

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 786.2.071.2:81'342(477) Колесса Л., Крушельницька М.

МОВЛЕННЄВИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ (У СВІТЛІ ПІАНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЛЮБКИ КОЛЕССИ ТА МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ)

Лариса ОПАРИК

*Кафедра музикознавства та методики музичного виховання,
Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника,
вул. Т. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76018
тел.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua*

Розглянуто теоретичні аспекти національного музично-виконавського стилю. У світлі виконавського мистецтва видатних українських піаністок Любки Колесси та Марії Крушельницької обґрунтовується ефективність мовленнєвого підходу як універсального методу дослідження національної специфіки індивідуального музично-виконавського стилю.

Ключові слова: мовленнєвий підхід, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавське мовлення, піаністичне мистецтво Любки Колесси та Марії Крушельницької.

Інтенсивне розширення реального та віртуального слухацького простору на межі тисячоліть спонукає виконавців-професіоналів до пошуків універсальних художніх моделей музичного спілкування з публікою. Дієвими аргументами у сучасному діалозі музикантів з поліскладовою аудиторією залишаються виняткова виконавська обдарованість, вражаюча технічна майстерність, репертуарна апробованість озвучених шедеврів з пантеону світової музичної класики. У кращих зразках сучасного музично-виконавського мистецтва високотехнологічна оснащеність артиста, підкріплена традиціями інтерпретаційної культури геніальних попередників, чітко окреслює стильовий ареал високого мистецтва та є надійною основою стабільної комерційної альтернативи масовій музичній продукції. З іншого боку, процеси професійного протистояння аматорському духу субкультури породжують у сфері академічного виконавства тенденцію до еталонізації технічно досконалого, проте емоційно-відстороненого, знеособленого типу виконавського висловлювання, що власне для українського мистецтва становить небезпеку нівелювання індивідуального обличчя національної виконавської школи.

Закономірно, що питання національної автентичності музичних феноменів у сфері українського професійного виконавства перебувають у колі актуальних проблем вітчизняного музикознавства останніх десятиліть. Дослідження національної

природи українського музично-виконавського мистецтва як у теоретичному, культурно-історичному, методико-дидактичному аспектах, так з огляду на творчість окремих персоналій реалізуються у працях О. Катрич, Н. Кашкадамової, О. Козаренка, С. Копилової, Т. Рощиної, Т. Старух, Т. Федчун та ін. У контексті дискусійної тематики цих студій привертає увагу проблема аналітичного виявлення національних рис індивідуального стилю українського виконавця-інтерпретатора. Подібне завдання, зважаючи на всю його складність, може вирішуватися передусім у руслі системної методології, а це питання залишається маловивченим у вітчизняному виконавському музикознавстві.

Сучасні наукові дослідження національної природи професійного музичного виконавства можна умовно поділити на два напрями: культурно-історичний, в аспекті якого висвітлюють проблематику національних виконавських шкіл та індивідуально-психологічний, що вивчає власне сутність національного музично-виконавського стилю, котрий розглянуто як “свого роду проекція комплексу національних психологічних рис на виконання” [7, с. 258]. Останній напрям охоплює сферу музично-виконавської інтерпретації, яка постає на перетині особистісно-виконавського, композиторського та слухачького чинників. Позначені музикознавчі напрями з погляду системного підходу концентруються на різних рівнях наукового опису. Теоретичний синтез цих різноспрямованих (“назовні” та “вглиб”) дослідницьких векторів, зокрема у площині практичного аналізу, уможлиблює, на наш погляд, опора на мовленнєвий (ширше – комунікативний) принцип. Отже, метою цієї студії є спроба обґрунтувати мовленнєвий підхід як універсальний метод дослідження українського національного музично-виконавського стилю, завданням – увиразнити автентичні українські риси виконання в індивідуальних піаністичних стилях Любки Колесси та Марії Крушельницької.

Застосування мовленнєвого підходу в дослідженні національних виконавських феноменів походить з ідеї щодо рефлексивної (відтак – автокомунікативної) природи національно-стильової системи як такої. Торкнемося, наприклад, теми формування національних виконавських шкіл в умовах розширення географічного простору професійної концертної діяльності та навчально-педагогічної практики протягом минулих століть. Інтенсифікація культурно-мистецького життя, з одного боку, призводила до космополітичного домінування в сфері стильових зацікавлень окремих національних музично-виконавських шкіл. З іншого боку, широкі міжнародні професійні контакти були одним із важливих чинників активізації процесу самопізнання, усвідомлення своєї національної самобутності, зростання національної самосвідомості.

Для становлення національного музично-виконавського стилю це є важливою обставиною, оскільки стиль має два виміри: власне смислове значення та відбиття у дзеркалі інших стилів. Це означає, що для осмислення національних особливостей стилю потрібне стильове середовище, принаймні у вигляді опозиції “своє–чуже”. Інакше кажучи, національний музичний стиль народжується із порівняння у продуктивних площинах діалогу, полілогу з іншими стилями – епохальними, національними, етнічними, композиторськими, виконавськими тощо. У музичній культурі моделлю такого різнобічного діалогу постає озвучений твір, який у ситуації сценічного втілення, тобто в момент його актуалізації в музично-виконавському висловлюванні артиста-інтерпретатора стає формою художнього спілкування (реального та гіпотетичного) особистостей композитора, виконавця та слухача.

Музичне спілкування на основі виконуваного твору може відбуватися як “по горизонталі”, зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) у певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами у глобальному аудіопросторі, так і “по вертикалі” – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських “сповідях” та “молитвах” тощо.

Усвідомлення мовленнєвої природи національного музично-виконавського стилю є важливою умовою на шляху до досягання його сутнісних (типологічних) параметрів, які своєрідно виявляють себе на рівні виконавської індивідуальності. “Стиль – це людина” (Ж. Бюффон), у виконавській особистості якої можна виділити її змістовно-світоглядне ядро – комунікативно-інтерпретаційну позицію стосовно дійсності, культури, нації, слухачів, та стиль музичного мислення, що оформлює, передає цей зміст за допомогою виконавських експресивно-мовленнєвих засобів і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного й інтелектуального начал. Орієнтуючись на визначення О. Соколом щодо музичної експресії, можна виділити такі головні чинники мовленнєвої ініціативи виконавця, як бажання естетично вплинути на слухача та прагнення до артистичного втілення “особистісного смислу дійсності” [11, с. 9].

Експресивно-мовленнєві засоби музиканта-виконавця можуть виявляти національно-стильові ознаки передусім з погляду виконавської драматургії, тобто способу викладення музично-інтонаційного матеріалу. У дослідженні О. Катрич обґрунтовано думку, що схильність виконавця до одного з двох основних способів розгортання музичної форми твору, а саме – розповідного (аналітико-граматичного) чи подієвого (інтонаційно-драматургійного), зумовлена певним типом виконавського мислення, що “формують ті ж глибинні сфери людського ества, в яких закорінені і національний характер” [2, с. 70.]. Говорячи про ознаки українського національного характеру, Д. Чижевський виділив такі його риси, як емоційність і сентименталізм, чутливість та ліризм, індивідуалізм та прагнення до свободи. Поруч із цим “неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, [...] зв’язані із певним “артистизмом” природи, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми” [12, с. 155].

Очевидно, що український характер як психологічна характеристика стилю національного мислення виявляє багато спільного з романтизмом. Отже, виявлення сутнісних ознак українського національного музично-виконавського стилю видається можливим шляхом зіставлення його з іншими виконавськими стилями: це, по-перше, співвіднесення його з романтизмом як типом художнього мислення, що найбільше відповідає характерним рисам української національної психології. І, по-друге, зіставлення із класицистичними стильовими напрямками – наприклад, раціонально-колористичним типом виконавства. Якщо психологічні риси українського національного характеру прояснюють ознаки національного виконавського стилю насамперед з погляду виконавської мовленнєвої “горизонталі” (етнохарактерне), то “вертикаль” інтонаційної експресії музиканта-виконавця (етноментальне) – це особливості звуковидобування, темброве забарвлення, тон, які є детермінантами фонізму, “що найменше піддається фіксації і визначається наперед даним національним звуковим ідеалом” [5, с. 262].

Національний звуковий ідеал є, на нашу думку, тим якісно-змістовним атрибутом українського національного музично-виконавського стилю, котрий сягає своїм корінням глибинної суті національної ментальності, виразниками якої є мова

вербальна, мова народної музики та, безумовно, музично-мовний код виконавця-інструменталіста. Експонуючи найбільш загальний рівень національного, українська ментальність проявляється через духовну основу внутрішнього світу, кордоцентризм, “правдиву і теплу релігійність” (за Д. Чижевським). Отже, заглиблення у звуковий світ музично-виконавського мовлення відкриває шлях до розпізнавання глибинних, у тому числі й підсвідомих, великою мірою вроджених ментальних рис у характері виконавської особистості. При цьому варто зауважити, що “чистота експерименту” щодо виявлення експресивно-звукових характеристик національного музично-виконавського стилю багато в чому зумовлена мірою тембрової заданості тих чи інших музичних інструментів, в тім числі людського голосу.

Розробка концептуальних підходів до ідентифікації національно-стильових явищ у виконавстві передбачає створення універсальних пояснювальних моделей, за допомогою яких можна було б проводити дослідження в різних галузях музично-виконавської творчості. З-поміж усіх музичних інструментів саме фортепіано найбільш показово уособлює ідею універсальності. По-перше, темперований стрій фортепіано історично утвердився як потреба в еталоні звуковисотності, який узагальнював би сприйняття ладу. Водночас здатність до узагальнення діалектично поєднується зі здатністю до перевтілення, завдяки чому “рояль є найкращим актором серед інструментів, через те, що може виконувати найрізноманітніші ролі” [10, с. 82]. Інакше кажучи, номінальні в тембровому відношенні дані інструмента, його вихідна фонічна абстрактність, “умоглядність” (Г. Нейгауз) дають змогу піаністові гранично індивідуалізувати звучання за допомогою різноманітного туше, артикуляції, ритмічного компонента, педалі тощо.

Окрім того, процеси звукоутворення на фортепіано є великою мірою інтуїтивним актом, під час якого художній синтез реалізується миттєво й підсвідомо. Тому звукотворча сфера у фортепіанному виконавстві є свого роду оптичною системою, яка максимально увиразнює прояви індивідуально-психологічних, а отже національно-характерних і ментальних рис особистості виконавця та відповідно уможлиблює їх найоб’єктивніше визначення.

Національно-стильове начало репрезентує себе світові через персональну творчу ініціативу, потужність якої великою мірою зумовлено масштабами мистецької особистості. Саме з огляду на індивідуальну творчість пасіонарних постатей, визначних представників нації найпереконливіше виявляє себе сила національного таланту, завдяки чому відбувається вкорінення національної культури в культуру світову. Власне ця визначальна пасіонарна риса – сила національного таланту, заряджена спонукальною енергією українського етносу, характеризує виконавське мистецтво Любки Колесси та Марії Крушельницької – найяскравіших її носіїв у вітчизняному піанізмі ХХ століття.

Мистецтво, цих по-своєму унікальних та водночас духовно суголосних творчих постатей віддзеркалює подібні історії становлення індивідуального музично-виконавського стилю, котрий, формуючись на перетині стильових впливів потужних виконавських традицій провідних європейських фортепіанних шкіл, не тільки не втратив сили своїх генетичних національних імпульсів, але й підніс їх у творчості на світового рівня художню висоту. Таке увиразнення національних рис виконавського стилю відбулося, насамперед, завдяки подвижницькій життєвій позиції їх творців, з огляду на яку виявляє себе непохитність українського світогляду.

Національні почування Любки Колесси були важливою частиною її духовного світу, потужним джерелом незабутніх емоційних подій. “Я збігла доріжкою до ріки, щоби замочити руки у водах Дніпра, – описує Любка Колесса свій душевний стан під час відвідання Києва у 1929 році. – Я набрала води до рук, полляла голову, перехрестилась, і здавалося мені, що я прийняла друге хрещення з рук Святого Володимира” [6, с. 324]. Нерозривний духовний зв’язок з Україною, її культурою, історією, релігією виражався у концертній діяльності піаністки, де поруч із шедеврами світової фортепіанної класики звучала музика М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, Н. Нижанківського.

Декілька десятиліть по тому з творів цих композиторів, а також В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Колесси, А. Кос-Анатольського Марія Крушельницька підготувала серію виконавських монографій, присвятивши себе ідеї цілеспрямованого пропагування української музики. У цьому, за словами О. Криштальського, мистецькому подвигу, окрім власних музичних уподобань було вмотивоване палке бажання мистця-патріота виховувати публіку в повазі до українських культурних цінностей. “Розуміння української музики залежить... від того, щоби бути в душі українцем”, – говорить Марія Крушельницька з позиції інтерпретатора, підкреслюючи при цьому необхідність певних виконавських перебільшень, “що їх вимагає мелодика, яка виходить з нашої пісні” [9, с. 158].

Естетична установка піаністки на граничне увиразнення всіх без винятку елементів музичної мови твору є, передусім, концентрованим вираженням свідомого спрямування артистичного висловлювання на слухацьке сприйняття, прагнення “все донести, зробити зрозумілим для слухача. ...Для мене найголовніше, – наголошувала Марія Крушельницька, – переконати публіку в тому, що я роблю” [9, с. 37]. Відтак, зустрічне слухацьке розуміння є свого роду каталізатором творення художньої цілісності піаністичного стилю виконавиці, насамперед, зі сторони етнохарактерних ознак її музично-виконавського мовлення, що виражені у деталізації нюансів мелодичної інтонації, умисному увиразненні її пісенної природи на тлі підкресленої жанрово-танцювальної основи, у свободі та широті виконавського дихання, у гнучкості, агогічній виразності темпоритму, у витонченості й змістовності динамічних градацій.

Іншим джерелом мовленнєвої органіки індивідуального виконавського стилю Марії Крушельницької є пізньоромантична сфера піаністичного мистецтва ХХ століття, що актуалізувало драматичні колізії епохи з її масштабними гуманітарними катаклізмами, тотальним позбавлянням людей тривких ніш генної культури, але й водночас зі зростаючою вимогою до мистця в його особистому протистоянні руйнації національних та загальнолюдських вихідних моральних засад.

У контексті романтичної естетики “оптики сцени” експресивно-мовленнєві контури виконавського стилю Марії Крушельницької, що синтезував декілька потужних виконавських традицій¹, набувають максимальної рельєфності завдяки майстерній артикуляції, з’являються патетична декламаційність, мужня енергія, драматизм, емоційна відвертість, сюжетна загостреність фабульного розгортання твору, героїка та романтична вибуховість (характерні для виконання піаністкою

¹ О. Козаренко вказує на три виконавські традиції, що синтезував у собі індивідуальний стиль Марії Крушельницької: школа В. Барвінського – О. Процишин, школа Галі Левицької та школа Г. Нейгауза. Див.: [4, с. 33].

творів О. Скрябіна та Й. Брамса). Зауважимо, що героїзм та цілеспрямованість, за Д. Донцовим, належать до сутнісних рис українського національного характеру, який через усе багатство музичної експресії проявляє себе у виконавських висловлюваннях Марії Крушельницької.

Поряд із цим, “на сцені має бути контрольоване натхнення” [9, с. 38], – наголошує піаністка, гра якої захоплює глибиною виконавських концепцій, одухотвореною вдумливістю та заглибленою зосередженістю, що зазвичай супроводжуються виразними сповільненнями темпу, особливо промовистими у виконанні музики українських авторів. У перспективі “сакральної вертикалі” української ментальності моменти слухового занурення у тишу звукового світу музики набувають пантеїстичного сенсу.

Органічність сценічного образу Любки Колесси поставала, насамперед, з гармонійного поєднання в особі піаністки майстерності, рафінованої виразності гри, феєричної техніки зі шляхетністю, бездоганим музичним смаком, одухотвореною глибиною виконавських інтерпретацій. Серйозність художніх намірів української піаністки, підкріплена віртуозністю на межі досконалості та багатством виконавських засобів інтонаційно-психологічного вираження, знаходила незмінно палкий відгук публіки та критики в найпрестижніших залах світу.

Неймовірний успіх Колесси-концертантки багато в чому пояснюється ідейним підтекстом її світоглядно-художньої позиції артиста-романтика, особливо актуальної в контексті “стомленої епохи” міжвоєнного 20-ліття. Розгортаючись осторонь як від похмурої проблемності, так і від поверхневої розважальності, музично-виконавське мовлення Любки Колесси у цей період сповідувало, передусім, життєлюбність, оптимізм, зцілення самою гармонією виконуваної музики. Попри безпосередню юнацьку легкість та імпульсивність виконавські висловлювання піаністки насправді містили в собі золоті зерна інтелектуально опанованої ідейності в душі романтичних традицій Ф. Шопена і Ф. Ліста з їхніми пошуками краси та гармонії світу. Загальнолюдські ідейно-художні принципи школи Ф. Ліста Любка Колесса засвоїла під впливом віденських учителів (Е. Зауера та Е. д’Альбера), вони збагачувались у перспективі її національного світобачення новими цінними якостями.

Сила українського національного начала, його ідейні, ментальні, психологічні основи виявляли себе на різних рівнях індивідуального виконавського стилю Любки Колесси. Насамперед варто відзначити глибинну духовність музично-виконавської культури, що зближує творчі постаті Любки Колесси та Марії Крушельницької. “Її музична мова, – читаємо в одній із рецензій на виступ Любки Колесси, – завжди барвиста, своєрідна, жива, в ній зовсім немає порожніх, беззмістовних речень” [1, с. 333]. “Звук – це слово, – говорить Марія Крушельницька. – Він не може бути непроінтонованим, беззмістовним. Він повинен бути завжди доцільним, відповідати характеру, змісту, стилю твору” [9, с. 41].

Насиченість музичної думки у виконавських висловлюваннях Любки Колесси, що передає навіть архівний звукозапис її гри, урельсфнював переконливо вольовий (без втрати жіночності) тип піанізму, котрий еволюціонував, як спостережливо відзначив С. Людкевич, у тому числі й “у напрямку пошукувань більш героїчного виразу” [8]. Ця рецензія містить ще одну дивовижно точну психологічну характеристику музично-виконавського мовлення української піаністки: “та сама, на диво пластична і ядерна, пасаживка (незрівнянне півстакато), той самий, імпульсивний

та емоціональний, але добре опанований, темперамент, та сама спосібність до перекодування себе в контрастивих настроях...” [8]. Як бачимо, зауважені Маестро психологічні риси виконавського “почерку” Любки Колесси фактично збігаються із вирізненими Д. Чижевським доміантними ознаками українського національного характеру.

Враження нервової гнучкості, емоційної спонтанності, реактивної імпровізаційності музичного мовлення піаністки складалося насамперед завдяки легкості виконавського дихання Любки Колесси. Природа повітряного короткого “вокального дихання” в музично-виконавських висловлюваннях піаністки спрямовує асоціативний слуховий досвід у сферу мовних інтонацій української народної пісенності. Не випадково багато хто з критиків звертав увагу на генетичний зв’язок характеру виконавського мелодичного мислення артистки із цариною української народно-пісенної лірики: “Любка Колесса всюди шукає мелодію – в проведенні головної теми, другорядної, в басі чи в дисканті. [...] Без сумніву, ця мелодійність гри Любки Колесси має коріння в слов’янському і, зокрема, українському походженні артистки. Українці всюди відомі своїми піснями. Чари цих пісень чуються з-під швидких і навдивовижу рухливих пальців піаністки... Слов’янське у Любки Колесси – її сором’язлива дівоча пристрась і дозволило їй краще заграти ... Шопена” [3, с. 224].

Любку Колессу по праву вважали однією з найкращих шопеністок свого часу, адже саме у світлі шопенівської музики її виконавська органіка виявила себе у всій повноті та силі таланту. Близькість до квінтесенції духовного світу “генія смаку Шопена” (Л. Оборін) виражалась у природній гармонії музично-виконавських висловлювань артистки, де поетичність, чутливість, невимушена граційність, елегантне *tempo rubato* поєднувались із внутрішньою стриманістю та почуттям міри. Чітка стильова позиція української інтерпретаторки творів польського митця увиразнювала близьку їй рухливість психологічних станів, підкреслювала національно-жанрову основу композицій, їх ладо-гармонічний колорит.

Слухові проникання Любки Колесси в тональний світ шопенівських творів нерідко вели до відкриття в них нових національно-джерельних рясот, інформативно цінних і для сучасного слухача записів гри піаністки. Підтвердженням цьому може служити нетривалий серединний *f-moll*’ний епізод з Мазурки *B-dur*, *op. 7*, № 1 Ф. Шопена, де виконавиця, відчувши “український присмак” гармонічного супроводу, виразно пригальмовувала музичний час, пильно вслуховувалася в шопенівську гармонію, ніби запрошуючи слухачів приєднатися до цього своєрідного акту впізнавання, полегшеного майстерною піаністичною імітацією звучання гуцульської дрімби.

У цьому короткому музичному уривку відобразився один із найсуттєвіших комунікативних принципів, властивих індивідуальному стилю української піаністки, а саме – принцип витлумачення виконавцем музичної форми, що виражається в ясності виконавських висловлювань, логічній завершеності композиційних побудов, у “договорюванні” музичних думок.

Комунікабельність музично-виконавського мовлення Любки Колесси, спрямована на зустрічне розуміння слухачів, великою мірою позначилася на винятковій теплоті загального емоційного тону її музично-виконавських висловлювань. Улюблений піаністкою теплий і глибокий звук, смак до якого вона згодом виховувала й у своїх учнях, був, очевидно, одним із дієвих засобів створення довірливої атмосфери у спілкуванні з публікою.

Усе багатство та широту колористичної палітри звучань Марії Крушельницької узагальнює емоційно насичена теплота її унікального тону музично-виконавського висловлювання, котра йде, за словами мисткині, “від дихання українського мелосу” та є, без сумніву, ширим вираженням суті української ментальності – кордоцентризму.

Цей усіма розпізнаваний національний код музичного спілкування створює “атмосферу нескаламутненої чистоти духу” (Л. Кияновська) та породжує нетлінну екологічну чистоту емоційного тону музично-виконавського висловлювання, освяченого щирістю та відданістю українського мистця національним ідеалам великої культури своєї Батьківщини.

Сподіваємося, що запропонована модель мовленнєвого підходу як універсального методу дослідження національної природи музично-виконавських феноменів знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови концепції українського національного музично-виконавського стилю.

Список використаної літератури

1. Білавич Д. Архів Любки Колесси у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької / Д. Білавич // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 328–338.

2. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (Теоретичні та естетичні аспекти) / Ольга Катрич. – К., 2000. – 99 с.

3. Кашкадамова Н. Історія фортеп’янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 608 с.

4. Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької // Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / Олександр Козаренко [упоряд. : Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 31–34.

5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів, 2000. – 285 с.

6. Колесса К. Любка і Христя Колесси – українські артистки світового значення / К. Колесса // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 321–327.

7. Копылова С. К вопросу о национальных чертах в отечественном пианизме / С. Копылова // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 257–264.

8. Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В. Бердяєв і Любка Колесса / С. Людкевич // Діло. – Львів, 1938. – Ч. 58.

9. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [упоряд. : Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів : СПОЛОМ, 2004. – 208 с.

10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Генрих Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Госмузиздат, 1961. – 319 с.

11. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав / О. В. Сокол. – К., 1996. – 27 с.

12. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1991. – 175 с.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

SPEECH APPROACH TO THE RESEARCH OF THE NATIONAL MUSICAL-PERFORMING STYLE (IN THE LIGHT OF LJUBKA KOLESSA'S AND MARIYA KRUSHEL'NYTSKA'S PIANO ART)

Larysa OPARYK

Department of musicology and method of music education

V.Stefanyk Carpathian National University,

Shevchenko str., 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

tel.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua

This article examines theoretic aspects of the national musical-performing style. Effectiveness of the speech approach as universal method of research of the national characteristic of the individual musical-performing style is substantiated in the light of the eminent Ukrainian pianists Ljubka Kolessa's and Mariya Krushel'nytska's performing art.

Key words: speech approach national musical-performing style, communicative principle, musical-performing speech, Ljubka Kolessa's and Mariya Krushel'nytska's piano art.

РЕЧЕВОЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ (В СВЕТЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЛЮБКИ КОЛЕССЫ И МАРИИ КРУШЕЛЬНИЦКОЙ)

Лариса ОПАРЫК

Кафедра музыкознания и методики музыкального воспитания

Прикарпатский национальный университет имени В. Стефаника,

ул. Т.Шевченко, 57, Ивано-Франковск, Украина, 76018

тел.: (0342) 75-23-51, e-mail: inst@pu.if.ua

Рассмотрены теоретические аспекты национального музыкально-исполнительского стиля. В свете исполнительского искусства выдающихся украинских пианисток Любки Колессы и Марии Крушельницкой обосновано эффективность речевого подхода как универсального метода исследования национальной специфики индивидуального музыкально-исполнительского стиля.

Ключевые слова: речевой подход, национальный музыкально-исполнительский стиль, музыкально-исполнительская речь, пианистическое искусство Любки Колессы и Марии Крушельницкой.