у площині інонаціонального впливу. Цілком припустимо, що М. Лисенко добре знав елегію французького романтика, яка в той час мала широку популярність. Зважаючи на виявлену низку стилістичних перетинів між двома елегіями, рівень інонаціонального впливу можна визначити як запозичення М. Лисенком комплексу ознак музичної мови французького композитора.

Орієнтуючись на жанрову традицію Ж. Массне, український романтик створив водночас оригінальний зразок жанру елегії, оновив драматургію, форму і фактурну тканину цього жанру. Якщо французький композитор прагнув максимальної концентрації елегійного образу в межах однієї теми, то М. Лисенко мав на меті показати різні грані елегійного почуття.

Основна тема Елегії «Журба» складається із двох споріднених тематичних елементів, які двічі проводяться в експозиції. Важливе драматургічне навантаження припадає на середню частину твору – розвиткову. Матеріал, що лежить у її основі, є інтонаційним варіантом основної теми. Тонально нестійка, рухлива, ця тема проходить яскравий хвилеподібний шлях, збагачується виразними гармонічними барвами відхилень та модуляцій. Її виклад у верхньому регістрі в супроводі характерного «баркарольного» акомпанементу надає темі схвильованості жіночого образу.

Аналіз іншої елегії М. Лисенка – *Fis-moll* (ор. 41, № 3) виявив численні паралелі з Елегією *A-moll* (ор. 38, № 6) Е. Гріга: драматургічні, структурні, стилістичні. Як і п'єса норвезького митця, ця елегія є мініатюрною композицією, в основі якої – принцип чергування та повторності коротких тематичних фрагментів у межах двочастинної форми з кодою. Спільний темп, тридольний метр та інтонаційна спорідненість початкових тем свідчать, що елегія Е. Гріга слугувала для українського композитора жанровою моделлю.

Ознаки запозичення особливо помітні у викладі початкової теми – примхливої, насиченої хроматизмами тріольної мелодії, що ламаною лінією сходиться донизу, відштовхуючись від витриманого доміантового тону. Обидві теми елегій норвезького й українського романтиків єднає також гармонічне забарвлення (альтерована субдомінанта з подальшою дезальтерацією) та щільне розташування в середньому регістрі. Подібно до Е. Гріга, М. Лисенко варіює тему в її повторному проведенні в середині твору. Обидва композитори також однаково завершують свої елегії, утверджують у коді образ початкової теми.

Виявлені спільні ознаки елегій норвезького й українського романтиків у кожному випадку мають різне смислове наповнення і, відповідно, характер звучання, зумовлений полярністю музичного мислення цих митців: раціонально-інструментального (Е. Гріг) і емоційно-пісенного (М. Лисенко). Інструментальний тип мислення норвезького романтика відчутний уже в початковому двотактовому мотиві його Елегії, який має акордовий виклад, підпорядковуються гармонічному рухові, скерцозний характер фольклорного забарвлення, підхопленого надалі безхмарно-діатонічним тематизмом наступної теми. Крім того, лаконізм фразування та точність секвенційного руху надають звучанню певного схематизму, що вказує на перевагу стихії “*ratio*”.

Початкова тема Елегії М. Лисенка, навпаки, більш розгорнута, емоційно розвинена й інтонаційно примхлива, концентрує характерний для жанру елегії стан жалю і самотності. На відміну від Елегії Е. Гріга, використання в ній хроматичних інтервалів надає мелодії наспівності, наближає звучання до українських народних лірико-побутових пісень, плачів та дум.

Пісенний характер тематизму Лисенкової Елегії *Fis-moll* зберігається упродовж усього твору. Якщо провідним принципом драматургії в Елегії Е. Гріга є контрастне чергування хроматизованих і діатонічних тематичних побудов, то український романтик тяжіє до образно-емоційної цілісності твору. Звідси – інтонаційна спорідненість усіх тематичних фрагментів його елегії. Тема, що плавно продовжує початкову, видається ще ближчою до пісенних джерел завдяки романсовій фактурі з яскраво вираженою кантиленною мелодією і типовим акордовим супроводом. Розвиваючись, вона досягає яскравої кульмінації, де риторично звучить в октавному проведенні, і, урешті, йде на спад. Отже, елегійний образ цього твору, виражений характерною для романтичного стилю пісенно-романсовою інтонаційністю, проходить, згідно з «формулою звукостановлення» Б. Асаф'єва, три основні стадії драматургічного розвитку:  $i : m : t$ <sup>28</sup>. Невипадково повторне проведення матеріалу цілком органічно сприймається як наступний куплет пісні, тоді як аналогічна форма в Елегії Е. Гріга апелює радше до рондальних структур, властивих народно-інструментальним жанрам.

Останній етап еволюції української фортепіанної елегії (початок ХХ ст.) відбиває мінливий стан художньої атмосфери епохи “*fin de siecle*”, у якій на тлі «згасання» романтизму тісно переплелися різноспрямовані тенденції імпресіонізму, символізму, експресіонізму,

---

<sup>28</sup> Асаф'єв Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. Кн. 1, 2. С. 29.

неокласицизму. Цим розмаїттям стильових орієнтирів і зумовлена відмінність позицій українських композиторів у трактуванні жанру, яка простежується у творчості Я. Степового (Елегія *A-moll* ор. 5 № 2) та С. Людкевича (Елегія. Тема з варіаціями, *B-moll*). Отже, пошук нових форм і засобів жанрового оновлення у цих творах свідчить про дестабілізацію жанру елегії та перспективу його подальшої модифікації.

Елегія *A-moll* Я. Степового на перший погляд тісно пов'язана з романтичною традицією жанру. Ця п'єса – витончена мініатюра, просякнута характерним для жанру елегії сумним лірико-задумливим настроєм із присмерковим колоритом. Форма елегії (складна тричастинна з контрастною серединою) та музична мова (невибаглива мелодія діатонічного забарвлення, арсенал пізньоромантичних засобів функціональної гармонії, прозора фактура із чітко диференційованими лініями мелодії та супроводу) споріднюють цей твір із багатьма ліричними фортепіанними мініатюрами другої половини XIX ст.

Водночас детальний аналіз цього твору виявив ознаки модифікованої елегійності, відображеної крізь призму гостро-психологічних рефлексій символізму. Ідеться про особливий тон лірико-романтичного висловлювання, у якому врівноважені меланхолійна споглядальність, інтелектуальна примхливість та експресивна схвильованість, притаманні творам російських композиторів кінця XIX – початку XX ст., зокрема, елегіям А. Арєнського, В. Каліннікова, А. Лядова, О. Скрябіна та С. Рахманінова. Тож цілком не випадково, що Елегія Я. Степового, який у цей час навчався в Петербурзі<sup>29</sup>, має чимало спільного з елегією А. Арєнського (Елегія *G-moll* ор. 36 № 16).

Окрім загальних образно-змістових та стилістичних ознак, елегії українського та російського романтиків мають також спільні особливості музичної мови. В обох творах тематичний матеріал викладено у вигляді експресивної мелодії з пунктирним малюнком та фігурованого, насиченого хроматизмами, супроводу *ostinato*. А. Арєнський і Я. Степовий у розвиткових фрагментах елегій використовують щемливу барву нонакорду із секстою. Також кожний із композиторів виокремлює в основній темі елегії лейтмотив, на якому надалі будує коду твору. В обох випадках це початкова низхідна пунктирна інтонація плагального звучання.

---

<sup>29</sup> У період із 1895 по 1902 р. Я. Степовий перебував у Петербурзькій придворній капелі під керівництвом А. Арєнського, а протягом 1902–1909 рр. навчався в Петербурзькій консерваторії, у класі М. Римського-Корсакова й А. Лядова.

Незважаючи на наявність стилістичних перетинів, Елегія *G-moll* А. Аренського не стала для Я. Степового жанровою моделлю. Суттєва відмінність трактування жанру елегії українським романтиком полягала у відході від традиційної наспівності мелодики. Так, в Елегії Я. Степового домінує інструментальний характер тематизму, підкреслений пунктирами, квартовими кроками, настирливим повтором інтонацій, що ніби гальмує природне дихання мелодії.

Отже, жанрова модифікація Елегії Я. Степового полягала в перевтіленні елегійної чуттєвості у стан відчуженого споглядання, характерного для естетики епохи "*fin de siecle*". Трансформація образно-емоційної сфери призвела до руйнації ліричної мелодійності, значно послабила зв'язок із романтичною традицією жанру. Водночас композитор зберіг камерність форми й інтимний характер висловлювання, притаманні фортепіанній елегії XIX ст.

Інший шлях жанрової модифікації обрав С. Людкевич (Елегія. Тема з варіаціями, *B-moll*). Неординарність трактування цієї Елегії виявляється вже в уточненні до назви твору – «тема з варіаціями для фортепіано», що на перший погляд передбачає множинність відтінків елегійного почуття. Насправді задум композитора вийшов далеко за рамки традиційної елегійності. Усупереч камерно-ліричній природі жанру, ця Елегія являє собою монументальний варіаційний цикл, який умовно складається з ланцюга контрастних за образністю та жанрово-стильовими ознаками структурних одиниць. Серед них – варіацій-настрої, варіації-роздуми, варіації-пориви, у яких відображено весь багатий жанрово-стилістичний досвід романтичної епохи, зокрема й шопенівські, шубертівські, мендельсонівські, лістівські алюзії. Не нумеруючи варіації, автор використовує бароковий принцип *in continuo*, завдяки чому вся композиція набуває рис розгорнутої поеми з наскрізною фабулою розвитку.

Елегійну стихію твору втілює тема варіацій, яка має яскраво виражені українські витоки: в її основі – мелодія української народної лірико-побутової пісні «Там, де Чорногора». Водночас С. Людкевич цілком несподівано інтерпретує цю ліричну тему, викладає її масштабними акордами, обрамляє імпровізаційними пасажами, що надає звучанню незвичного для жанру елегії епічного відтінку. Надалі ця велична тема стрижневою ідеєю проходить крізь усю квазісюжетну драматургію твору в різноманітних образах.

Елегія С. Людкевича не має жанрових аналогій у фортепіанній музиці епохи Романтизму. У цьому творі жанр елегії, який до того часу мав вузьколіричну образність та камерну форму, уперше був переосмислений і перевтілений у синтетичний жанр масштабної поемно-варіаційної форми із множиною смислових, образно-змістових

та жанрово-стильових рівнів. Новизна трактування цієї Елегії стосується і характеру елегійності. Узявши за основу старогалицьку елегію, яка, вочевидь, уявлялася композитору втіленням елегійного переживання, він максимально розширив її значення, зробив не тільки лейтмотивом твору, а й розвитковим засобом образних трансформацій.

Отже, еволюція жанру елегії в українській фортепіанній музиці епохи Романтизму проходить три етапи. На ранньому етапі (середина XIX ст.) відбувалося формування жанрових ознак в елегіях Т. Безуглого і В. Заремби. Зрілий етап (межа XIX–XX ст.) пов'язаний з елегіями М. Лисенка, характеризується процесом стабілізації жанру, пізній – дестабілізації, що проявився в елегіях Я. Степового та С. Людкевича (початок XX ст.).

В елегіях Т. Безуглого, В. Заремби, М. Лисенка та Я. Степового домінував процес адаптації, що підтверджується орієнтацією українських митців на загальноромантичну традицію й інонаціональні зразки цього жанру. Водночас у цих творах уже помітні ознаки стильової генерації. В елегіях М. Лисенка це проявилось у прагненні національного увиразнення жанру шляхом відтворення інтонаційності української пісні-романсу, а в елегіях Я. Степового, навпаки, у руйнації ліричної наспівності та створенні інструментального типу мелодики, характерного для музичної творчості початку XX ст. Особливо виразно прояв стильової генерації простежується в Елегії С. Людкевича. Цей твір, новаторський за змістом, драматургією та стилістикою, став українським різновидом жанру елегії в музиці епохи Романтизму.

## **ВИСНОВКИ**

Процес розвитку розглянутих жанрів відображає шлях еволюції романтичного стилю в українській фортепіанній музиці, специфіка якого полягає в поступовому набутті національного увиразнення. Згідно з результатами дослідження, кожен із жанрів пройшов три етапи, що відповідають характерним стадіям «життя» жанру: формування, стабілізації та дестабілізації. На різних етапах проявилися два основні напрями творчості: універсально-романтичний, пов'язаний з орієнтацією композиторів на сталі жанрові моделі та стилістику європейських романтиків, і національний напрям.

Обидва напрями зумовили розвиток рушійних сил стильового процесу: адаптації (засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій) та генерації (витворення нових стильових ознак). Тенденція засвоєння була панівною. Про це свідчить орієнтація українських композиторів різних поколінь (О. Лизогуб, М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко) на певні моделі жанру та стилістику творчості

європейських і російських романтиків: Дж. Фільда, Ф. Шопена, Ж. Массне, Е. Гріга, А. Арєнського, О. Скрябіна.

Процес стильової генерації найвиразніше проявився на зрілому та пізньому етапах еволюції жанрів. Зрілий етап, пов'язаний із творчістю М. Лисенка, характеризується яскравим виявом національної самобутності мислення цього митця – провідної ознаки романтичного стилю. Кульмінацією еволюції романтизму на цьому етапі стало створення М. Лисенком національного різновиду жанру ноктюрна (Другий ноктюрн).

Останній етап еволюції позначений переходом зрілого романтизму в річище «модифікованого» стилю, що увібрав традиції романтиків попередніх поколінь та новітні стильові тенденції початку ХХ ст. Ноктюрни В. Косенка й елегії Я. Степового й С. Людкевича, написані в цей час, демонструють той вищий щабель романтичного мислення, на якому національна сутність творчості розкривається через індивідуальність стилю кожного із цих митців, виражену музичною мовою нового часу. Яскравим проявом генерації українського романтизму на цьому етапі стала Елегія С. Людкевича – національний різновид цього жанру.

Другий ноктюрн М. Лисенка й Елегія С. Людкевича виявилися квінтесенцією романтичного стилю в українській фортепіанній музиці ХІХ – початку ХХ ст. Ці твори, що вирізняються новизною задуму, художньою красою та національною своєрідністю художнього письма, позиціонують український романтизм як унікальне надбання європейського музичного мистецтва.

## **АНОТАЦІЯ**

Стаття присвячена українському музичному романтизму як національному різновиду європейського романтичного стилю. Еволюція українського романтизму простежується на прикладі фортепіанних жанрів ноктюрна й елегії, які динамічно розвивалися протягом ХІХ – початку ХХ століття у творчості українських композиторів: О. Лизогуба, Т. Безуглого, В. Заремби, М. Лисенка, С. Людкевича, Я. Степового, В. Косенка. Ноктюрни й елегії цих митців порівнюються з відповідними жанровими зразками західно-європейських та російських романтиків: ноктюрнами Дж. Фільда та Ф. Шопена, елегіями Ж. Массне, Е. Гріга й А. Арєнського.

Згідно з результатами дослідження, український романтизм еволюціонував на основі органічної взаємодії національного й інонаціонального стильових компонентів. Створюючи зразки ноктюрна й елегії, українські композитори орієнтувалися на жанрові моделі, вироблені у творчості західноєвропейських та російських романтиків,

спіралися на жанрово-інтонаційні джерела української пісні-романсу, а також переосмислювали характерні художні тенденції епохи крізь призму національного музичного світовідчуття. Вершиною еволюції романтичного стилю в українській фортепіанній музиці XIX – початку XX ст. стало створення композиторами національних жанрових різновидів ноктюрна (М. Лисенко) й елегії (С. Людкевич), які є яскравими здобутками романтизму як у вітчизняній, так і в європейській музиці.

## SUMMARY

Investigation of artistic phenomena in the historical-cultural development is one of the crucial tasks of the contemporary music studies. These include Romanticism – a style that was dynamically developing during the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century in different European nations' music, particularly Ukrainian.

The article deals with Ukrainian Romanticism in music as a national form of European romantic style. The evolution of Ukrainian Romanticism is traced by the example of the nocturne and elegy genres' development in Ukrainian composers' piano music, such as O. Lysogub, T. Besuglyi, V. Zarembo, M. Lysenko, S. Liudkevych, I. Stepovyi, V. Kosenko. Consideration of these piano genres evolution of Ukrainian Romanticism in the context of European musical culture of the 19<sup>th</sup> – the beginning of 20<sup>th</sup> century is suggested as a conceptually demonstrative approach. Therefore, nocturnes and elegies by mentioned Ukrainian authors are compared to the corresponding genre samples of West European and Russian romanticists: nocturnes by J. Fild and F. Chopin; elegies by J. Massenet, E. Grieg and A. Arenskyi.

The research methodology is based on M. Aranovskyi's conception of genre's historic development. According to it, genre as a musical-historical object goes through three stages: formation, stabilization, and destabilization. The style generalizations are justified basing on the ideas of L. Kornii, who has defined the prominent tendencies of Ukrainian Romanticism evolution: acquisition of foreign genre-style traditions (a process of style adaptation) and creation of new style features (style generation).

In the research, the following general and specific scientific methods are applied: historical (to analyze social-political processes of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century); historical-cultural (to consider the artistic-aesthetical foundations of European and Ukrainian musical cultures of that period); theoretical method of modeling (to reveal the analogies of the embodiment of the romantic principles in the Ukrainian and foreign music); comparative (to define similar and distinct genre-stylistic features of the piano works by Ukrainian and foreign composers).

The research results demonstrate that the romantic style evolution in the Ukrainian piano music means nocturne and elegy genres' gradual attaining of national specificity. Each of them has gone through three stages that correspond to peculiar stages of genre's "life": formation, stabilization, and destabilization. At different stages, two main aspects of creativity were revealed: universal Romantic movement related to the composers' orientation towards the set genre models and stylistics of European romanticists, and a national one.

Both movements preconditioned the development of style process' driving forces: adaptation and generation. Adaptation was the leading tendency as evidenced by the orientation of Ukrainian composers towards the particular genre models and creativity stylistics of European and Russian romanticists (J. Field, F. Chopin, J. Massne, E. Grieg, A. Arensky, O. Scriabin).

A style generation process manifested the most remarkably at the mature and late stages of the genres' evolution. The mature stage associated with M. Lysenko's creative work, is characterized by the vivid expression of national identity of this artist's creative reasoning – the crucial feature of romantic style. The culmination of Romanticism evolution at this stage is a creation by M. Lysenko of national form of nocturne genre (The Second nocturne).

The last stage of evolution is peculiar for the turn from mature Romanticism to its modified style version that incorporates the traditions of the previous romanticists and style tendencies of the 20<sup>th</sup> century. V. Kosenko's nocturnes and elegies composed by I. Stepovyi and S. Liudkevych created at that time demonstrate the highest level of romantic reasoning where the national foundation of creativity is expressed via the original style of every artist embodied in the musical language of the new era. A demonstrative example of Ukrainian Romanticism generation at this stage is Elegy of S. Liudkevych – the national form of this genre.

The Second nocturne of M. Lysenko and Elegy of S. Liudkevych appeared to be the quintessence of the romantic style in Ukrainian piano music of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Both musical pieces that differ by the novelty of the artistic conception, artistic beauty, and national originality of the style, justify Ukrainian Romanticism as a unique asset of the European musical art.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. : исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 287 с.
2. Асафьев Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. Кн. 1, 2. С. 29.

3. Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна творчість С. Людкевича. Львів, 1999. 234 с.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. Москва, 1997. С. 363.
5. Історія української музики : у 6-ти т. / гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Т. 2 : ХІХ ст. 800 с.
6. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
7. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 313 с.
8. Корній Л. Історія української музики. ХІХ ст. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М.П. Коць, 2001. Ч. ІІІ. 478 с.
9. Курчанова О. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2005. 17 с.
10. Лігус О. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму: жанрово-стильова динаміка : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 224 с.
11. Олійник О. Фортепіанна творчість В.С. Косенка. Київ : Наук. думка, 1997. 152 с.
12. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 54 с.
13. Пастеляк Н. В. оемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
14. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2004. 20 с.
15. Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в дольсенковский период : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Киев, 1989. 219 с.
16. Сулім Р. М.В. Лисенко і Ф. Шопен у контексті україно-польських зв'язків : дис... канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 1999. 204 с.
17. Ткаченко О., Лахтар О. Українська романтична елегія й кордоцентризм: деякі аспекти взаємопроникнення. *Вісник Сумського державного університету*. Серія «Філологія». 2007. № 1. Т. 1. С. 113–116.

18. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев : Киевская государственная консерватория имени П. Чайковского, 1993. 117 с.

19. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.

20. Robertson R. Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. *Theory, Culture & Society: Global modernities*. London : SAGE Publications Ltd, 1995. P. 25–44.

**Information about the author:**

**Lihus O. M.,**

Candidate of Art History,  
Associate Professor at the Department of Musicology  
and Musical Education

Institute of Arts  
of Borys Grinchenko Kyiv University  
18/2, I. Shamo blvd., Kyiv, 04053, Ukraine