

- Репертуар колективу В.Попадюка складається, як правило, з творів, у яких поєднуються різні стильові напрями: “нова фольклорна хвиля”, неоромантизм, джаз, поп-музика. Вплетення гуцульського, циганського, румунського й угорського фольклору в популярну музику свідчить про приналежність В.Попадюка до напрямку “world music”, який здобув популярність у світовому мистецтві із середини 1990-х років.
  - Найвизначніше місце в репертуарі ансамблю займає гуцульська музика (обробки народних мелодій і танців, фантазії, рапсодії, думки тощо). Відтворення народних інструментальних мелодій музикантами з професійною освітою через використання різноманітних засобів музичної виразності, притаманних академічному мистецтву, так званій електронній музиці та джазу, привело до нової якості автентичних першоджерел, нової форми їх реалізації.
1. Волошук Ю. І. Народно-професійне інструментальне виконавство як явище сучасної культури (на матеріалі творчості гуцульських скрипалів) / Ю. І. Волошук // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць: наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ, 2007. – Вип. 12. – С. 76–80.
  2. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці / Мацієвський Ігор Михайлович. – Львів : ПНДЛМЕ ВМІ, 2000. – 26 с.
  3. Новійчук В. І. Народно-професійні зв'язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості / В. І. Новійчук // Українська художня культура : навчальний посібник. – К. : Либідь, 1996. – С. 314–331.
  4. Пасічник Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття / Л. М. Пасічник // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 133–144.
  5. Пасічник Л. Народно-інструментальний ансамбль в Україні ХХ століття: спроба типологічної класифікації / Л. М. Пасічник // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. V. – С. 108–116.
  6. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / М. Й. Хай. – К., 2007. – 40 с.
  7. Режим доступу: <http://20minut.ua/print/122436>.
  8. Режим доступу: <http://rosan.com.ua/group>.
  9. Режим доступу: <http://papaduke.com>.
  10. Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/22686>.

*В статтє исследується исполнительская деятельность скрипача Василия Попадюка и инструментального ансамбля “Papa Duke” (Канада); анализируется специфика воплощения стиля “world music” в творчестве коллектива; изучаются основные группы средств музыкальной выразительности, характеризующие их исполнительский стиль.*

**Ключевые слова:** инструментальный ансамбль, фольклорное творчество, джаз, поп-музыка, музыкальный стиль, исполнительское творчество.

*In clause is investigated the performing activity of the violinist Vasyl Popadyuk and tool ensemble “Papa Duke”; the specificity of an embodiment of style “world music” in creativity of collective is analyzed; the basic groups of means of musical expressiveness are studied which characterize them performing style.*

**Key words:** tool ensemble, folklore creativity, jazz, pop, musical style, performing creativity.

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Лариса Опарик

## СПРОБА ІДЕНТИФІКАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ (В ДЗЕРКАЛІ ПІАНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЛЮБКИ КОЛЕССИ)

*У статті розглядаються теоретичні аспекти національного музично-виконавського стилю. У світлі виконавського мистецтва видатної української піаністки Любки Колесси обґрунтовується ефективність комунікативного підходу як універсального методу дослідження національної специфіки індивідуального музично-виконавського стилю.*

**Ключові слова:** національний музично-виконавський стиль, комунікативний принцип, музично-виконавське мовлення, піаністичне мистецтво Любки Колесси.

Питання національної ідентичності музично-виконавських явищ у сфері професійного мистецтва викликають значне зацікавлення в українському музикознавстві останніх десятиліть. Особливої полемічної гостроти ці питання набувають у площині практичного аналізу, де перед дослідником постає проблема виявлення національних рис індивідуального стилю виконавця-інтерпретатора, утілених, зокрема, у рамках стилістично зумовленої класичної композиції. Суттєві кроки в розв'язанні цієї проблеми здійснені в працях О.Катрич, С.Копилової, В.Сумарокової, Т.Рошиної та інших, що, у свою чергу, дає підстави говорити про актуальність розбудови концепції національного музично-виконавського стилю. Подібне завдання, зважаючи на всю його складність, може вирішуватися передусім у руслі системного підходу, а це питання залишається маловивченим у вітчизняному виконавському музикознавстві.

Сучасні наукові дослідження національної природи професійного музичного виконавства можна умовно поділити на два напрями: соціально-історичний, в аспекті якого висвітлюється проблематика національних виконавських шкіл, та індивідуально-психологічний, що вивчає власне сутність національного музично-виконавського стилю, котрий розглядається як “свого роду проекція комплексу національних психологічних рис на виконання” [6, с.258]. Позначені музикознавчі напрями з точки зору системного підходу концентруються на різних рівнях наукового опису. Теоретичний синтез цих різноспрямованих (“назовні” та “вглиб”) дослідницьких векторів, зокрема в площині практичного аналізу, уможливує, на наш погляд, опора на *комунікативний або мовленнєвий принцип*. Отже, завданням нашого дослідження є спроба обґрунтування комунікативного принципу як універсального методу дослідження національного музично-виконавського стилю, **метою** – виявлення національних рис індивідуального виконавського стилю видатної української піаністки Любки Колесси.

Застосування комунікативно-мовленнєвого принципу в дослідженні національних виконавських феноменів виходить з ідеї щодо рефлексивної (відтак–комунікативної) природи національно-стильової системи як такої. Торкнемося, приміром, теми формування національних виконавських шкіл в умовах розширення географічного простору професійної концертної діяльності та навчально-педагогічної практики на початку минулого століття. Інтенсифікація культурно-мистецького життя, з одного боку, призводила до космополітичного домінування у сфері стильових зацікавлень окремих національних музично-виконавських шкіл. З іншого боку, широкі міжнародні професійні контакти були одним із важливих факторів активізації процесу самопізнання, усвідомлення своєї національної самобутності, зростання національної самосвідомості. Отже, “можливість утворення рефлексуючої національно-стильової системи була підготовлена розвитком міжнародних музичних зв'язків” [9, с.13].

Для становлення національного музично-виконавського стилю це є важливою обставиною, оскільки стиль має два виміри: власне смислове значення та відбиття в 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 з порівняння в продуктивних площинах діалогу, полілогу з іншими стилями – епохальними, національними, етнічними, композиторськими, виконавськими тощо. Така культурно-стильова комунікація найбільш показово актуалізується у сфері професійного музичного виконавства, де озвучений твір виступає ареною одночасної (як реальної, так і гіпотетичної) взаємодії індивідуальних стилів музичного спілкування композиторів, виконавців і слухачів.

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

Усвідомлення комунікативно-рефлексивної природи національного музично-виконавського стилю є важливою умовою на шляху до осягання його сутнісних (типологічних) пара-

метрів, 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 і стиль музичного мислення, що оформлює, передає цей зміст за допомогою виконавських експресивно-мовленневих засобів і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного й інтелектуального начал.

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

Очевидно, що український характер як психологічне визначення стилю національного мислення розкриває багато спільного з романтизмом. Отже, виявлення сутнісних ознак українського національного музично-виконавського стилю уявляється можливим через 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 з класицистськими стильовими напрямками, наприклад, раціонально-колеристичним типом виконавства. Якщо психологічні риси українського національного характеру прояснюють ознаки національного виконавського стилю насамперед з точки зору виконавської мовленневої “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” [4, 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” (Д.Чижевський). Таким чином, 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 слід зауважити, що “чистота експерименту” щодо виявлення експресивно-звукових характеристик національного музично-виконавського стилю багато в чому зумовлюється мірою тембрової заданості тих чи інших музичних інструментів, включаючи людський голос.

Розробка концептуальних підходів до ідентифікації національно-стильових явищ у виконавстві передбачає створення універсальних пояснювальних моделей, за допомогою яких можна було б здійснювати дослідження в різних галузях музично-виконавської творчості. З-поміж усіх музичних інструментів саме фортепіано найбільш показово уособлює ідею універсальності. По-перше, сам темперований стрій фортепіано історично утверджується 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” [11, с.82]. Інакше кажучи, номінальні в тембровому відношенні дані інструмента, його вихідна фонічна абстрактність, “умоглядність” (Г.Нейгауз) дозволяють піаністу гранично індивідуалізувати звучання за допомогою різноманітного туше, артикуляції, ритмічного компонента, педалі тощо.

Крім того, процеси звукоутворення на фортепіано, як стверджує К.А.Мартинсен, є великою мірою інтуїтивним актом, під час якого художній синтез здійснюється миттєво й підсві-

домо, спрацьовує “іраціональна художня логіка” [8, с.54–66]<sup>1</sup>. З огляду на сказане, можна висновувати, що 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 уможливує їх найбільш об’єктивне визначення.

Національно-стильове начало показує себе світові через персональну творчу ініціативу, потужність якої великою мірою зумовлюється масштабами мистецької особистості. Саме у світлі індивідуальної творчості сенсаційних постатей, геніальних представників нації найбільш переконливо виявляє себе сила національного таланту, завдяки чому відбувається вкорінення національної культури в культуру світову. Митцем такого масштабу була Любка Колесса – одна з найвидатніших і найяскравіших українських піаністок ХХ століття<sup>2</sup>.

Від самого початку сценічної діяльності Любка Колесса сприймається музичним світом як унікальна, винятково обдарована артистична особистість, наділена переможним піаністичним талантом. Майстерність, рафінована виразність гри, феєрична технічна досконалість поєднувалися в особі піаністки із шляхетною жіночою чарівністю, завдяки чому сценічний образ Любки Колесси являв собою надзвичайно гармонійне явище. Органічність цього образу довершували бездоганний музичний смак, дбайливе ставлення до стилю авторського тексту, одухотворена глибина 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 в 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 Шопена й Ліста з їх пошуками краси та гармонії світу. Загальнолюдські ідейно-художні принципи школи Ф.Ліста, засвоєні Любкою Колессою під впливом віденських учителів, збагачувались у перспективі її національного світобачення новими цінними якостями.

Національні почування Любки Колесси були важливою частиною її духовного світу, потужним джерелом незабутніх емоційних подій. Ось як описує вона свій душевний стан під час відвідання Києва в 1929 році: “Я збігла доріжкою до ріки, щоби замочити руки у водах Дніпра. Я набрала води до рук, поляляла голову, перехрестилась, і здавалося мені, що я прийняла друге хрещення з рук Святого Володимира” [5, с.324]. Нерозривний духовний зв’язок з Україною, її культурою, історією, релігією знаходив пряме вираження в концертній діяльності піаністки, де

<sup>1</sup> К.А.Мартинсен має на увазі неможливість задалегідь свідомої оцінки та розрахунку всіх звукових нюансів, які містить у собі фортепіанна механіка, включаючи побічні шуми, призвуки, обертони та численні варіанти їх поєднань. Інакше як пояснити той факт, що концертуєчий піаніст за лічені хвилини освоює зовсім незнайомий йому інструмент настільки, що створює необхідну для свого виконання звукову палітру, подібну до попередньо апробованої на іншому за своїми звуковими якостями інструменті.

<sup>2</sup> Любка Колесса (1902–1997) народилася у Львові в родині видатного українського вченого й громадського діяча Олександра Колесси. Від 1907 р. проживає з батьками у Відні, де здобуває блискучу освіту в Академії Музики і Мистецтв, навчаючись під керівництвом учнів Ф.Ліста – Е.Зауера та Е.д’Альбера. У 1920 р. успіхи молодої піаністки відзначені державною премією Австрії. 1920–30-ті роки – період розквіту концертної діяльності Любки Колесси, яка з тріумфом гастролює в різних країнах Європи, Південної Америки, постійно грає у Львові, Києві, Харкові, Одесі, виступає із сольними програмами та в співпраці з видатними диригентами ХХ ст. – В.Фуртвенглером, Б.Вальтером, К.Бемом, Г.Караяном та ін. Останній концерт піаністки відбувся в 1950 р. у Нью-Йорку в Карнегі-Хол. Від 1940 р. проживає в Канаді, де викладає в Консерваторії музичного і драматичного мистецтва в Монреалі, а від 1973 р. стає професором Королівської консерваторії в Торонто, засновницею власної музичної школи. З класу Л.Колесси вийшли відомі концертуєчі піаністи, чий імена вписано до Музичної енциклопедії Канади.

поруч із шедеврами світової фортепіанної класики звучить музика М.Лисенка, В.Барвінського, С.Людкевича, Н.Нижанківського. Показовими у зв'язку із цим були виступи Любки Колесси в програмах Лондонського телебачення в 1937 році, в одній з яких вона репрезентує українську фортепіанну музику в українському національному костюмі.

Водночас сила українського національного начала, його ідейні, ментальні, психологічні основи виявляли себе на різних рівнях індивідуального виконавського стилю Любки Колесси. Насамперед слід відзначити глибинну *духовність* музично-виконавської культури української піаністки: “Її музична мова, – писав один з рецензентів, – завжди барвіста, своєрідна, жива, в ній зовсім немає порожніх, беззмістовних речень” [1, с.333]. Насиченість музичної думки у виконавських висловлюваннях Любки Колесси, що передає навіть архівний звукозапис її гри, урельєфнював переконливо вольовий (без утрати жіночності) тип піанізму, котрий еволюціонував, як спостережливо відзначив С.Людкевич, у тому числі й “у напрямку пошукувань більш героїчного виразу” [7]. Героїзм і цілеспрямованість, за Д.Донцовим, належать до числа сутнісних рис українського національного характеру, який через усе багатство музичної експресії проявляє себе у виконавській мовленнєвій горизонталі Любки Колесси.

Дивовижно точну психологічну характеристику музично-виконавського мовлення української піаністки дає С.Людкевич: “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 контрастових настроях...” [7]. Як бачимо, зауважені Маестро психологічні риси виконавського “почерку” Любки Колесси фактично збігаються з визначеними Д.Чижевським домінантними 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 звертають увагу на генетичний зв'язок характеру виконавського мелодичного мислення артистки із цариною української народнопісенної лірики: “Любка Колесса всюди шукає мелодію – в проведенні головної теми, другорядної, в басі чи в дисканті. Тому кожна композиція в її виконанні, висвітлена зсередини від початку й до кінця, набуває весняного настрою, урочистості і водночас ніжності й плавності. 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 пристрасть і дозволило їй краще заграти ... Шопена” [3, с.224].

Любка Колесса по праву вважалася однією з найкращих шопеністок свого часу, адже саме у світлі шопенівської музики її виконавська органіка виявила себе в усій 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 ладогармонічний колорит.

Слухові проникання Любки Колесси в тональний світ шопенівських творів нерідко вели до відкриття в них нових національно-джерельних ряснот, інформативно цінних і для сучасного слухача записів гри піаністки. Підтвердженням цьому може служити нетривалий серединний f-moll'ний епізод із Мазурки B-dur, op. 7 № 1 Ф.Шопена, де виконавиця, відчувши “гуцульський” присмак гармонічного супроводу, виразно пригальмовує музичний час, пильно вслуховується в шопенівську гармонію, ніби запрошуючи слухачів приєднатися до цього своєрід-

ного акту впізнавання, полегшеного майстерною піаністичною імітацією звучання гуцульської дримби<sup>1</sup>.

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 учнів, був, очевидно, одним із дієвих засобів створення справжньої “атмосфери духовності” (О.Шпенглер), довірчості в спілкуванні з публікою, а крім того, щирим вираженням власне ментальної суті її людської особистості – *кордоцентризму*.

Обґрунтовуючи розширене наукове тлумачення сучасного поняття тону в музиці, Є.Назайкінський застосовує вираз “чистий тон”, розглядаючи його крізь призму проблеми музичної екології [10, с.12]. Осмислення аксіологічного аспекту індивідуального виконавського стилю Любки Колесси утверджує в думці, що відданість митця своїй приналежності до традицій національно-генної культури, посилена відповідальністю українського артиста як представника великої культури своєї Батьківщини, породжує нетлінну *екологічну чистоту емоційного тону* музично-виконавського висловлювання, що захоплює серця мільйонів і запліднює життєдайною енергією людську культуру – як національну, так і світову.

Сподіваємося, що запропонована теоретична модель комунікативно-мовленнєвих координат як універсальний метод дослідження національних аспектів музично-виконавських явищ знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови концепції українського національного музично-виконавського стилю.

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 м-лів. – 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. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів, 2000. – 285 с.
5. 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 м-лів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 321–327.
6. 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.
7. Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В. Бердяев і Любка Колесса / С. Людкевич // Діло. – Львів, 1938. – Ч. 58.
8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
9. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 5–17.

<sup>1</sup> Очевидність виконавських намірів Любки Колесси особливо увиразнюється при порівнянні її інтерпретації з трактуванням цього епізоду іншим піаністом – С.Доренським. Гру обох виконавців споріднює спільність лірико-поетичного начала, стриманість та м'якість тону піаністичного висловлювання, ретельна обробка звуку. Разом із тим на відміну від Любки Колесси, яка акцентує увагу на жанрово-танцювальній основі крайніх частин твору, С.Доренський прагне персоніфікувати шопенівські образи, надати їм ексцентричного виразу, а f-moll'ну середню частину подає в засурдиненому звучанні, де на зовсім розмитому гармонічному фоні ледь прослуховується віддалене проведення мелодії.

10. Назайкинский Е. Музыка и экология / Е. Назайкинский // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 8–18.
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 319 с.
12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1991. – 175 с.

*В статті розглядаються теоретичні аспекти національного музично-виконавського стилю. В світлі виконавського мистецтва виданої української піаністки Любки Колесси обґрунтовується ефективність комунікативного підходу як універсального методу дослідження національної специфіки індивідуального музично-виконавського стилю.*

**Ключевые слова:** національний музично-виконавський стиль, комунікативний принцип, музично-виконавське мовлення, піаністичне мистецтво Любки Колесси.

*This article examines theoretic aspects of the national musical-performing style. Effectiveness of the communicative 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 pianist Lubka Kolessa's performing art.*

**Key words:** national musical-performing style, communicative principle, musical-performing speech, Lubka Kolessa's pianistic art.

**УДК 78.087.684**

**ББК 85.314**

**Ольга Фабрика-Процька**

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ НА МІЖНАРОДНИХ ФЕСТИВАЛЯХ “ЛЕМКІВСЬКА ВАТРА”**

*У статті розглянуто діяльність і функціонування фестивалів лемківської культури, які проходять на території України та за кордоном, розкрито аспекти збереження національних традицій у сучасний період.*

**Ключові слова:** лемки, фольклор, традиції, лемківські фестивалі, аматорське мистецтво, діаспора, етнос.

***Ватро, Ватро, Бог тя створив  
Ей, і нас внески до тя привів,  
Ей, в наши гори през Магуру  
На свято лемківской культури  
Здалека с ми приїхали...***

У період глобалізації масової культури надзвичайно важливого значення набувають культурні явища, які дають змогу окремій людині чи певній спільноті задекларувати свою оригінальність, унікальність, неповторність і цим бути цікавими світові й собі. Сучасна традиційна мистецька культура інтегрує в єдине ціле не лише субетнічні прояви українського фольклору, а й фольклорні здобутки інших національних груп.

Характер розселення народу, безумовно, впливає на збереження й розвиток ним своєї етнічності. Оскільки діаспорна група зазвичай менша за чисельністю проти етносу, на території якого вона проживає, її місце в етнічній структурі населення тієї чи іншої країни чіткіше визначається поняттям “етнічна (національна) меншина”.

**Метою** статті є ознайомлення громадськості з характером проведення і засадами функціонування аматорських фольклорних фестивалів лемківської культури, а також ступенем збереженості національних традицій і фольклору лемків та їх нащадків у сучасний період.

Діаспорні групи переважно вкорінені в соціально-економічні, культурні та соціально-політичні параметри народів, серед яких вони проживають. Необхідною умовою подальшого існування діаспори й інтеграції як життєздатної спільноти є культурна адаптація її членів – засвоєння мови, культури, норм і стереотипів поведінки відповідного середовища. Водночас цей процес несе й певну загрозу для існування етнічної групи саме як діаспори. Частина її пред-