

УДК 7.072.2

Л. М. Свіридовська,

кандидат мистецтвознавства, доцент

(Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського)

sofiabyedakova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9620-1971

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СТИЛІСТИКИ КЛАСИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті аналізуються стилістико-естетична, образно-смілова і фактурна еволюція жанрів фортепіанної музики в Україні першої третини ХХ століття. З'ясовано особливості становлення національної стилістики в контексті розвитку слов'янської та європейської музичних культур. Розкрито специфіку формотворчих процесів та музичної мови українських композиторів-класиків. Сформульовано та обґрунтовано необхідність вивчення майбутніми вчителями музичного мистецтва національної стилістики класиків української фортепіанної музики.

Ключові слова: жанр, національна стилістика, національна музична мова, формотворчі процеси, образність.

Вступ. В сучасних умовах національної спрямованості освіти особливого значення та актуальності набуває вивчення українського класичного репертуару у підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва. Адже лише вчитель, який сам ретельно вивчав національну культурно-мистецьку спадщину, спроможний у майбутньому реалізувати концепцію музичного виховання школярів на основі української національної культури, формувати уявлення учнів щодо причетності до свого народу та його традицій.

Постановка проблеми. Цілеспрямоване і систематичне музичне виховання здійснюється в школі на уроках музичного мистецтва. Музика є одним із видів мистецтв, який і складає основний зміст предмету. За словами В. Сухомлинського "Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї. Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основною емоційної, естетичної, моральної культури"[1: 37].

Метою уроків музичного мистецтва в ЗОШ є – виховання музичної культури учнів як необхідної частини їх духовної культури. Тут велика заслуга належить учителеві. Розвиваючи здібність розуміти мову музики, відчути її виразність, вчитель дає учням необхідні знання. Навички, вміння, виховує інтерес для музики, формує естетичні смаки. Підготовка і проведення уроку завжди вимагає від учителя творчого підходу, активного прояву його музично-теоретичних знань, умінь та професійності. Саме тому глибокі знання з розуміння еволюції жанрів фортепіанної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст. необхідне для майбутніх вчителів вкрай важливого предмету "Музичне мистецтво".

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми національної стилістики не залишалися осторонь уваги українських дослідників, таких як Г. Аншюц, М. Ільницький С. Людкевич, А. Рудницький та ін.. Окремих аспектам цієї проблеми присвячували свої праці Л. Архімович, М. Дремлюга, Т. Каришева, А. Шреер-Ткаченко, Т. Шиффер та ін.

Дослідження еволюції жанрів фортепіанної музики здійснювалося в наукових працях Н. Рябухи, О. Мартиненка, Р. Стельмащукта ін. Окремі аспекти теоретичної проблеми аналізуються в монографіях Н. Горюхиной, Л. Кияновської Л., Б. Каца.

Риси національної музичної мови достатньо повно описані у працях українських музикознавців (Т. Булат, М. Бялик, Н. Гордійчук, С. Лісецький, М. Загайкевич, Г. Степанченко та ін.), присвячених чільним композиторським постатям 20-х – 30-х років: М. Леонтовичу, К. Стеценку, Я. Степовому, С. Людкевичу, Л. Ревуцькому, Б. Лятошинському, В. Барвінському, М. Вериківському, В. Косенку.

Метою статті є розкриття стилістико-формотворчих особливостей української фортепіанної музики першої третини ХХ століття. У цьому контексті досліджується музична мова та еволюція жанрів фортепіанного мистецтва українських композиторів, що сприяли формуванню національної музичної культури в контексті важливості вивчення цих особливостей на формування високопрофесійних майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Незаперечно, що жанрове розмаїття і лексичне багатство тієї чи іншої національної музичної культури свідчать про її належність до кола загальносвітових мистецьких процесів. Особливу роль у цьому контексті відіграє інструментальна музика, оскільки інструменталізм як принцип музичного мислення починає формуватися лише на достатньо високому рівні розвитку національної музичної культури. А розвиненим на концертному рівні піаністичним репертуаром, як відомо, можуть "похвалитися" музичні культури лише небагатьох країн.

Музична творчість ХХ ст. позначилася вагомими творчими здобутками. На рівні двадцятих-тридцятих років спостерігаємо вже досконалу галузь вітчизняної музики. Детермінантою національного музично-історичного процесу наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. є, на нашу думку, глибинна консеквентна тенденція до максимально адекватної звукореалізації етносу через вироблення національного стилю в музиці та його осердя, систематизуючої складової – національної музичної мови.

У цьому сенсі визначальним етапом в історії української музики стала творчість М. В. Лисенка, в якій органічно зімкнулися традиції та новаторство. Із музикою Лисенка закінчився період національної своєрідності у вітчизняному музичному мистецтві і почався період національного музичного стилю. Ним сформовані засадні принципи та конститутивні ознаки національної музичної мови, однією з яких є спосіб побутування і вияву, а саме – як музичної мови конкретного автора.

Одразу слід зазначити, що тенденції розвитку та характеристики національної музичної мови, які спробуємо окреслити далі, виявляють спадкоємність до основоположних принципів організації музичної матерії, закладених творчістю М. В. Лисенка. Підтверджуються слова О. Кошиця про те, що в музиці М. Лисенка "як в жолуді, заховується вся будучність... української музики" [2: 493].

Романтичний тип світовідчуття, як спосіб естетичного осягнення дійсності, залишився визначальним у національній музичній культурі впродовж усього описуваного періоду. Та вже безпосередні послідовники Лисенка започаткували нову тенденцію, що згодом стала однією з визначальних. Це мало своїм наслідком зростання ролі поліфонічного начала у музичній тканині та формування згодом змішаного гомофонно-поліфонічного типу викладу, що було суголосним до глобальних тенденцій розвитку музичної матерії у ХХ ст.

Ще одним наслідком інтелектуалізації письма став примат інструменталізму як типу мислення. Якщо у Лисенка ми можемо знайти майже всі прийоми імітаційної поліфонії, зразки варіантно-підголоскового типу багатоголосся, гетерофонії, у Лятошинського поліфонія із одного із засобів письма стає типом мислення – звідси така виняткова строгість і артистизм у використанні окремих конструктивних поліфонічних ідей і загалом симфонізації фортепіанних жанрів.

Особливо потрібно вказати на вплив вокального начала на український інструменталізм. Це явище – тотальна мелодизація усіх фактурних пластів. Цим пояснюється оригінальність фортепіанного стилю Я. Степового, В. Косенка, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Колесси та ін. Таке балансування між мелодичним та інструментальним началами в українській музиці, гадається, має в основі тонку взаємодію між емоційним та раціональним началами в українській психічній структурі.

Зовнішнім виявом ускладнення звукової матерії стало поступове розмивання чіткої ладотональності, вихід у політональність. Причиною цього, з одного боку, була необхідність узгодити звучання все більшої кількості голосів (поліфонізація фактури), а з іншого – хроматизація (інструменталізація) горизонтальних ліній. Якщо у Лисенка хроматизм горизонталі був скоріше винятком із переважаючого діатонізму мелодики (і використовувався для відтворення емоційних спалахів, "додавання жалощів"), то згодом музична тканина хроматизується настільки, що часом уявляє собою переплетення, "клубок" повзучих хроматизованих ліній – непомилну ознаку європейського модерну.

Цікавою видається історія окремих звукокомплексів, зокрема збільшених гармоній в національній музичній мові. Згодом С. Людкевич немов "потовщує" мінорними тріззвуками кожен із звуків збільшеного тріззвуку, що виникає від використання ним ІІІ високого та VI низького ступенів у поєднанні з тонікою, і кладе цю систему в основу своєї модуляційної техніки [3: 28]. Лятошинський немовби йде далі – додає до цього утворення ще одну терцію і утворену таким чином септакордову гармонію кладе в основу своєї музичної мови 20-х років.

Ускладнення мелодики, що було частковим проявом загального ускладнення звукової матерії, відбувалося у двох напрямках: з одного боку, через доповнення традиційної пісенності декламаційністю, речитативністю, наближенням до емоційно збудженої людської мови; а з іншого боку – ускладненням самого мелодичного контуру. Інтонаційна лінія утворювалася через розгортання дисонуючих гармонічних комплексів по горизонталі.

Окремим випадком є використання елементів додекафонії для утворення мелодичних контурів (тема середнього розділу Сонати-балади Б. Лятошинського). Та навіть такі крайні вияви ускладнення мелодичних побудов мають "олюднений" характер – українська пісенна природа і в умовах додекафонної техніки виявляє свій ліризм.

Декламаційність, речитативність, проникаючи у музичну тканину, приводять до прискорення й ускладнення її ритмічного пульсу; відбувається своєрідна емансипація ритму в самодостатній і дієвій засіб виразності. З іншого боку, загальне ускладнення музичної тканини спричинює розмивання диференціації окремих її складових та злиття у згустки музичної матерії, що конденсують мелодику, гармонію, ритм і фактуру в єдиному цілісному утворенні, яке і є новим типом тематизму (головна тема "Відображень" Б. Лятошинського).

Своєрідною реакцією на тотальне ускладнення національної музичної мови є тенденція, що заявила себе в цей таки період, та по-справжньому розгорнута значно пізніше ("нова простота" 60-х – 80-х років

XX ст.). Слід зазначити однак, що українські композитори запропонували інший підхід опрацювання так званих "примітивів". Діатонічні три- і тетрахордові структури в діапазоні квати або квінти відіграють велику роль у мелодичних структурах Людкевича. Однак, при діатонізмі кожного фрагменту ціле відзначається комплементарною хроматикою [3: 30–33].

Інший спосіб розробки діатонічних мелодій фольклорного походження запропонував Л. Ревуцький, зіставляючи просту діатонічну мелодію із хроматизованим рухом інших голосів, що утворюють часом складні багатозвучні акордові послідовності [4: 74]. Цим автор досягає свіжості та барвистості гармонічних рішень. Подібного методу у роботі з мелодіями давнього фольклорного походження дотримувались В. Барвінський та Б. Лятошинський.

Жанри української фортепіанної музики зазнають також значних впливів європейського модернізму, що в українській композиторській практиці позначилось на розширенні традиційної образної та тематичної сфер, значно збагативши виражальні засоби. На творчість С. Людкевича та Н. Нижанківського плідно впливали австро-німецькі музичні традиції, на Л. Ревуцького та Б. Лятошинського – західноєвропейські, імпресіоністичні, експресіоністичні й неокласичні тенденції.

Найпотужнішими факторами розвитку тогочасної української композиторської творчості були психологічно-образні засади національної естетики, поєднані з розмаїттям європейських, передусім, модерністських стилів початку XX ст. Модерновими у музиці є такі течії, як імпресіонізм, символізм, експресіонізм, додекафонія тощо. До модернових явищ належали твори, вишукані за мовою, формою й способом вияву світовідчуття авторів, індивідуалізованої образності, що помітно вирізняло їх на тлі мистецтва минулого століття.

Ряд нових мистецьких напрямів (неокласицизм, необароко, постромантизм і ін.) з'явилися на ґрунті творчого запозичення мистецьких стилів попередніх епох. "Небачена строкатість й багатозначність світового музичного процесу детермінувала множинність стилів від цілком поміркованих, традиційних до радикальних... Але тогочасна художня практика висунула головну, визначальну лінію у розвитку музичної мови. Йдеться про розширення меж тональної системи, про наполегливе прагнення компенсувати певну вичерпаність, "зертність" звукових систем, застосовуваних композиторами попередніх епох. Шляхи подолання цієї творчої "інерції" були різними. Одна тенденція вела до розриву з багатотональними традиціями, інша ж, спрямована на подолання реально існуючої стилістичної кризи, вела до збагачення класичного тонального мислення, до продовження й оновлення традицій" [5: 43]. Водночас український модернізм вирізнявся на тлі аналогічних європейських течій, передусім завдяки його національній визначеності.

Окремі прояви модерністської естетики у загальному мейнстрімі посткласицизму та пізнього романтизму свідчили про розмивання меж між традиційністю та не традиційністю. Поряд зі збереженням стилістичних відмінностей між ними отримали чіткий вияв тенденції деталізації, зокрема внутрішнього світу людини. Іншим важливим моментом, що потребує наголошення, стало збагачення простору вільних асоціацій, використання все контрастніших образів, посилення ролі інтонаційно-фонічного чинника тощо. "Не проголошуючи розриву із школою "старого" реалізму ..., прагнули поєднати національну традицію із новими західноєвропейськими віяннями" [6: 18].

Формування традицій модерну у фортепіанній творчості відбувалося за допомогою нових виразових засобів, співзвучних національному музичному мисленню. Фортепіанній музиці доби модерну властивий високий ступінь фольклорного впливу. Так, провідним мотивом творчості одного з відомих представників пізньоромантичної течії в українській музиці С. Людкевича була національна своєрідність. З цієї метою композитор використовував у своїй роботі як традиційні фольклорні мотиви, так і сучасні йому літературні сюжети.

Натомість вельми своєрідний стиль його сучасника В. Барвінського виник на основі поєднання характерної національної образності з тогочасною модерною (передусім імпресіоністською) музичною стилістикою. Серед творів М. Колесси найвагомішою є тематика, образність і стихія виключно карпатського фольклору, що дозволяє певним чином проводити паралель з пошуками угорця Б. Бартока. В той же час створювалися музичні композиції, які ні своєю тематикою, ні образністю, ні колоритом не пов'язані з традиційною фольклорною сферою. Серед них – "Фуга на тезу ВАСН" Н. Нижанківського.

Музичні твори, виростаючи з традиції, збагачувались новими мотивами, образами та формами. Хоча авторські переживання були невіддільними від досвіду середовища, відображеної у музичних творах атмосфери ("Картинки з Гуцульщини" М. Колесси). Музичні композиції вже не орієнтовувалися на реальну однозначну образність, натомість простежується можливість до різноманітного її тлумачення, що передбачало індивідуалізацію асоціативних планів та модифікацію традиційної жанрової семантики.

Провідною ознакою музичного виміру українського модернізму стала свідомо апелююча до національних традицій як джерела музичної творчості та їхнього синтезу з новочасною технікою. Жанрове урізноманітнення української інструменталістики, своєрідність неокласичних проявів в українській музичній творчості визначалися не тільки технікою викладу матеріалу, а й естетичними

заходами новітньої європейської стилістики, що потребувало вироблення академічного підґрунтя композиторського мислення без втрати чуттєвості як домінанти національного музичного стилю.

Неоромантична образність у музичній творчості зазначеного періоду органічно поєднується з елементами символізму, а прийоми її відтворення спрямовані на індивідуалізацію форм. Важлива роль у засобах виразності відводилася колористиці, елементи якої рельєфно простежуються не лише у фактурних та ладо-гармонічних засобах, але й у мелодиці. Посилювалося синтезування експресивних та ілюстративних елементів.

Прагнення вийти за межі традиційних інтонацій, ритміко-мелодичних зворотів, характерних для домінування пісенної стихії, реалізувалась шляхом інтенсифікації значення елементів музичної конструкції. Так, оригінальний за звучністю "Жаб'ячий вальс" (музичний жарт) В. Барвінського з його кластерними звукоімітаціями виглядав як сміливий експеримент на тлі тогочасної інструментальної музики.

Виникнення в українській фортепіанній музиці жанру циклів пов'язане з європейськими (Ф. Шопен, Ф. Шуберт) та російськими П. Чайковський, О. Скрябін) традиціями. Як драматургічний прийом циклічність характерна і для галицьких авторів (В. Барвінський, Н. Нижанківський), і для композиторів Наддніпрянщини (В. Косенко, Л. Ревуцький). Причому кожна з п'єс циклу символізує певний образ-почуття й одночасно підпорядкована цілісній драматургічній концепції циклу.

Так, цикл "Романтичних" Етюдів оп. 8 (1922 р.) В. Косенка поєднали в себе типово етюдні риси з образною глибиною, масштабністю форм та яскравою картинністю. Композитор вирішує завдання – здійснення органічного синтезу національно-інтонаційного матеріалу й класичних композиційно-структурних форм, пов'язаних з традиціями старовинної клавірної та органної музики. Щоправда, зв'язки з українською музичною лексикою в "Етюдах" В. Косенка не прямі, а опосередковані, вони відчутні в гавоті *сі* мінор, менуеті *мі-бемоль* мажор, куранті, бурре та рігодоні.

Деякі імпресіоністичні та експресіоністичні стильові ознаки спостерігаються у циклі фортепіанних п'єс "Відображення" оп. 16 Б. Лятошинського (1925 р.). Цей витвір є яскравим зразком жанрового новаторства. Це творчо переосмислений принцип мистецтва гри на лютті у XV ст.; це і варіаційність – як метод створення різних образів, і взаємодія принципів поліфонічного розвитку матеріалу та монотематизму, необхідних для циклоутворення [7: 74].

Мистецтвознавець і виконавець творів Б. Лятошинського В. Деменко стверджує, що у музичному циклі 20-х років "Відображення" концентровано, в художній формі провісницьки відображено трагічну епоху духовного й історичного розвитку України та всього слов'янства більш ніж за 70 років страшного двадцятого сторіччя.

Висновки. Українська музика на зламі XIX–XX ст. перетерпіла великі зміни. Незважаючи на жорстку реакцію та утиски, які зазнавала в цей період українська культура, в музичному мистецтві продовжувався розвиток потужного фольклорного струменя, який живила творчість видатних українських композиторів. Формування особливостей стилістичного оновлення фортепіанної музики композиторів-класиків відбувалося, з одного боку, засвоєнням загальних закономірностей європейських мистецьких тенденцій, з іншого – суто національними особливостями, які знайшли своє втілення в їх творах та урізноманітненням способів та форм композиторського мислення. Це виявилось в фактурній багатоплановості композиційно-виражальних засобів мелодичної структури, колоритній й емоційно наповненій гармонічній мові, активному характеристичному ритмі та широкій палітрі динамічних фарб.

Перспективним, на нашу думку, є оволодіння музично-теоретичним підходом до розуміння національної стилістики класиків української фортепіанної музики. Саме це повинно забезпечити якісну підготовку високопрофесійних майбутніх вчителів музичного мистецтва, які мають формувати морально-естетичні почуття і переконання, музичні смаки і запити наступного покоління українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Сухомлинський В. О. Як виховати справжню людину / В. О. Сухомлинський // Вибрані твори : у 5 т. – К. : Радянська школа. – 1976. – Т. 2. – С. 149–416.
2. Кошиць О. Спогади про М. В. Лисенка / О. Кошиць // Лисенко у спогадах сучасників. – К. : Муз. Україна, 1968.
3. Лядов Я. В. Про мелодику С. Людкевича / Я. Лядов // Творчість С. Людкевича : [збірка статей]. – Львів, 1995.
4. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977) / В. Клин // Наук. думка – К. : 1980. – 316 с.
5. Михайлов М. М. М. Вілінський. / М. Михайлов // Сов. Композитор. – К. : 1962. – 103 с.
6. Ільницький М. Від "Молодої музи" до "Празької школи" / М. Ільницький // – Львів, 1996. – 238 с.
7. Вахранёв Ю. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов : автореф. дисс... канд. искусствovedения / Ю. Вахранёв. – Киев. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – К., 1971. – 27 с.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Sukhomlyns'kyi V. O. Yak vykhovaty spravzhnyu lyudynu [How to Bring Up a Real Person] / V. O. Sukhomlyns'kyi // Vybrani tvory : u 5 t. [Selected Works : in 5 Volumes]. – K. : Radyans'ka shkola. – 1976. – V. 2. – S. 149–416.
2. Koshyts' O. Spohady pro M. V. Lysenka [The Memorials about M. V. Lysenko] / O. Koshyts' // Lysenko u spohadakh suchasnykiv [Lysenko in the Memorials of Coevals]. – K. : Muz. Ukrayina, 1968.
3. Lyadov Ya. V. Pro melodyku S. Lyudkevycha [About the Melodic of S. Lyudkevych] / Ya. Lyadov // Tvorchist' S. Lyudkevycha [The Oeuvre of S. Lyudkevych] : [Zbirka statey]. – Lviv, 1995.
4. Klyn V. Ukrayins'ka radyans'ka fortepianna muzyka (1917–1977) [Ukrainian Soviet Piano Music (1917–1977)] / V. Klyn // Nauk. dumka [Scientific Thought]. – K., 1980. – 316 s.
5. Mykhaylov M. M. M. Vilins'kyi [M. M. Vilinskyi] / M. Mykhaylov. – K. : Sov. kompozytor. – K., 1962. – 103 s.
6. P'nyts'kyi M. Vid "Molodoyi muzy" do "Praz'koyi shkoly" [From "Young Muse" to "the Prague School"] / M. P'nyts'kyi. – L'viv, 1996. – 238 s.
7. Vakhraniov Yu. Forteputyannye piesi y tsykli forteputyannikh pies v tvorchestve ukraynskykh sovetskykh kompozytorov [Piano Plays and Cycles of Piano Plays in the Oeuvre of Ukrainian Soviet Composers] : avtoref. dyss... kand. yskusstvovedenyya / Y. Vakhraniov / Kyev. hos. konserv. im. P. Y. Chaykovskoho [P. I. Chaikovsky Kyiev State Conservatory]. – K., 1971. – 27 s.

Свиридовская Л. М. Музыкально-теоретический подход к изучению национальной стилистики классиков украинской фортепианной музыки будущими учителями музыкального искусства.

В статье анализируются стилистико-эстетичная, образно-смысловая и фактурная эволюция жанров фортепианной музыки в Украине первой трети XX века. Выявлены особенности становления национальной стилистики в контексте развития славянской и европейской музыкальных культур. Раскрыта специфика формообразующих процессов и музыкального языка украинских композиторов-классиков. Сформулирована и обоснована необходимость изучения будущими учителями музыкального искусства национальной стилистики классиков украинской фортепианной музыки.

Ключевые слова: жанр, национальная стилистика, национальный музыкальный язык, формообразующие процессы, образность.

Sviridovskaia L. M. Musical Theoretical Approach to Studying the National Stylistics of Classics of Ukrainian Piano Music for Future Musical Art Teachers.

Stylistic aesthetic, imaginative sensual and texture evolution of piano music genres in Ukraine in the first third of XX century are analyzed in the article.

It is noted that Ukrainian music experienced great changes at the sharp bend of XIX–XX centuries. Despite a tough reaction and oppressions, which Ukrainian culture suffered in that period, the development of a strong folklore stream, which nourished the oeuvre of famous Ukrainian composers, kept proceeding in the musical art.

The peculiarities of formation of national stylistics in the context of Slavonic and European musical cultures development are figured out. The forming of stylistic renovation features of piano music by classical composers was progressing in the way of assimilation the general legitimacies of European art tendencies on one hand and by the very national features, which found their embodiment in their works on the other hand. The authorial reconsideration of traditional methods of work with the folklore material is inherent in the oeuvre of the majority of Ukrainian composers of the beginning of XX century.

The evidence of the early modernism and its later streams are organically combined in their oeuvre.

The specificity of form-making processes and musical language of Ukrainian classical composers is disclosed. The very national peculiarities found their embodiment in their works and in the variety of ways and forms of composers thinking. It was shown in the texture diversity of compositionally expressive means of melodic structure, picturesque and emotional harmonic language, active characteristic rhythm and wide palette of dynamic colors.

The necessity of studying the national stylistics of Ukrainian piano music classics by future musical art teachers is formulated and grounded. In our opinion, the acquisition of musical theoretical approach for understanding the national stylistics of Ukrainian piano music classics should provide the qualitative training of highly qualified future musical art teachers, which are called to form moral aesthetic feelings and beliefs, musical tastes and needs of future generation of Ukrainians.

Key words: genre, national stylistics, national musical language, form-making processes, imagery.