

## СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ХУДОЖНЬОГО МЕТОДУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА ЇЇ ВТЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

**Гриценко**

**Ольга Григорівна**

завідувач теоретичного відділу  
Мариупольської спеціалізованої  
музичної школи-десятирічки,  
пошукувач Київського  
національного університету  
культури і мистецтв

**Гриценко**

**Ольга Григорьевна**

заведующая теоретическим  
отделением Мариупольской  
специализированной музыкальной  
школы-десятилетки,  
соискатель Киевского  
национального университета  
культуры и искусств

**Gritsenko Olga**

head of the theoretical Department  
of Mariupol specialized music  
secondary school,  
PhD student of Kyiv National  
University of Culture and Arts

***Анотація.** У статті обґрунтовано актуальність проблеми культурологічного усвідомлення стильової парадигми українських композиторів ХХ–ХХІ століть. Вивчення творчого почерку М. Лисенка робить очевидним, що в його художньому сприйнятті органічно об'єдналося відчуття національного як специфічного, з суто музичними особливостями (національний стиль) та романтичного, — як світогляду, художнього методу. Лисенківський стиль має достатньо визначені ознаки, що відображають особливості його менталітету, яскраві зразки композиторського мислення, які тому й не меркнуть із часом, оскільки є невимушеними, істинними. Сформований у рамках культурно-естетичної матриці класико-романтичної традиції, художній метод М. Лисенка є системою уявлень, характерною для визначення певного етапу розвитку національної музичної культури, суспільного життя України. Встановлено, що опосередкований вплив М. Лисенка на конститутивні властивості національної музичної мови знайшов своє віддзеркалення в стильових особливостях його учнів і послідовників. Доведено, що стильова парадигма художнього методу М. Лисенка втілена в українській музиці як модель національної культурної універсали, що сприяє процесу євроінтеграції України.*

***Ключові слова:** Микола Лисенко, національний композитор, музичний романтизм, стильова парадигма, українська культура, художній метод.*

***Актуальність проблеми.** Питання стилю завжди було одним із найскладніших у мистецтвознавстві. Стиль є вираженням еволюційного процесу індивідуальності майстра. Втілюючись у системі техніко-формотворчих факторів композиції, він діалектично поєднаний із характером творця. Складність і витонченість зв'язків між окремими компонентами стилю не допускають можливості їх однозначного чи прямолінійного тлумачення і визначаються умовами формування особистості, навколишнім середовищем, цілеспрямованістю виховання, загальною сумою накопичених знань та інформації, матеріальним рівнем та духовною культурою певного суспільства в певну добу. Питаннями стилю переймалися багато дослідників у різних галузях наук (філософи, історики, мистецтвознавці, філологи тощо), та нашою метою є здійснення культурологічного аналізу національно-стильової основи українських композиторів ХХ — поч. ХХІ ст., — апологетів музичного романтизму, учнів і послідовників М. Лисенка.*

***Ступінь розробленості проблеми** музичного стилю, його сутності, класифікації широко представлена в наукових результатах, отриманих в останній чверті ХХ — початку ХХІ ст. У*

культурологічному та філософському контексті розгляд проблеми стилю знаходимо в працях О. Берегової, О. Гужви, О. Соколова, О. Устюгової [4], [6], [17], [19]. У музикознавчому аспекті ґрунтовними є дослідження І. Котляревського, В. Медушевського, Є. Назайкінського, С. Скребкова, С. Тишка [12], [14], [15–16], [18]. Сильові особливості творчого почерку українських композиторів вивчають О. Зінкевич, Л. Кияновська, В. Клиш, М. Копица, Л. Корній, І. Шестеренко [7], [8–10], [20]. Не звужуючи звичний діапазон інтерпретацій, визначаємо музичний стиль як певний спосіб музичного мислення, зафіксований у музичних творах (особливостях нотного запису, інтерпретації, виконання), зумовлений як індивідуальністю особистості (композитора, виконавця), її світогляду, так і іншими чинниками, такими, як приналежність до певного етносу, епохи, школи тощо. Зазначимо, що парадигмальні (грец. *παράδειγμα* — взірць, еталон) особливості стилю та художнього методу композитора можуть наслідувати його колеги, учні, послідовники. І. Котляревський підкреслює можливість проєкції цього поняття на різні сфери мистецтвознавства: “Навіть наукову теорію в цілому можна розглядати як певну парадигму” [12, 32].

**Вклад основного матеріалу.** Такі ознаки, як фольклорна орієнтованість ладо-гармонічного масиву, інтонаційні семантики музичного мовлення, співвідношення варіантності й розроблених методів розвитку, мовно-знакові й драматургічні засади музичного мислення М. Лисенка, відбилися практично в усіх жанрах Л. Ревуцького, зокрема, в симфонії. Учень Л. Ревуцького В. Кирейко своєю симфонічною творчістю примножив досягнення українського симфонізму, що вже стали класичними. Драматургія та засоби виразності підпорядковуються розкриттю змісту, передачі ідей звеличення Людини, утвердженню цінностей її внутрішнього світу. Ці ідеї гуманізму, властиві естетиці започаткованого М. Лисенком романтизму, є визначальними й у творчості В. Кирейка. європейський музичний романтизм — цілісна філософська, естетична й стильова система, яка, наголошуючи на аксіологічності образу народу, його минулому і сучасному, інтимності почуттів на тлі визначеної національної самобутності, експлікує сенсильний аспект особистої картини світу, у якому поєднуються певні вияви духовної сфери людини, як-от: надія, бажання, страждання, любов. Сукупність уявлень про

найістотніші відносини людини з навколишнім світом, субстанціональний образ мікросесвіту, що інтерпретується як увага до унікальності людської постаті, її внутрішнього багатства, є невід’ємними рисами мистецько-естетичного кредо М. Лисенка. Звідси — культивування ним почуттів, сильних переживань, емоційна наснага, зацікавленість народною сферою, історичним минулим етносу, особливе поцінування народнопісенних джерел та увиразнення національної специфіки мистецтва. Ці концепти, відображені в тематиці його творів, образній системі, специфіці жанрів, дивовижно збіглися з особистою внутрішньою лінією його творчої інтонації, пропущеною через авторське суб’єктивне сприйняття; доповнилися національним фольклорним мелосом, геніально поєднали в собі обидві європейські тенденції, де елегантність, витонченість, шляхетність, довірливі висловлювання співіснували з техніцизмом найвищого гатунку. “Фольклорним”, або “народним романтизмом”, називає С. Людкевич український музичний стиль, започаткований М. Лисенком: “Центральною у цей час стала ідея образу народу, його минуле і сучасне; у центрі уваги — людська особистість, її внутрішній світ, інтимні почуття. Особливого значення надавалося національній самобутності мистецтва. Усе це було характерним і для українського музичного романтизму” [13, 287]. Важливою галуззю для нього стала фольклористика: збір, запис, вивчення, переосмислення пісенної української культури. Як зазначає учениця С. Людкевича, відома дослідниця історії української музичної культури Л. Корній: “...використовуючи фольклорні джерела, композитори орієнтувалися переважно на міський фольклор, пісню-романс. Створення перших зразків романтичних інструментальних жанрів пов’язане із засвоєнням досягнень західноєвропейської інструментальної музики” [11, 17]. Цей симбіоз відбивається в зрілому стилі композитора, який є тлумачем національних думок та почуттів і “перекладає їх на загальнозрозумілу мову європейського композиторського професіоналізму” [3, 85]. “Європейськість” М. Лисенка сформувалася в роки його навчання; “помірний романтизм”, сентименталізм Ф. Мендельсона надзвичайно приваблював композитора та позначався на його художньому почерку впродовж усього життя [1, 65]. М. Лисенко приділяв важливе значення опануванню виразних і технічних можливостей симфонічного оркестру,

осягненню традицій європейського симфонізму.

Формування специфіки українського національного музичного синтаксису було б неможливим без урахування таких чинників, як національна мова, її інтонаційність та ментальність. “Оперні твори М. Лисенка, — пише Л. Архімович, — як відомі, так й маловідомі (“Гаркуша”, “Андрашіада”, “Чорноморці”, “Різдвяна ніч”, “Маруся Богуславка”, “Утоплена”, “Відьма”, “Сафо”, “Літньої ночі” (лібрето Валерії О’Коннор-Вілінської, — незакінчена), опера-хвилинка “Ноктюрн”, славетна опера “Тарас Бульба”, є прикладом глибинного синтезу орнаментального й концептуального; їхня основна цінність — репрезентація внутрішнього світу людини” [2, 86]. Діяльність М. Лисенка, якого вважають фундатором багатьох напрямів національної музики, змушує замислитися над масштабом і унікальністю його таланту, глобальністю впливу на різні форми української музичної культури. Серед численних вокальних та інструментальних творів, власне, симфонічні, посідають у його спадщині не головне місце: це — перша частина Симфонії (1869), Фантазія “Український козакшумка” (1872) та ще три опуси, рукописи яких не збереглися: “Російська pizzicato” (1859), “Менует і Адажіо” (1869), “Увертюра на тему “Ой запивши, козак, запивши” (1869). Водночас недооцінювати чи заперечувати вплив М. Лисенка на становлення українського симфонізму було б помилковим: фольклорне наповнення інтонаційного матеріалу, кореляція варіаційних і мотивувальних методів розвитку, принципи його музичного мислення відбилися практично в усіх жанрах вітчизняної музики кінця XIX — першої третини XX ст., зокрема, в симфонії. Талант М. Лисенка як українського національного композитора став запорукою репрезентативності його мистецько-естетичної системи, що не втратила свого значення, успадковується й розвивається його учнями і послідовниками.

Видатний композитор, фольклорист, музикознавець, педагог, диригент, музично-громадський діяч С. Людкевич — учень М. Солтиса, — продовжив симфонічні простори М. Лисенка як у плані загальнофілософських позицій, так і в поліжанрово-стильових здобутках. Його естетичні й творчі принципи, стильові орієнтири сформувалися переважно в перших десятиліттях XX ст. У Західній Україні на зламі XIX–XX ст. С. Людкевич працював у різних сферах музичної культури. Уся

його високопрофесійна багатогранна діяльність сприяла поступовому розвитку української музичної культури, подоланню її провінційності й піднесенню до європейського рівня. Найбільш відомий як композитор, С. Людкевич був не менш видатним ученим-фольклористом — одним із засновників українського музикознавства та музичної критики. І тут він теж є послідовником М. Лисенка. Значним здобутком української культури в галузі фольклористики є двотомник С. Людкевича “Галицько-руські народні мелодії”. На початку XX ст. він пише музикознавчі дослідження і статті, тематика яких актуальна дотепер. Досконало знаючи музику М. Лисенка, С. Людкевич досліджував її, високо оцінюючи його роль як основоположника в українській музичній культурі. Митець написав цілу низку важливих статей, у яких дав наукову оцінку багатогранному доробку М. Лисенка, детально розглянув окремі жанри його композиторської творчості. Саме С. Людкевич у своїх працях уперше охарактеризував М. Лисенка як українського національного романтика [13].

Із часом стає все зрозумілішим, що й композиторська творчість С. Людкевича — це видатне явище не тільки української, а й європейської музики загалом. Із шануванням ставлячись до музичної спадщини М. Лисенка, маючи її за зразок у створенні національної ідентичності в музиці, він, як і М. Лисенко, ретельно вивчав фольклор і перевтілював його стилістику в своїй творчості. Глибоко відчуваючи українську національну ментальність, національний характер, асимілюючи досягнення музики пізнього європейського романтизму (Р. Вагнера, Ф. Ліста, Р. Штрауса), він виявив авторську самобутність у пізньому романтичному стильовому напрямі. Героїчна та лірична музична образність пов’язана в нього з утіленням ідеї національного визволення: митець-трибун (насамперед у кантаті-симфонії “Кавказ”); він є тонким ліриком у сфері, пов’язаній із любовною тематикою та образами природи. Звертаючись до тих самих ідей, тем, образів, які були і у М. Лисенка, цей майстер великих музичних форм (кантат, симфонічних поем), а також ніжних ліричних мініатюр (пісень, романсів, інструментальних творів) складав драматургічну партитуру кожного твору з тривалою хвильовою емоційною наснагою, нагнітанням, контрастами героїчного та ліричного. Найяскравіше ідея національного визволення прозвучала в його кантаті-симфонії “Кавказ” для міша-

ного хору та симфонічного оркестру на текст поеми Т. Шевченка. Ідею національного визволення, що вже була втілена не в одному творі М. Лисенка (зокрема, в кантаті “Б’ють пороги”, хорівій поемі “Іван Гус”, у народних сценах опери “Тарас Бульба”), С. Людкевич розкрив у “Кавказі” на новому рівні, що відповідав революційному духові часу. Використання акордово-гармонічної та поліфонічної фактури (тут значним мистецьким досягненням є fuga першої частини) свідчить про те, що композитор досконало володів поліфонічним письмом (використовує імітації, стрету). Творчо розвиваючи принципи народного багатоголосся, С. Людкевич поряд із типовою підголосковою поліфонією вводить елементи і форми класичної поліфонії: імітацію, канон, інвенцію, фугу, що не суперечить природі української народної музики, тому що в народних піснях деякі інтонаційно важливі звороти підхоплюють інші співаки, вносячи в музичний виклад елемент імітації та вільної імпровізації. Прихильник естетики лисенківського романтизму, С. Людкевич для розкриття провідної ідеї твору застосував прийоми конфліктної симфонічної драматургії: тематичні контрасти та протиставлення, тематичну модифікацію, проведення лейтгем (тема страждання, тема гір), лейтінтонації, напружені розробки (з використанням мотивного та секвенційного розвитку) [21, 27].

Уже в ранній період своєї творчості С. Людкевич створив солоспіви, які свідчать про його талант мелодиста. У романсі “Не співай мені сеї пісні” на слова Лесі Українки і в пісні “Сирітка” на слова й мелодію народної пісні дуже відчутний вплив вокальної музики М. Лисенка. На основі баладного вірша Т. Шевченка С. Людкевич створив солоспів трагічного звучання “За байраком байрак”. В аріозно-речитативній мелодиці цього солоспіву виразно відчутний відгомін народних дум. Особливо це помітно в мелодичних зворотах кадансів із жалібним відтінком. У середньому розділі (монолог ко-зака) розповідь про трагічні події подана з використанням жанрових ознак похоронного маршу. У цьому розділі відчутні деякі алюзії з хором М. Лисенка “Понад полем іде”, що має схожі жанрові ознаки. У створенні трагічного образного змісту всього солоспіву значну роль відіграє фортепіанна партія, насичена тужливими інтонаціями, напруженими гармонічними барвами й тональною нестійкістю. Гармонічні фігурації у третьому роз-

ділі немовби імітують гру на бандурі. Солоспів С. Людкевича на слова Т. Шевченка “За байраком байрак” за принципами драматургії та виразовими засобами близький до оперної сцени.

Спираючись на традиції М. Лисенка, в історію української музики ввійшов його безпосередній учень Л. Ревуцький — видатний композитор, педагог, учений, громадський діяч, творчість якого є одним із етапних досягнень нашої національної культури першої половини ХХ ст. Художні ідеї М. Лисенка стосовно звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки музичного матеріалу знаходять подальший розвиток і втілення у творчості й інших його учнів — В. Косенка і Я. Степового, збагачуючись новим відтінком: ностальгічною тугою. Українська музика 10–30 х років ХХ ст. позначена романтичним баченням “природи” фортепіано (В. Барвінський, І. Вілінський, В. Косенко, М. Колесса, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Я. Степовий). Ще в далекому 1920 р. Л. Ревуцький, пам’ятаючи свої заняття на фортепіано з М. Лисенком, почав розробляти український педагогічний репертуар для музичних шкіл. Уже з найперших композиторських опусів Л. Ревуцького виявилася особлива його прихильність до фортепіано. Він чудово знає цей інструмент і з рідкісною майстерністю використовує його можливості. Л. Ревуцький написав чимало творів, що стали музичними шедеврами ХХ ст., паростками нового стильового напрямку в Україні — імпресіонізму. Варто назвати його перекладання для фортепіано вокального циклу “Сонечко”, “Канон”, два етюди, три п’єси за збіркою “Інтермецо” для скрипки, “Баладу” для віолончелі, транскрипції fugи й фантазії для органу Й. С. Баха, “Гумореску”, “Пісню”. Поліфонічний виклад у Л. Ревуцького розвивався під впливом С. Людкевича, від якого він переймає різнобарвну регістрову палітру, гнучку динаміку, насичену фактуру. За основу гармонічного аспекту фортепіанного стилю Л. Ревуцького править єдність і взаємозв’язок вертикального та горизонтального компонентів — саме те, в чому він (як і С. Людкевич) наслідує М. Лисенка. Щодо рушійного імпульсу, то “силовими” засобами музичного розвитку є септакорди, нонакорди, ундецимакорди, акорди варіантної терцієвої структури з альтерацією чи без неї. Ладова багатобарвність — прикметна стильова особливість музики Л. Ревуцького — виявляється у численних фрагментарних

мелодійних розсипах поліладової будови (система мажорно-мінору), а також у широкому майстерному застосуванні поліритмії та поліметрії. На фортепіанній ліриці Л. Ревуцького позначилась навіть манера її виконання: художнє перетворення своєрідної мелізматика, що виступає не як прикраса, а як істотна складова частина мелодії, що, безперечно, стало творчим здобутком композитора саме завдяки студіюванню фортепіанної гри у Лисенка як піаніста. Показовим щодо цього є “Пісня” Л. Ревуцького — один із шедеврів української музики. Її мелодія-тема увібрала в себе найтипівіші звороти українського народного мелосу. Широкий розспів у зіставленні з речитативом, інструментальні епізоди, що походять від такої самотубної форми народного епосу, як думи, також відіграють у цьому значну роль. Визначною подією в історії української музики став перший зразок “великого” інструментального жанру: Фортепіанний концерт Л. Ревуцького фа мажор. Масштабні образи, симфонізований розвиток музичної думки наближають цей твір до жанру симфонії. У Першій симфонії Л. Ревуцький поглибив ліричний склад, скористався фольклорними інтонаційними моделями. Пізніше на основі таких моделей виникли індивідуальні творчі концепції, втілені в обробках народних пісень, поеми “Хустина”, камерних п’єсах і, нарешті, у Другій симфонії, що є не лише вершиною творчості Л. Ревуцького, але й усього українського симфонізму загалом. Тож, у творчості Л. Ревуцького сформувалась національна парадигма пісенно-ліричного симфонізму, що наслідуює найважливішим ознакам музичної мови М. Лисенка. Тенденція інтелектуалізації творчого письма, внаслідок якої посилювалася роль поліфонії у викладенні матеріалу змішаного гомофонно-поліфонічного типу, пріоритет інструменталізму, що зумовили зміни сутності інтонування у вокальних творах — усе це стильові риси творчого почерку М. Лисенка, реалізовані в українському симфонізмі. Прямий та опосередкований вплив М. Лисенка на конститутивні властивості національної музичної мови знайшов своє віддзеркалення в стильових особливостях його учнів і послідовників, серед яких Л. Ревуцький, С. Людкевич і титан української симфонічної музики Б. Лятошинський — учень Р. Глієра, засновник модернізму в українській музиці, до школи якого належать видатні композитори-симфоністи Л. Грабовський, І. Карабиць, В. Сильвестров, М. Скорик,

Є. Станкович, які вивели національну композиторську школу на світовий рівень. Відтак українська національна симфонічна парадигма сягає рівня культурної універсальності, золотий перетин якої утворюють професійна та духовна спадкоємності.

Як ми вже зазначили, послідовником стильових традицій М. Лисенка є учень Л. Ревуцького, видатний український композитор В. Кирейко, чий доробок складає 299 опусів (серед них — 10 симфоній, 13 фортепіанних сонат, 6 струнних квартетів, 5 опер, 4 балети, 4 вокальні цикли, та понад 100 романсів і хорових творів). Він вільно володів фортепіано, акомпанував співакам під час авторських концертів; як кандидат мистецтвознавства, писав музикознавчі та публіцистичні статті. В. Кирейко збагатив і примножив здобутки Лисенківської школи, поставив “на крило” в кінці ХХ — на початку ХХІ ст. нову генерацію сучасних українських композиторів. Серед них — І. Щербаков, С. Зажитко, І. Сивохіна та Валерій Антонюк, який отримав у В. Кирейка свої перші уроки композиції, гармонії та контрапункту. У НМАУ ім. П. І. Чайковського В. Антонюк навчався у Г. Ляшенка — учня А. Солтиса, який студіював композиторське мистецтво у свого батька М. Солтиса разом із С. Людкевичем. Як спадкоємець магістральних українських композиторських шкіл, що ведуть генезу від М. Лисенка та М. Солтиса, В. Антонюк став продовжувачем традицій романтизму в українській музиці, плідно працює з великими симфонічними формами й активно освоює нові жанри.<sup>1</sup>

Музика В. Антонюка, сформована в художньо-естетичних орієнтирах класико-романтичної традиції, вигідно вирізняється поетичним мелодизмом виразного мотиву, чітко окресленої та ясно вимовленої музичної тези, доцільністю застосування ладо-гармонічних засобів, інтонаційною насиченістю, динамічною інтенсивністю. Невимушеність, емоційна ширість, багатобарвність, якими позначена його симфонічна, інструментальна та вокальна музика, привертає увагу слухачів, виконавців, диригентів, музикознавців, старшого покоління композиторів.<sup>2</sup> Пояснення цьому — цілком природне: те, що з натхненням пишеться, з натхненням і сприймається. У кожному його творі відчувається пристрасть автора до того, що він робить: змальовує складний внутрішній світ художника (“Рефлексії Пізньої Осені” для баскларнета, “Молитва” для органа), занурюється у поезію ми-

нулого (“Заповіт” та Кантати для мішаного хору на вірші Т. Шевченка, П. Верлена, О. Мандельштама; Кантати для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф. Г. Лорки та О. Пушкіна; “Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса”), складає вокальні цикли для голосу з фортепіано, відтворюючи музичними засобами віршовані образи (вокальні цикли “Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк”, “10 солоспівів на вірші японських по-етів-класиків XVI ст.”). Для музики В. Антонюка характерне застосування накопичень хроматизмів у мелодико-інтонаційній лінії, а кластерні напластування гармоній “працюють” на розкриття драматургічного задуму, на досягнення загальної художньої мети. Він пише без знаків приключі, однак його музика — тональна, бо в ній є тяжіння до основних гармонічних центрів і яскраві оркестрові ефекти, завдяки максимальному використанню тембрової палітри інструментів. Цікаво, що інструментальні твори В. Антонюка, надто його симфонічні опуси (“Звучання Присутнє”, “Танці Часу, Що Минає” для симфонічного оркестру; Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру; Симфонія № 1 “Гармонія Руху”, Симфонія № 2 “Фанфари”, Симфонія № 3 “Передбачувана Музика”, Симфонія № 4 “Система Бажань”, Симфонія № 5 “Про Війну”, Симфонія № 6 “Лемент Над Прірвою”, Симфонія № 7 “Маскарад Непобачених Снів” (присвячується невинним жертвам війн і терору) — 2015–2016; “Омріяна Незбагненність” для камерного оркестру — 2016), Симфонія № 8 “Театр Післязвуч” завжди містять у собі дещо від рок-балади. Баладність оповідності завжди має місце у всьому, що виходить із-під пера цього композитора. На тлі проблеми “смерті автора”, що є поширеною у мистецтві останніх десятиліть, імператив індивідуальності — не тільки творчий, а й взагалі особистий — є для В. Антонюка однією з помітних рис його стилю [20]. “Я так бачу, я так відчуваю, я так розповідаю”, — ось що відчувається в музиці цього українського композитора, ось чому його твори (попри досить складну мелодико-гармонічну, темброву й фактурну складові) відразу запам’ятовуються та мимохіть “вкладаються” у власний музичний “багаж” слухача.

Композиції В. Антонюка — наративні в тому сенсі, що всі його твори — це завжди суб’єктивне оповідання [5]. У них завжди є суб’єктивні емоції й оцінки оповідача. Відчувається, що автору конче

необхідно не просто донести інформацію до слухача, але справити враження, зацікавити, змусити слухати, викликати певну реакцію. Отже, залучення слухача до співтворчості не лишає зал байдужим, а творчі теки диригентів поповнюються симфонічними творами В. Антонюка, виконавці-інструменталісти із задоволенням грають його п’єси, а фондова скарбниця Українського радіо поповнюється записами його симфонічної музики. Фабульність — одна з прикметних рис усіх його творів. Слухаючи невербалізовану музику автора, не виникає питання “про що йдеться”. Звісно, в кожного — своя відповідь, але вміння віддзеркалити дещо загальне робить твори В. Антонюка цікавими для слухача. Сповідуючи естетику романтизму, В. Антонюк не є прихильником фрагментарної композиції. Відчуття форми — стильова особливість творчого письма цього композитора. Вражає його вміння лаконічно, у невеликий проміжок часу створити зміст, показати володіння технікою у двох-трьох періодах творів великих форм та у декількох фразах — в його інструментальних опусах: запропонувати “сюжет”, означити його й надати розвитку. Саме це виділяє твори В. Антонюка та визначає художню майстерність митця-майстра. Складний синтаксис, емоційна насиченість, чітка проробленість деталей, конструктивна вваженість форми викликають запитання щодо стильового генезису творів В. Антонюка як у його світоспрямованні, так і в плані суто композиторської техніки. Відповідь на ці питання криється у синтезі таланту й Школи, що є фундаментом, базою, основою. Ліричний герой, якого творить В. Антонюк, від імені якого розмовляє з залом, надихає всіх оптимізмом світосприйняття, метафізичною вірою у найкраще; це спроба зв’язати минуле й майбутнє, відродити небуття в новому житті; це відтворення досвіду у при-йдешньому світі — це і є оновлена стильова парадигма, що є втіленням Лисенківських традицій, розвинених у новому часі.

**Висновки.** Вивчення творчого почерку М. Лисенка робить очевидним, що в його художньому сприйнятті органічно об’єдналося відчуття національного як специфічного, з суто музичними особливостями (національний стиль) та романтичного як світогляду, художнього методу. Лисенківський стиль, безумовно, є значно ширшим поняттям і вплинув не тільки на формування декількох поколінь композиторів, виконавців (співаків і музикан-

тів), лисенкознавців та шанувальників романтичного напрямку в національній музиці. М. Лисенко — фундатор української класичної музики та національної опери — заснував і національну музичну освіту, в лоні якої — видатні здобутки української вокальної школи, відомої в усьому світі. Стиль М. Лисенка має достатньо визначені ознаки, що відображають особливості його менталітету національного художника, яскраві зразки композиторського мислення, які тому й не марніють із часом, що є невимушеними, істинними. Сформований в рамках культурно-естетичної матриці класико-романтичної традиції, художній метод М. Лисенка є системою уявлень, характерною для визначення певного етапу розвитку культури, суспільного життя. Новітнє покоління українських композиторів — дуже неоднорідне за використанням тем і образів, різнобарвне у застосуванні стилевих і художніх прийомів. Зміна соціокультурного контексту призвела до певної девальвації естетичних критеріїв художньої цінності. До цього додалася і власне

українська ситуація зміни ідейного наповнення мистецтва через крах соцреалізму як методу та виникнення художньо-образного вакууму. Стильовий плюралізм позначився як на мовній основі музичного мистецтва, пов'язаній із змістовною частиною музичних творів, так і на символічно-знаковій, що репрезентується через засоби виразності та їхнє стилістично-жанрове втілення. Відбулась відчутна зміна пріоритетів у межах жанрової системи: витіснення великих оперно-симфонічних жанрів та превалювання мініатюрно-фрагментарного мислення. Початок ХХІ ст. відзначається домінуванням компілятивних жанрів і форм і поступовою девальвацією авторства як такого. На тлі усіх цих процесів нев'януча гілка українського музичного романтизму засвідчує безперервність могутньої Лисенківської школи. Стильова парадигма багатовимірного художнього методу М. Лисенка знайшла своє втілення в українському мистецтві як одна із потужних моделей національної культурної універсальності, що сприяє процесу євроінтеграції України.

#### Примітки:

<sup>1</sup> В. Антоноук (1979 р.н.) — український композитор, піаніст, мультиінструменталіст, рок-поп-співак, поет. Працює майже в усіх існуючих музичних жанрах, пише для різних складів інструментів. Професійно володіє фортепіано, грає на українських флейтах, цимбалах, класичній гітарі, електрогітарі, басгітарі, барабанах. Лауреат міжнародного конкурсу імені Сергія Прокоф'єва “Україна-2000” на батьківщині композитора (за твір “Тема і Шість Перетворень Для Фортепіанного Квінтету”); володар Гран-прі Другого музичного конкурсу “Солоспів-2009” та Золотої медалі VIII Київського міжнародного фестивалю документальних фільмів “Кінолітопис-2010” (за кіномузику). У 2010 р. отримав премію імені Левка Ревуцького за досягнення в композиторській творчості; у 2012 р. став лауреатом премії мера Києва для талановитої молоді (за особистий внесок в розвиток столиці України). Член Національної спілки композиторів України (2004), а також професійних музичних об'єднань ВМІ (2008), МСРС (2009). Учасник міжнародних, українських і регіональних фестивалів сучасної музики: “Київ Музик Фест”, “Музичні Прем'єри Сезону”, “Контрасти”, “Форум музики молодих”, “Фестиваль Хорошої Української Музики”, “Бах і не тільки”. В. Антоноук має фондові записи своєї симфонічної музики на Українському радіо у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України. Це добре відомі українським слухачам твори: “Кантата в п'яти частинах на вірші Ф.-Г. Лоркі для сопрано та симфонічного оркестру” в українському перекладі М. Лукаша (2005); Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру № 1 (2007), “Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса” (2008), диригент В. Жадько; “Кантата в чотирьох частинах на вірші О. Пушкіна для сопрано та симфонічного оркестру” (2011) та Симфонія № 2 “Фанфари” (2012), диригент В. Шейко. Музика В. Антоноука звучить у виконанні Національного симфонічного оркестру України (диригенти В. Сіренко, Н. Пономарчук), Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України (диригент М. Скорик), Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру України (диригент М. Лисенко), Болгарського фільмового оркестру (диригент Г. Нархольц), Грузинського філармонічного оркестру (диригент Н. Рачвелі), камерного оркестру “Ars Nova” (диригент В. Жадько), струнного квартету “Archi”, струнного квартету “Колегіум”, камерного хору “Кредо” (диригент Б. Пліш), Академічного камерного хору “Хрещатик” (диригент П. Струць), італійського віртуоза баскларнетиста Фабріціо Барделі та ін. Відома українська камерна співачка, професор кафедри сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського Валентина Антоноук — перша вико-навиця та яскравий пропагандист музики свого сина. До творчого списку робіт В. Антоноука входять симфонічні, хорові, камерні (вокальні та інструментальні) твори для солістів та інструментальних ансамблів, оркестрові мініатюри, кіномузика, Production Music для музичних бібліотек і CD. Загалом — це близько 600 опусів та 30 пісень на власні слова, аранжованих ним у різних сучасних стилях (рок, поп-рок, брит-поп та ін.). В. Антоноук має тривалий досвід співпраці з всесвітньо відомими музичними бібліотеками, такими, як Sonoton, Manhattan Production Music, Sound Ideas, Fable Music, Epitome Music, TAA Music, Soundtaxi Music Library, Roba Music, Cinophonix Music Library. Партитури В. Антоноука публікують Німецька компанія Roba Music, Американське видавництво академічної музики Lorenz та Канадське — Lighthouse Music Publications.

<sup>2</sup> Для молодого композитора дуже важлива підтримка старшого покоління композиторів, творчість яких він вважає зразковою. Так, у 2011 р. М. Скорик продиргував світовою прем'єрою Симфонії № 1 В. Антоноука “Гармонія Руху”, а Є. Станкович і Г. Нархольц залишили свої автографи на його CD: “Музика Валерія Антоноука — чесна та емоційно відверта. Володіючи всіма існуючими композиторськими техніками, він створює полістилістичні твори: симфонічні, камерно-інструментальні, хорові, вокальні, а також пише музику для кіно, оригінально поєднуючи ритміку року, джазу й нової синтезаторної танцювальної музики. При цьому в його музиці ясно відчутна свіжа, неповторна мелодична мова, форма та гармонія, що ніяким чином не прив'язані до того чи іншого фольклору. Саме тому його музика буде завжди зрозумілою для будь-якого менталітету.

Валерій Антоноук отримав ґрунтовну західноєвропейську композиторську й оркеструвальну школу та по-своєму продовжує великі традиції в неополістилістиці. Композитор Євген Станкович, Київ, 19.08.2012". "Валерія Ан-тоноука знаю як креативного композитора й досвідченого аранжувальника (оркеструвальни-ка) для повних симфонічних оркестрів. Він — дуже талановитий у створенні музики до кінофільмів чи ілюстрацій драматичних сцен у фільмах і пише неокласичну музику світового рівня. Бажаю йому великих успіхів у його пречудовій композиторській роботі. Композитор Герхард Нархольд, Мюнхен, 26.06.2012" // CD "Валерій Антоноук, Симфонія № 2 "Фанфари" / 2012, НРКУ.

### Література / References:

1. *Архімович Л. Б.* М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Б. Архімович. — К.: Мистецтво, 1952. — 247 с.
2. *Архімович Л. Б.* Українська класична опера / Л. Б. Архімович. — К.: Держ. вид-во муз. літ., 1957. — 319 с.
3. *Асаф'єв Б. В.* Музыкальная форма как процесс: 2-е изд. / Б. В. Асаф'єв. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
4. *Берегова О. М.* Інтеґративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія / Олена Берегова. — К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. — 232 с.
5. *Гриценко О. Г.* Симфонічні наративи Валерія Антоноука / О. Г. Гриценко // Музика: електрон. верс. журн. 2017. № 2. URL: <http://mus.art.co.ua/symfonichni-narativy-valeriya-antonyuka/> (дата публікації: 27.04.2017); (дата звернення: 27.04.2017).
6. *Гужва О. П.* Симфонія та симфонізм у часі-просторі культури [Монографія] / О. П. Гужва. — Харків: УкрДАЗТ, 2009. — 386 с.
7. *Зинькевич Е. С.* Симфонические гиперболы (о музыке Евгения Станковича) / Е. С. Зинькевич // "Регулярный сад": научное приложение к журналу "Зеленая лампа", № 1. Сумы, 1999. — 252 с.
8. *Кияновська Л. О.* Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. О. Кияновська. — Львів: Вид-во "Сполом", 1998. — 216 с.
9. *Клин В. Л.* Л. М. Ревуцкий — композитор-піаніст / В. Л. Клин. — К.: Музична Україна, 1972. — 238 с.
10. *Копиця М. Д.* Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия: исследование / М. Д. Копиця. — К.: Музична Україна, 1990. — 134 с.
11. *Корній Л. П.* М. Лисенко в контексті європейського Романтизму (Західна і Центральна Європа) / Л. П. Корній // Українське музикознавство. — Вип. 32. — К.: 2002. — С. 16–27.
12. *Котляревський І. А.* Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 31–34.
13. *Людкевич С. П.* Микола Лисенко як творець української національної музики / С. П. Людкевич // Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2-х т. — Львів: Дивосвіт, 1999. — Т. 1. — 292 с.
14. *Медушевський В. В.* Духовный анализ музыки: в двух частях / В. В. Медушевский. — М.: Искусство, 2010. — 230 с.
15. *Назайкинський Е. В.* Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинський. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
16. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М.: Музыка, 1973. — 446 с.
17. *Соколов А. Н.* Теория стили / А. Н. Соколов. — М.: Искусство, 1968. — 223 с.
18. *Тышко С. В.* Национальный стиль русской оперы. Теория и эволюция: дис... д-ра искусствоведения / С. В. Тышко; Киевская консерватория имени П. И. Чайковского. — К., 1994. — 257 с.
19. *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура: Опыт построения общей теории стили / Е. Н. Устюгова. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. — 260 с.
1. *Arhimovych L. B.* M. V. Lysenko. Jyttya i tvorchist' / L. B. Arhimovych. — K.: Mystectvo, 1952. — 247 p.
2. *Arhimovych L. B.* Ukrainka klasychna opera / L. B. Arhimovych. — K.: Derj. vydavnytstvo muz. lit., 1957. — 319 p.
3. *Asaf'ev B. V.* Muzykalnaya forma kak proces: 2-e izd. / B. V. Asaf'ev. — L.: Muzyka, 1971. — 376 p.
4. *Beregova O. M.* Integrativni prosesu v muzuchnij kulturi Ukrainu XX–XXI stolit: monografiya / Olena Beregova. — K.: Institut kulturologii HAM Ukrainu, 2013. — 232 p.
5. *Gritsenko O. G.* Sumfinichni naratuvu Valeriya Antonyuka / O. G. Gritsenko // Muzyka: elektron. vers. jorn. 2017. № 2. URL: <http://mus.art.co.ua/symfonichni-narativy-valeriya-antonyuka/> (data publikathii: 27.04.2017); (data zvernennya: 27.04.2017).
6. *Gujva O. P.* Symfoniya ta symfonizm u chasi-prostori kulturu [Monografiya] / Gujva O. P. — Kharkiv: UkrDAZT, 2009. — 386 p.
7. *Zynkevych E. S.* Symfonicheskie giperboly (o muzyke Evgeniya Stankovicha) / E. p. Zynkevych // "Regulyarny sad": nauchnoe prilozhenie k jurnalnu "Zelenaya lamp", № 1. Sumy, 1999. — 252 p.
8. *Kyuanovska L. O.* Myroslav Skoryk: tvorchy portret kompozytora v dzerkali epohy / L. O. Kyuanovska. — Lviv : Vyd-vo "Spolom", 1998. — 216 p.
9. *Klyn V. L.* L. M. Revucky — kompozytor-pianist / Klyn V. L. — K.: Muzychna Ukrayina, 1972. — 238 p.
10. *Kopycyu M. D.* Symfoniyi B. Lyatoshynskogo. Epoha. Kolliziyi. Dramaturgiya: issledovanie / M. D. Kopycyu. — K.: Muzychna Ukrayina, 1990. — 134 p.
11. *Korniy L. P.* M. Lysenko v konteksti evropeyskogo Romantyzmu (Zahidna i Centralna Evropa ) / L. P. Korniy // Ukrayinske muzykoznavstvo. — Vyp. 32. — K.: 2002. — p. 16–27.
12. *Kotlyarevsky I. A.* Paradygmichni aspekty rozvytkuponyatiynogo aparatu muzykoznavstva // Naukovy visnyk Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I.Chaykovskogo . Vyp. 7: Muzykoznavstvo: z XX u XXI stolittya. Kyiv, 2000. p. 31–34.
13. *Lyudkevych S. P.* Mykola Lysenko yak tvorec ukrayinskoyi nacionalnoyi muzyky / S. P. Lyudkevych // Lyudkevych p. P. Doslidjennya, statti, recenziyi, vystupy: v 2 t. — Lviv: Dyvosvit, 1999. — T. 1. — 292 p.
14. *Medushevsky V. V.* Duhovny analiz muzyki : v dvuh chastyah / V. V. Medushevsky. — M.: Iskusstvo, 2010. — 230 p.
15. *Nazaykinsky E. V.* Stil i janr v muzyke / E. V. Nazaykinsky. — M.: Gumanit. izd. cenr VLADOS, 2003. — 248 p.
16. *Skrebkov S. S.* Hudojestvennye principy muzykalnyh stiley / S. S. Skrebkov. — M.: Muzyka, 1973. — 446 p.
17. *Sokolov A. N.* Teoriya stila /A. N. Sokolov. — M.: Iskusstvo, 1968. — 223 p.
18. *Tyshko S. V.* Nacionalny stil russkoy opery. Teoriya i evolyuciya: dis... d-ra iskusstvovedeniya / Tyshko Sergey Vital'evich ; Kievskaya konservatoriya imeni P.I.Chaykovskogo . — K., 1994. — 257 p.
19. *Ustyugova E. N.* Stil i kultura: Opyt postroeniya obschey teorii stila / E. N.Ustyugova. — SPb.: Izd-vo p.-Peterb. un-ta, 2003. — 260 p.



20. Шестеренко І. В. “Найголовніше – власний стиль” (ексклюзивне інтерв’ю з Валерієм Антоноюком) // Музика: електрон. верс. журн. 2015. № 3. URL: <http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/> (дата звернення: 06.05.2017).

21. Штундер З. К. Станіслав Людкевич: Життя і творчість у 2 т. / З. К. Штундер. — Львів : ПП “БІНАР-2000”, 2005. Т. 1. (1879–1939). — 636 с.

20. Shesterenko I. V. “Naygolovnishe — vlasny styl” (eksklyuzyvne interv’yu z Valeriem m Antonyukom) // Muzyka: elektron. vers. jorn. 2015. № 3. URL: <http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/> (data publikatii: 10.06.2015); / (data zvernennya: 06.05.2017).

21. Shtunder Z. K. Stanislav Lyudkevych: Jyttya i tvorchist u 2 t. / Z. K.Shtunder . — Lviv : PP “BINAR-2000”, 2005. — T. 1. (1879–1939). — 636 p.

**Гриценко Ольга Григорівна**

### Стилевая парадигма художественного метода Николая Лысенко и перспектива ее воплощения в украинской музыке

**Аннотация.** В статье обоснована актуальность проблемы культурологического осмысления стилевой парадигмы украинских композиторов XX–XXI веков. Изучение творческого почерка Н. Лысенко делает очевидным то, что в его художественном восприятии органично соединились ощущение национального как специфического, с музыкальными особенностями (национальный стиль), так и романтического, — как мировоззрения, художественного метода. Стиль Лысенко, безусловно, имеет достаточно определенные приметы, отображающие особенности его менталитета, яркие образцы композиторского мышления, неподвластные времени, потому что являются произвольными, истинными. Сформированный в рамках культурно-эстетической матрицы классико-романтической традиции, художественный метод Н. Лысенко является системой представлений, характерной для понимания определенного этапа развития национальной музыкальной культуры, общественной жизни Украины. Установлено, что опосредствованное влияние Н. Лысенко на конститутивные свойства национального музыкального языка нашли свое отражение в стилиевых особенностях его учеников и последователей. Доказано, что стилевая парадигма художественного метода Н. Лысенко воплощена в украинской музыке как модель национальной культурной универсалии, способствующей процессу евроинтеграции Украины.

**Ключевые слова:** Николай Лысенко, национальный композитор, музыкальный романтизм, стилевая парадигма, украинская культура, художественный метод.

**Gritsenko Olga**

### A stylish paradigm of artistic method of Mykola Lysenko and prospects of its embodiment in Ukrainian music

**Summary.** In the article actuality of comprehension problem of culturological stile lines of Ukrainian composers of the 20-th — 21-st centuries is justified. Studying M. Lysenko’s creative writing makes it clear that his artistic perception organically combined the feelings of specific national aspects with purely musical peculiarities (national style) and romantic aspects expressed in the ideology and artistic method. Certainly, Lysenko’s style has rather identified features that reflect the peculiarities of his mentality and vivid examples of composer’s thinking. They have not faded away with time because they are unconstrained and true. Having been formed as a part of the cultural and aesthetic matrix of the classical romantic tradition, M. Lysenko’s artistic method is a system of concepts that is typical for determining a certain stage in the development of national culture and social life of Ukraine. It is stated that the indirect impact of M. Lysenko’s work on the constitutive properties of the national musical language found its reflection in the stylistic peculiarities of his followers. It is proved that the style paradigm of the artistic method of M. Lysenko is embodied in Ukrainian music as a model of the national cultural universal that promotes the process of European integration of Ukraine. The problem of style has always been one of the most difficult problems in musicology. Style is an expression of the evolution of master’s individuality. It is implemented in the system of technical and formative factors of composition and is dialectically connected with the character of the creator. The complexity and refinement of the relationships between particular style components do not allow one to interpret them unambiguously or directly. They are determined by the conditions of personality formation, environment, purposefulness of upbringing, the total volume of accumulated knowledge and information, and by the living standard and spiritual culture of a particular society in a certain era. Although the style-related questions were considered by many musicologists, the problem of understanding the national stylistic basis of the music of the Ukrainian composers is still relevant. It turns out that the outstanding composer, folklorist, musicologist, teacher, conductor, musical and public figure S. Liudkevych — M. Soltys’ student — was the immediate successor of M. Lysenko, both in regard to general philosophical standpoints and in regard to genre and stylistic achievements. His aesthetic and artistic principles as well as style guidelines were formed mainly in the first decades of the 20-th century. S. Liudkevych worked in different areas of musical culture in Western Ukraine at the turn of 19-th and 20-th centuries. Perfectly knowing M. Lysenko’s music, S. Liudkevych studied it and highly appreciated M. Lysenko’s role as the founder of the Ukrainian musical culture. The artist wrote a number of important articles in which he made the scientific assessment of M. Lysenko’s multifaceted heritage and considered particular genres of his composer creativity in detail. It was S. Liudkevych who first characterised M. Lysenko as the Ukrainian national romanticist. L. Revutskiy, S. Liudkevich and B. Liatoshynskiy were the first significant Ukrainian symphonists, and

they were the direct successors of M. Lysenko's traditions. Virtually all the genres of L. Revutskyi, in particular symphony, reflected such features of M. Lysenko's heritage as the folkloric orientation of the tonal harmonic system, intonation semantemes of the musical speech, interrelation between the variance and the elaborated methods of development, and lingual symbolic and dramaturgic principles of the musical thinking. In his symphonic works, L. Revutskyi's student V. Kyreyko continued and multiplied the achievements of the Ukrainian symphonism that have become classic examples. Dramaturgy and the means of expression are subject to disclosing the content and transferring the ideas of Human glorification, strengthening the values of his inner world. These ideas of humanism are inherent to the aesthetics of the romanticism initiated by M. Lysenko and are determinative in V. Kyreyko's creative works. V. Kyreyko enriched and multiplied the achievements of Lysenko's school, he put "on the wing" a new generation of contemporary Ukrainian composers at the end of the 20-th century and in the beginning of the 21-st century. I. Scherbakov, S. Zazhytko, I. Syvokhina, and Valeriy Antonyuk were among them. Valeriy Antonyuk took his first lessons of composition, harmony, and counterpoint from B. Kyreyko (he studied at the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in the class of G. Liashenko — a student of A. Soltys, who had studied with S. Liudkevych in M. Soltys' class). As a heir to the magistral Ukrainian composer schools that take their genesis from M. Lysenko and M. Soltys, V. Antonyuk became a bright continuator of the traditions of romanticism in the Ukrainian music. He is successfully working with large symphonic forms and is actively mastering new genres. It is significant to note the emergence of the name of this composer, whose works quite brightly represent the contemporary Ukrainian music. V. Antonyuk's music has been formed in the context of the artistic aesthetic reference points of the classic romantic tradition, and it is advantageously distinguished by the poetic melodism of the expressive motive, by the clearly defined and neatly pronounced musical thesis, by the expedience of using the tonal harmonic means, by the intonational saturation, and by the dynamic intensity. His symphonic, instrumental, and vocal music is distinguished by ease, emotional sincerity, and polychromy. A new generation of the Ukrainian composers is very dissimilar in using the themes and images, it is diversicoloured in application of the stylistic and artistic techniques. Changes in the social and cultural context has led to a certain devaluation of the aesthetic criteria of the artistic value. These changes were superimposed by the Ukrainian conditions of changing the ideological content of arts due to the collapse of the social-realistic method and the formation of an artistic imaginative vacuum. The stylistic pluralism affected the language basis of musical arts which is associated with the content of musical compositions as well as the symbolic basis represented through the means of expression and their stylistic genre embodiment. There have been tangible changes in the priorities within the genre system: the displacement of large opera and symphonic genres and the prevalence of diminutive and fragmentary thinking. The beginning of the 21-st century has been marked by the prevalence of composite genres and forms and the gradual devaluation of authorship as such. The unfading branch of the Ukrainian musical romanticism confirms the continuity of majestic Lysenko's School amid all these processes. Thus, the style paradigm of M. Lysenko's artistic method has found its worthy embodiment in the Ukrainian music.

**Key words:** Mykola Lysenko, national composer; musical romanticism, stylish paradigm, Ukrainian culture, artistic method.