

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.03+786.2/781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-25>

Олена Михайлівна Хіль

ORCID: 0000-0002-7054-1473

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри спеціального фортепіано, ректор

Одеської національної академії імені А. В. Нежданової

olena_khil@odma.edu.ua

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ПРОСТІР ВЗАЄМОДІЇ БАРОКОВОЇ ТРАДИЦІЇ ТА МОДЕРНІЗМУ

*Метою дослідження є комплексне музикознавче осмислення неокласичних тенденцій в інструментальній творчості італійських композиторів першої половини ХХ століття, а також виявлення механізмів взаємодії з бароковою та ранньокласичною традиціями у контексті модерністського музичного мислення. **Методологічну основу дослідження становить комплекс підходів, що забезпечують багатовимірний аналіз музичного матеріалу, серед яких найбільш важливими у межах даного дослідження є історико-стильовий, музикознавчий аналітичний, діалогічний та герменевтичний підхід, які у поєднанні надають можливість цілісного розгляду семантичних рівнів музичного тексту. **Наукова новизна** полягає у системному аналізі італійського неокласицизму як цілісного художнього явища, що поєднує процеси жанрової реактивації, стилістичної трансформації та семантичного переосмислення музичної традиції. У роботі уточнено специфіку переходу від програмності до «абсолютної» музики в італійському контексті, який інтерпретується не як лінійна еволюція, а як форма синтезу різних типів музичної семантики. Вперше у вітчизняному музикознавстві акцентовано увагу на ролі сюїтного принципу як універсального механізму організації циклічної***



форми в неокласичній інструментальній музиці Італії, а також на функціонуванні полістилістики як провідного композиційного принципу. Розширено уявлення про італійський неокласицизм шляхом залучення сучасних досліджень і їх інтеграції в національний науковий дискурс.

Висновки. У результаті проведеного дослідження неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів першої половини ХХ століття постають як складний і багаторівневий феномен, що відображає глибинні процеси трансформації музичного мислення в умовах модернізму. Встановлено, що формування неокласицизму в Італії було тісно пов'язане з подоланням тривалої домінації оперного жанру та поступовим утвердженням інструментальної музики як автономної художньої сфери, здатної репрезентувати нові естетичні ідеали та композиційні стратегії. У цьому контексті жанрові моделі минулого – такі як сюїта, партита, *concerto grosso*, ричеркар, токато – функціонують як своєрідні структурні архетипи, що інтегруються у нову композиційну систему, набуваючи при цьому змінених семантичних і функціональних характеристик. Таким чином, неокласицизм виступає як форма активної взаємодії з історичною традицією, що передбачає її адаптацію до вимог сучасного художнього мислення.

Ключові слова: неокласицизм, італійська музика ХХ століття, інструментальна музика, жанр, стиль, сюїта, полістилістика, інтертекстуальність, програмна музика, абсолютна музика, принципи формотворення, камерність, виконавська традиція.

Khil Olena Mykhailivna, PhD, Professor at the Department of Special Piano, Rector of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Instrumental music of Italian composers of the 20th century as a space of interaction between baroque tradition and modernism

The aim of this study is to provide a comprehensive musicological interpretation of neoclassical tendencies in the instrumental works of Italian composers of the first half of the 20th century, as well as to identify the mechanisms of interaction with Baroque and early Classical traditions within the context of modernist musical thinking. **The methodological framework** is based on a комплекс of approaches ensuring a multidimensional analysis of musical material. Among them, the most significant for this study are the historical-stylistic, analytical musicological, dialogical, and hermeneutic approaches, which in combination enable an integrated examination of the semantic levels of the musical text.

The scientific novelty of the research lies in the systematic analysis of Italian neoclassicism as a coherent artistic phenomenon that combines processes of genre reactivation, stylistic transformation, and semantic reinterpretation of musical tradition. The study clarifies the specificity of the transition from programmatic to “absolute” music in the Italian context, interpreting it not as a linear evolution, but as a form of synthesis of different types of musical semantics. For the first time in national musicology, particular emphasis is placed on the role of the suite principle as a universal mechanism for organizing cyclic form in Italian neoclassical instrumental music, as well

as on the functioning of polystylism as a leading compositional principle. The understanding of Italian neoclassicism is further expanded through the incorporation of contemporary research and its integration into the national scholarly discourse.

Conclusions. The conducted research demonstrates that neoclassical tendencies in the instrumental music of Italian composers of the first half of the 20th century constitute a complex and multilayered phenomenon reflecting profound transformations in musical thinking under the conditions of modernism. It has been established that the formation of neoclassicism in Italy was closely connected with overcoming the long-standing dominance of opera and with the gradual establishment of instrumental music as an autonomous artistic sphere capable of expressing new aesthetic ideals and compositional strategies. In this context, genre models of the past—such as the suite, partita, concerto grosso, ricercar, and toccata—function as structural archetypes integrated into a new compositional system, acquiring transformed semantic and functional characteristics. Thus, neoclassicism appears as a form of active engagement with historical tradition, implying its adaptation to the demands of modern artistic thinking.

Key words: neoclassicism, Italian music of the 20th century, instrumental music, genre, style, suite, polystylism, intertextuality, program music, absolute music, principles of form-building, chamberness, performance tradition.

Актуальність теми дослідження неокласичних тенденцій в інструментальній творчості італійських композиторів першої половини ХХ століття зумовлена як внутрішньо-музикознавчими, так і ширшими культурологічними чинниками, що визначають сучасний стан гуманітарного знання. Насамперед, у контексті сучасної музикознавчої науки спостерігається стійкий інтерес до проблем історичної пам'яті та механізмів репрезентації минулого в художніх практиках модернізму, у зв'язку з чим неокласицизм постає як один із ключових феноменів, що дозволяє осмислити способи взаємодії традиції й новаторства в музиці ХХ століття. У цьому аспекті італійський матеріал є особливо показовим, оскільки він демонструє специфічну модель розвитку, в якій відновлення інструменталізму поєднується з переосмисленням національної культурної ідентичності. Крім того, актуальність теми зумовлюється недостатнім ступенем її розробленості в сучасному українському музикознавстві, де італійський неокласицизм часто розглядається фрагментарно або в межах загальноєвропейських оглядів, без урахування його внутрішньої диференціації та еволюційної динаміки.

Не менш важливим є й те, що аналіз переходу від програмності до «абсолютної» музики в італійському контексті дозволяє уточнити самі теоретичні категорії, які традиційно використовуються в музикознавстві. Зокрема, сучасні дослідження демонструють, що дихотомія «програмне – абсолютне» не є універсальною і вимагає перегляду з урахуванням конкретно-історичних умов функціонування музики, де значну роль відіграють жанрові, стилістичні та семантичні чинники. У цьому сенсі італійський неокласицизм виступає як своєрідна «лабораторія» нових форм музичного мислення, в якій відбувається синтез структурної автономії та культурної референційності. Відтак звернення до історичного досвіду італійських композиторів дозволяє не лише реконструювати важливий етап розвитку музичного мистецтва ХХ століття, але й окреслити перспективи подальшого дослідження взаємодії традиції та інновації в музиці загалом.

Виклад основного матеріалу. Неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів ХХ століття постають як складний і багатовимірний феномен, що репрезентує діалектичну взаємодію історичної пам'яті музичної культури та модерністських імпульсів оновлення. У цьому контексті неокласицизм виявляється не лише як стилістична ретроспекція, але як глибинна реконцептуалізація принципів формотворення, жанрової ієрархії та інтонаційно-мовної організації музичного тексту, що дозволяє осмислити його як специфічну форму «історичної свідомості» музичного мислення [10, р. 312].

Характерною рисою неокласичного мислення є звернення до моделей барокової та ранньокласичної музики, однак це звернення здійснюється не шляхом стилістичної імітації, а через трансформацію структурних архетипів, що функціонують як своєрідні інваріанти музичної форми. Відтак, жанрова система інструментальної музики італійських композиторів даного періоду зазнає суттєвої ревізії: відбувається реактуалізація таких форм, як *concerto grosso*, концертна симфонія, дивертисмент, партита, сольна соната, а також поліфонічні жанри – прелюдія і fuga, ричеркар, хоральна варіація. Подібна жанрова репрезентація свідчить про прагнення до відновлення «об'єктивованого»

музичного мислення, заснованого на принципах контрапунктичної логіки та формальної рівноваги [8, р. 45].

Звернення до поліфонічних моделей бароко в італійській неокласичній традиції має не лише стилістичне, але й семантичне значення: поліфонія виступає як знак раціоналізованої музичної організації, протиставленої експресивній надмірності пізнього романтизму. Так, у творах, що апелюють до жанрів прелюдії та фуґи або ричеркару, реалізується тенденція до тематичної концентрації та структурної компактності, що корелює з загальною установкою на редукцію масштабності та відмову від розгорнутих симфонічних концепцій. Подібна стратегія композиційного мислення співвідноситься з ідеєю «нової об'єктивності», яка знаходить відображення у прагненні до ясності фактури та чіткості формальних співвідношень [6, р. 178].

Особливу увагу привертає феномен жанрової поліваріантності, що проявляється у поєднанні різних історичних моделей в межах одного твору. Наприклад, синтез токати, сарабанди чи павани з варіаційними формами типу чакони демонструє не лише інтертекстуальний характер неокласичного письма, але й його здатність до стилістичної гібридизації. У цьому сенсі жанр постає як відкритий семіотичний конструкт, у якому історичні коди піддаються переінтерпретації відповідно до нових естетичних установок [1, р. 89].

Попри розмаїття жанрового спектра, інструментальні твори італійських неокласиків об'єднані спільною концептуальною настановою, що полягає у камерності художнього мислення. Ця камерність виявляється не лише у зменшенні виконавських складів, але й у специфічному типі музичної драматургії, орієнтованому на локальні структурні процеси, а не на глобальні симфонічні розгортання. Відмова від монументальних форм і тяжіння до лаконізму можна інтерпретувати як реакцію на естетичну перевантаженість попередньої епохи, а також як прагнення до «очищення» музичної мови через редукцію надлишкових експресивних засобів [2, р. 231].

У цьому контексті показовими є такі жанрові модифікації, як «камерна симфонія» чи «коротка симфонія», які, зберігаючи

номінативний зв'язок із класичною симфонічною традицією, фактично репрезентують новий тип формоутворення, заснований на принципах стислості, тематичної економії та прозорої фактурної організації. Отже, неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів ХХ століття слід розглядати як складний процес стилістичної реконфігурації, у якому історичні жанрові моделі функціонують як активні елементи сучасного музичного дискурсу. Їхня інтеграція в новий художній контекст зумовлює формування специфічної естетики, що поєднує раціональність структури з модерністською рефлексією щодо природи музичної традиції.

Неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів ХХ століття репрезентують складний процес стилістичної реконфігурації, в якому відбувається не лише рецепція історичних моделей, але й їхня глибинна трансформація відповідно до нових естетичних і композиційних парадигм. У цьому сенсі неокласицизм постає як своєрідна форма музичного історизму, що, на відміну від романтичної ретроспекції, базується на принципах дистанційованого осмислення традиції, її структурної редукції та інтелектуалізованої репрезентації [10].

Важливо підкреслити, що неокласична стилістика не обмежується поверхневим відтворенням жанрових або стилістичних ознак барокової чи ранньокласичної музики; натомість вона передбачає активне переосмислення їхніх глибинних формотворчих принципів, зокрема контрапунктичної організації, періодичної симетрії, моторної ритміки та функціональної гармонії. Саме тому жанрова палітра інструментальної музики італійських композиторів цього періоду демонструє значну варіативність, включаючи такі історично марковані форми, як *concerto grosso*, партита, дивертисмент, токато, ричеркар, а також різноманітні поліфонічні цикли, що апелюють до барокової традиції. Однак ці жанри функціонують вже як семіотичні конструкти, позбавлені первинної функціональності та включені до нового контексту музичного мислення [8, р. 52].

Особливе місце у неокласичній інструментальній творчості посідає поліфонічна парадигма, яка набуває значення не лише

технічного, але й естетичного принципу. Звернення до жанрів прелюдії і фуґи, ричеркару або канону слід розглядати як прояв прагнення до структурної ясності, логічної впорядкованості та тематичної концентрації. У цьому контексті поліфонія виступає як засіб подолання суб'єктивізму пізньоромантичного дискурсу та як інструмент раціоналізації музичної мови [6, р. 181]. Водночас, на відміну від барокової поліфонії, неокласичні зразки характеризуються специфічною «необароковою» стилізацією, у якій поєднуються елементи модальної гармонії, не функціональної тональності та навіть серіальної техніки.

Жанрове оновлення, що відбувається у цей період, охоплює не лише відродження історичних форм, але й їхню трансформацію у напрямку камернізації. Відтак, спостерігається тенденція до зменшення масштабів музичних форм, що проявляється як у тривалості творів, так і у виконавських складах. Ця тенденція знаходить своє відображення у появі таких жанрових модифікацій, як симфоніета, концертіно, сонатина, які, зберігаючи зв'язок із традиційними жанрами, водночас репрезентують новий тип музичної драматургії, заснований на принципах лаконізму, тематичної економії та фактурної прозорості [2]. Водночас у неокласичній практиці з'являються і нові жанрові номінації, такі як «музика для оркестру», «камерна музика», «концертна музика», які свідчать про відхід від усталених жанрових класифікацій і прагнення до більш універсалізованого визначення музичного твору. Подібна номінативна стратегія відображає зміну парадигми музичного мислення, в якій жанр перестає бути жорстко фіксованою формою і набуває рис відкритої структурної моделі [1].

Принципово важливим є те, що звернення до барокової спадщини не призводить до механічного копіювання історичних зразків, а, навпаки, стимулює процеси творчої трансформації та стилістичної інновації. У цьому контексті можна говорити про феномен інтертекстуальності, який проявляється у використанні тематичних алюзій, цитат, стилізацій та пастиччо. Такі прийоми дозволяють композиторам створювати багаторівневі музичні тексти, у яких історичні коди взаємодіють із сучасними композиційними техніками [5, р. 67].

Однією з ключових фігур італійського неокласицизму є композитор, чия творчість демонструє синтез європейських модерністських тенденцій і національної традиції інструменталізму XVII–XVIII століть. Його естетична позиція характеризується прагненням до інтеграції барокових форм із сучасною гармонічною мовою та ритмічною організацією, що виявляє спорідненість із неокласичними пошуками інших європейських композиторів [13, р. 102]. Водночас, на відміну від більш радикальних експериментів, його музика зберігає тісний зв'язок із традиційною тональною системою, що надає їй особливої стилістичної «прозорості».

Покажемо прикладом неокласичної інтертекстуальності є твори, побудовані на матеріалі старовинної музики, зокрема дивертисменти, у яких використано тематичний матеріал барокових композиторів. У таких композиціях реалізується принцип варіаційної обробки, що поєднується з техніками монтажу та колажу, характерними для музики XX століття. Внаслідок цього виникає своєрідний «діалог епох», у якому історичний матеріал набуває нового смислового виміру [9, р. 58]. Таким чином, неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів XX століття слід розглядати як багаторівневий феномен, у якому поєднуються процеси жанрової реставрації, стилістичної трансформації та композиційної інновації. Їхня взаємодія формує специфічну естетику, що характеризується поєднанням раціоналізму та історичної рефлексії, камерності та структурної складності, традиції та новаторства.

В італійській музиці першої половини XX століття неокласичні тенденції не виникли раптово й не були простим наслідуванням загальноєвропейської «ретроспективної» моди; навпаки, вони сформувалися як результат тривалого й внутрішньо суперечливого процесу переорієнтації національної композиторської свідомості, в межах якого послідовно долалася майже беззастережна першість оперного театру, а інструментальна музика, відновлюючи власну автономію, поступово набувала статусу головного простору стилістичного експерименту. Саме тому італійський неокласицизм доцільно розуміти не лише як «повернення до порядку», а як особливий тип модерністського

історизму, в якому апеляція до докласичних і ранньокласичних моделей пов'язана не зі стилізаційною пасивністю, а з активним переглядом категорій форми, жанру, тематизму, фактури та музичного часу [3; 10].

Показово, що передумовою такого повороту стало саме пізнє XIX століття, коли в умовах домінування опери постала нагальна потреба у відродженні симфонічної та камерної традиції як повноцінної складової національної музичної культури. У цьому сенсі особливе значення мали постаті, пов'язані з першою хвилею італійського інструментального відродження: саме їхня діяльність уможливила поступовий перехід від епізодичних неопераційних спроб до системного освоєння сонатно-симфонічного мислення, камерного ансамблю, фортепіанного та органного репертуару. Треба зазначити, що раннє відновлення італійського інструменталізму пов'язувалося не тільки з композиційною практикою, а й з концертною, педагогічною та інституційною роботою, завдяки чому симфонічна й камерна музика почали сприйматися як носії нової культурної легітимності [7].

Отже, становлення неокласичних тенденцій в Італії слід розглядати поетапно. На першому етапі йшлося ще не про власне неокласицизм, а про подолання історично сформованої однобічності музичної системи, у якій оперний жанр визначав не лише ринок, а й самі критерії художньої репрезентації. Тому звернення до пізньоромантичної оркестрової музики, інструментального концерту, сонати, квартету чи квінтету виконувало подвійну функцію: з одного боку, воно компенсувало жанровий дефіцит, а з другого – готувало ґрунт для подальшої відмови від надмірної риторичності романтичного симфонізму. Саме в цій історичній перспективі відмова від «бетховенізованої» монументальної форми, від симфонічної поеми як носія програмно-психологічної експансії, а також від імпресіоністичного розчинення конструктивного начала постає не як одномоментний жест, а як результат внутрішнього перегрупування естетичних пріоритетів [2; 3].

У власне неокласичній фазі ця переорієнтація набуває вже чітко артикульованого характеру. У центрі опиняється від-

мова від розімкнених, риторично перевантажених і тематично дифузних моделей пізнього романтизму на користь структурної концентрації, жанрової визначеності та контрапунктичної дисципліни. Однак така орієнтація на «класичне» не означала реставрації минулого в його історичній буквальності. Ідеться радше про реконструкцію композиційних архетипів – токати, павани, сарабанди, чакони, ричеркару, concerto grosso, партити, серенади, поліфонічного диптиха, – які в новому контексті функціонують уже не як побутові чи церемоніальні форми, а як носії абстрагованої музичної логіки [8]. У цьому сенсі італійський неокласицизм демонструє характерну для ХХ століття інтертекстуальну стратегію: історичний жанр зберігає свою номінативну оболонку, проте змінює семантику й спосіб формотворення.

Особливо виразно цей процес простежується у творчості, де неокласична тенденція стала не периферійним епізодом, а стрижневим принципом композиційного мислення. Сучасні дослідження переконливо показують, що неокласичний вектор у такому випадку визрівав значно раніше, ніж це дозволяє припустити суто зовнішня періодизація: ранні проекти «в італійському стилі», зафіксовані в ескізах, уже передбачали тяжіння до жанрових моделей токати, падовани, бурлески, divertimento та concerto grosso, а отже – до типу мислення, в якому ритмічна енергія, ясність профілю та фактурна артикуляція важливіші за романтичну безперервність тематичного розвитку [4]. Подальші твори, пов'язані з «третім стилем», засвідчують, що неокласицизм тут ґрунтується на святковому відновленні тонального центру, на моторній кінетиці фіналів, на тяжінні до рондо-, жигоподібних і тарантельних моделей, а також на принциповій установці на об'єктивізацію висловлювання [4; 13].

Водночас сутність італійського неокласицизму не вичерпується лише реанімацією старовинних назв або відновленням тональної ієрархії. Не менш важливою є тенденція до «камернізації» музичного мислення, коли навіть твори, написані для великого оркестру, мисляться не монументально-симфонічно, а радше як укрупнена камерна структура з підвищеною роллю тембрової диференціації, лінійного розгортання та прозорого

поліфонічного сплетення. Саме тому в межах італійського неокласицизму особливого поширення набувають зменшувальні жанрові модифікації – симфоніета, концертіно, сонатина, – які слід розуміти не як номінативну випадковість, а як індикатор нової естетики масштабу: естетики, в якій структурна щільність компенсує відмову від романтичної «великих форм», а стислість стає ознакою не редукації, а композиційної рафінованості [6; 10].

Інша, не менш принципова лінія італійського неокласицизму пов'язана з таким типом творчості, у якому звернення до бароко та до раннього італійського інструменталізму здійснюється не через нормативну «класичність» форми, а через реконструкцію старовинної рухливості, модальності, фрагментарності й антидраматичної свободи. У цьому випадку дуже важливо, що ранні фортепіанні цикли, позначені витонченістю гармонічної палітри, тембровою делікатністю й посиленою роллю мелодичного жесту, виявляють зв'язок з імпресіоністичною чутливістю; однак уже в 1910-х і особливо після Першої світової війни відбувається радикальна зміна композиційного мислення, спрямована на пошук національно вкоріненого, але водночас неархаїчного стилю [11; 12].

Саме тому твори, що апелюють до «старовинного стилю», до барокового типу інструменталізму, варто тлумачити не як історичні пастиші у вузькому значенні, а як форми творчої інверсії історичного матеріалу. Саме цю обставину наголошують сучасні дослідження, присвячені вивченню проблеми неокласичного письма: запозичення, алюзія, цитатність і жанрова стилізація в музиці ХХ століття не скасовують авторського жесту, а, навпаки, роблять його ще помітнішим, оскільки індивідуальність виявляється через спосіб організації чужого або історично дистанційованого матеріалу [1; 9]. Для італійського контексту це особливо істотно, адже саме через «нове читання» бароко було здійснено не лише стилістичний, а й культурно-історичний акт повернення до довго перерваної інструментальної спадковості [3].

У ширшому теоретичному сенсі італійський неокласицизм можна визначити як систему композиційних рішень, у якій вза-

ємодіють три головні механізми: жанрова реактивація, фактурно-лінійна раціоналізація та семантичне переозначення традиції. Жанрова реактивація виявляється у зверненні до *concerto grosso*, партити, дивертисменту, сонатини, ричеркару, чакони, токати, старовинних танцювальних моделей і циклів типу «прелюдія та фуга»; фактурно-лінійна раціоналізація – у посиленні ролі поліфонічної роботи, тематичної концентрованості, моторної ритміки, чіткої артикуляції кадансових вузлів і в тембровій декламації, що відмовляється від імпресіоністичної розмитості; семантичне ж переозначення традиції полягає в тому, що історичний матеріал уже не є гарантією стабільності, а стає об'єктом рефлексії, тобто складником модерного самопізнання музичної культури [6; 10; 13].

Актуальна музикознавча література, присвячена цій проблемі, загалом розгортається у кількох взаємодоповнювальних напрямках. Один із них осмислює неокласицизм як загальноєвропейський модерністський феномен, пов'язаний із «поверненням до порядку», переоцінкою тональності, жанровою ревізією та реакцією на романтичну експансію [10; 13]. Інший напрям зосереджується саме на італійському матеріалі, показуючи, що місцевий неокласицизм був нерозривно пов'язаний із проблемою національної традиції, інституційного відродження інструментальної музики та перегляду самої ідеї *italianità* в музиці [3; 7]. Нарешті, спеціальні праці про окремих композиторів переконливо доводять, що за зовнішньою спільністю «неокласичних» ознак приховуються різні композиторські стратегії: від більш конструктивно-дисциплінованої моделі, орієнтованої на формальну ясність і об'єктивізацію, до вільнішої, антиакадемічної й лінійно-плинної моделі, в якій історичний матеріал стає джерелом пластичної свободи [4; 11; 12].

Отже, неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів слід розуміти як підсумок довгого історичного шляху – від подолання оперної монокультури до вироблення модерного, але історично самосвідомого інструментального стилю. У межах цього процесу відмова від бетховенсько-романтичної монументальності, від симфонічної поеми як

домінантної моделі оркестрового мислення та від імпресіоністичного розмивання форми не означала звуження художнього горизонту; навпаки, вона відкрила можливість для нової якості композиційного синтезу, в якому барокова спадщина, ранньокласичні жанрові архетипи, національна історична пам'ять і модерні техніки письма були поєднані у внутрішньо цілісну, хоча й стилістично багатшарову систему. Саме в цьому полягає специфіка італійського неокласицизму: він не копіює минуле, а переводить його у стан активної музичної сучасності [3; 9]

Перехід від програмності до так званої «абсолютної музики» в італійському контексті ХХ століття не набув тієї радикальної чіткості, яка спостерігається у низці інших європейських національних шкіл; натомість він розгортався як складний, внутрішньо суперечливий процес співіснування та взаємопроникнення різних типів музичної семантики, в межах якого програмні й непрограмні принципи організації музичного матеріалу не протиставлялися, а перебували у стані динамічної рівноваги. Така ситуація пояснюється не лише історичною інерцією оперного мислення, що формувало специфічний тип образності, орієнтований на позамузичний зміст, але й загальною естетичною установкою італійського неокласицизму, в якому «об'єктивність» форми не виключає семантичної насиченості музичного тексту [10, р. 320].

У цьому сенсі поняття «абсолютної музики», що традиційно асоціюється з автономністю музичної форми та її незалежністю від позамузичних референцій, у італійській практиці набуває модифікованого значення. Навіть у тих жанрах, які формально не передбачають програмності – сонатах, квартетах, інструментальних концертах, – часто зберігається тенденція до семантичного маркування через назви частин, жанрові алузії або стилістичні ремінісценції. Таким чином, замість чіткої дихотомії «програмне – абсолютне» формується проміжна зона, у якій музичний зміст організується як багаторівнева система значень, що поєднує структурну автономію з культурно-історичною референційністю [5, р. 72].

Особливо показовим у цьому відношенні є циклічне мислення, яке реалізується у фортепіанних та оркестрових опусах.

Навіть у тих випадках, коли заголовок циклу не має програмного характеру, внутрішня структура часто насичена окремими мініатюрами з чітко окресленими підзаголовками, що виконують функцію своєрідних «семантичних маркерів». Ця практика безпосередньо пов'язана з традицією барокової сюїти, де кожна частина, будучи формально автономною, водночас входить до цілісного циклу через принцип контрастного зіставлення. Таким чином, програмність тут трансформується у жанрово-стилістичну характеристику, яка не руйнує формальної єдності, а, навпаки, підсилює її через систему внутрішніх опозицій [8, р. 58].

У контексті неокласичного мислення особливого значення набуває тенденція «від симфонії до сюїти», яка відображає глибинну зміну у принципах формотворення. Якщо романтична симфонія орієнтувалася на безперервний драматургічний розвиток, тематичну трансформацію та ідею органічної єдності, то неокласична сюїта, навпаки, ґрунтується на принципі дискретності, контрасту та монтажності. У межах одного циклу можуть поєднуватися частини, що апелюють до різних історичних епох, жанрів і стилістичних моделей, причому їхня послідовність визначається не логікою драматичного розгортання, а принципом зіставлення та варіативності [9, р. 63].

Саме тому сюїтність у неокласичній музиці слід розглядати не як відтворення барокового прототипу, а як універсальний принцип організації циклу, який дозволяє інтегрувати різномірні елементи в єдину композиційну структуру. У цьому сенсі характерним є поєднання в одному опусі таких жанрових моделей, як fuga і танцювальні форми модерного походження, серенада і пасакалія, бурлеска і галоп. Подібна полістилістична організація музичного матеріалу відображає специфічну для ХХ століття установку на інтертекстуальність, коли музичний твір функціонує як простір взаємодії різних історичних кодів [1, р. 101].

Важливо підкреслити, що ця полістилістика не є випадковим поєднанням несумісних елементів, а підпорядковується чіткій композиційній логіці. Кожен жанровий або стилістичний компонент виконує певну функцію у загальній структурі циклу: наприклад, поліфонічні розділи забезпечують тематичну концентра-

цію та структурну стабільність, тоді як танцювальні епізоди вводять елемент ритмічної рухливості та фактурної легкості. У результаті виникає багат шарова форма, у якій різні стилістичні пласти взаємодіють за принципом комплементарності, а не конфлікту [6, р. 185].

Особливий інтерес становить також феномен стилізації «в дусі», який широко використовується в неокласичній практиці. Такі позначення, як «у дусі менуету» або «у дусі танго», свідчать про свідоме дистанціювання від історичного оригіналу: композитор не відтворює конкретний жанр, а інтерпретує його як стилістичний знак, що може бути включений у новий контекст. Це дозволяє поєднувати у межах одного циклу як старовинні танцювальні форми, так і сучасні популярні жанри, створюючи своєрідний «музичний колаж», у якому відбувається взаємодія різних культурних шарів. Отже, еволюція від програмності до абсолютної музики в італійському неокласицизмі не є лінійним процесом «очищення» музичної мови від позамузичних елементів, а радше складним процесом їхньої трансформації та інтеграції в нову композиційну систему. У цій системі жанрова сюїтність, полістилістика, інтертекстуальність і стилізація виступають як ключові механізми формотворення, що дозволяють поєднати історичну пам'ять із сучасною естетикою. Саме завдяки цим механізмам неокласицизм утверджується як одна з провідних стильових парадигм першої половини ХХ століття в італійській інструментальній музиці, відкриваючи нові перспективи для розвитку жанру, форми та музичної мови загалом [13, р. 109].

Висновки. У результаті проведеного дослідження неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів першої половини ХХ століття постають як складний і багаторівневий феномен, що відображає глибинні процеси трансформації музичного мислення в умовах модернізму. Встановлено, що формування неокласицизму в Італії було тісно пов'язане з подоланням тривалої домінації оперного жанру та поступовим утвердженням інструментальної музики як автономної художньої сфери, здатної репрезентувати нові естетичні ідеали та композиційні стратегії. Доведено, що звернення

до традицій барокової та ранньокласичної музики не мало характеру механічного наслідування, а здійснювалося через складні процеси стилістичної трансформації, інтерпретації та переосмислення. У цьому контексті жанрові моделі минулого – такі як сюїта, партита, concerto grosso, ричеркар, токата – функціонують як своєрідні структурні архетипи, що інтегруються у нову композиційну систему, набуваючи при цьому змінених семантичних і функціональних характеристик. Таким чином, неокласицизм виступає як форма активної взаємодії з історичною традицією, що передбачає її адаптацію до вимог сучасного художнього мислення.

Особливу увагу приділено еволюції співвідношення програмності та «абсолютності» музики, яка в італійському контексті не набуває чітко вираженого полярного характеру. Натомість виявлено тенденцію до їх синтезу, коли навіть у формально непрограмних жанрах зберігається семантична насиченість через систему жанрових алюзій, стилізацій і підзаголовків. Це дозволяє трактувати музичний текст як багаторівневу структуру, в якій поєднуються автономні формальні принципи та культурно-історичні смисли.

Важливою рисою італійського неокласицизму є камернізація музичного мислення, яка проявляється як у зменшенні масштабів композицій, так і у специфіці фактурної організації, що тяжіє до прозорості, лінеарності та поліфонічної насиченості. Навіть у творах для великого оркестру зберігається установка на внутрішню камерність, що свідчить про зміну естетичних пріоритетів у бік раціоналізації та структурної ясності. Отже, неокласичні тенденції в інструментальній творчості італійських композиторів першої половини ХХ століття слід розглядати як цілісну художню систему, в якій взаємодіють процеси історичної рефлексії, жанрової реконфігурації та композиційної інновації. Виявлені закономірності дозволяють не лише глибше зрозуміти специфіку італійського музичного модернізму, але й окреслити ширші тенденції розвитку європейської музичної культури ХХ століття, зокрема у сфері взаємодії традиції та новаторства, що зберігає свою актуальність і в сучасному музичному мистецтві.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Burkholder J. P. All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing. New Haven : Yale University Press, 1995. 503 p.
2. Dahlhaus C. Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. Berkeley : University of California Press, 1980. 264 p.
3. Earle B. Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 350 p.
4. Fontanelli F. Tracing the Neoclassical Casella: Compositional Projects, Models, Ideologies. *Studi musicali / Arno*. 2024. URL: <https://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/222/366>
5. Kramer L. Music as Cultural Practice, 1800–1900. Berkeley : University of California Press, 1990. 225 p.
6. Morgan R. P. Twentieth-Century Music. New York : W. W. Norton, 1991. 554 p.
7. Nardacci F. New Perspectives on the Italian Instrumental Music in Britain from the Mid-Nineteenth Century to the Early Twentieth Century. London : Royal College of Music, 2024. 79 p. URL: <https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/2489/1/F%20Nardacci%20Commentary%20PhD%20by%20publication.pdf>
8. Rosen C. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. New York : W. W. Norton, 1971. 533 p.
9. Straus J. N. Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990. 315 p.
10. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Oxford : Oxford University Press, 2005. 834 p.
11. Waterhouse J. C. G. G. F. Malipiero's Crisis Years (1913–19). *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1981. Vol. 108. P. 126–140.
12. Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero (1882–1973): The Life, Times and Music of a Wayward Genius. London : Routledge, 1999. 401 p.
13. Whittall A. Musical Composition in the Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 1999. 280 p.

REFERENCES

1. Burkholder, J. P. (1995) All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing. New Haven : Yale University Press. [in English].
2. Dahlhaus, C. (1980) Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. Berkeley : University of California Press. [in English].
3. Earle, B. (2013) Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy. Cambridge : Cambridge University Press. [in English].
4. Fontanelli, F. (2024) Tracing the Neoclassical Casella: Compositional Projects, Models, Ideologies. *Studi musicali / Arno*. URL: <https://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/222/366> [in English].

5. Kramer, L. (1990) *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley : University of California Press. [in English].
6. Morgan, R. P. (1991) *Twentieth-Century Music*. New York : W. W. Norton. [in English].
7. Nardacci, F. (2024) *New Perspectives on the Italian Instrumental Music in Britain from the Mid-Nineteenth Century to the Early Twentieth Century*. London : Royal College of Music. URL.: <https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/2489/1/F%20Nardacci%20Commentary%20PhD%20by%20publication.pdf> [in English].
8. Rosen, C. (1971) *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton. [in English].
9. Straus, J. N. (1990) *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press. [in English].
10. Taruskin, R. (2005) *The Oxford History of Western Music*. Oxford : Oxford University Press. [in English].
11. Waterhouse, J. C. G. (1981) G. F. Malipiero's Crisis Years (1913–19). *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108, pp. 126–140. [in English].
12. Waterhouse, J. C. G. (1999) *Gian Francesco Malipiero (1882–1973): The Life, Times and Music of a Wayward Genius*. London : Routledge. [in English].
13. Whittall, A. (1999) *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026