

УДК 78.021.2+78.024+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-10>

Іван Іванович Косінець
ORCID: 0000-0001-9788-9077

викладач

Мистецької школи № 15 імені Т. І. Босвої м. Одеси
ivankosynets@gmail.com

РЕПЕРТУАР ВИКОНАВЦЯ-ГІТАРИСТА В ІГРОВІЙ КОМУНІКАТИВНІЙ СИСТЕМІ МУЗИКИ

Мета роботи. У статті визначається роль репертуару у концертній творчості сучасного виконавця-гітариста з точки зору комунікативно-ігрових її засад. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також системного, міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті постає у виявленні значення, а також функціональної конкретики репертуару з метою пошуку нових граней індивідуального концертно-виконавського стилю. Зроблений акцент на комунікативно-ігровій специфіці подання музичного образу. **Висновки.** Залучення видатних композиторів ХХ століття у процес формування нового репертуару для гітари призвело до стрімкого зростання гітарного мистецтва, підвищення престижу гітари в очах світової громадськості, розвитку виконавської техніки та художніх можливостей інструменту, появи нових музичних жанрів, що мало істотний вплив на репертуарну політику. В результаті діалогічної форми спілкування в системі художньої комунікації виконавський репертуар має надзвичайно важливу функцію, стаючи однією з основ (одним з факторів) комунікації за принципами необхідної для сприйняття частки відомого/невідомого, емоційності/раціональності, класики «золотого фонду»/сучасності тощо. Серед функцій репертуару можна виділити: інформативність, пізнавальність, естетичне виховання публіки, просування високих художніх та філософських ідей, постановка насальних питань, популяризація інструменту, конкретного жанру, стилю, композитора, виконавської школи, країни (нації), регіону тощо. Тому з широкого стильового, жанрово різнопланового загального репертуару на концерт (гастролі), зазвичай, відбираються твори, які найкраще характеризують музиканта та його інструмент. Обраний виконавцем репертуар (перелік виконуваних творів) виникає не стихійно, а скерований певними принципами, ставить різні завдання та цілі. У цьому

аспекті можна говорити про репертуарну політику, яка визначає вектори творчої діяльності музиканта.

Ключові слова: гітарне виконавство, концертний виступ, репертуар, художня комунікація, виконавська комунікація, творчий діалог в музиці.

Kosynets Ivan Ivanovych, Lecturer at of the Art School No. 15 named after T.I. Voevoi, Odesa

Repertory of the performer-guitarist in the playing communicative system of music

Aim of the work. The article defines the role of the repertoire in the concert work of a modern guitarist from the point of view of its communicative and playing principles. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as systemic, interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article appears in the identification of the meaning, as well as the functional specifics of the repertoire with the aim of finding new facets of an individual concert performance style. Emphasis is placed on the communicative and playing specifics of presenting a musical image. **Conclusions.** The involvement of outstanding composers of the 20th century in the process of forming a new repertoire for the guitar led to a rapid growth of guitar art, an increase in the prestige of the guitar in the eyes of the world public, development of performing techniques and artistic possibilities of the instrument, emergence of new musical genres, which had a significant impact on the repertoire policy. As a result of the dialogic form of communication in the system of artistic communication, the performing repertoire has an extremely important function, becoming one of the foundations (one of the factors) of communication according to the principles of known/unknown, emotionality/rationality, "golden fund" classics/modernity, etc., necessary for perception. Among the functions of the repertoire, following can be distinguished: informativeness, awareness, aesthetic education of the public, promotion of high artistic and philosophical ideas, posing urgent questions, popularization of an instrument, a specific genre, style, composer, performance school, country (nation), region, etc. Therefore, from a wide stylistic, genre-diverse general repertoire, works that best characterize the musician and his instrument are usually selected for a concert (tour). The repertoire chosen by the performer (a list of performed works) does not arise spontaneously, but is guided by certain principles, sets various tasks and goals. In this aspect, we can talk about the repertoire policy, which determines the vectors of the musician's creative activity.

Key words: guitar performance, concert performance, repertoire, artistic communication, performing communication, creative dialogue in music.

Актуальність теми дослідження. Питання репертуару – одне з найважливіших в історії і теорії інструментального виконавства. Якість репертуару є одним з основних показників статусу

інструмента в даних історичних та культурно-соціальних умовах. Гітара, інструмент, що зародився в Європі в епоху середньовіччя і пройшов складний та бурхливий шлях розвитку, не є винятком. У зміні та розвитку репертуару гітари можна простежити як специфічні, властиві лише цьому інструменту, особливості, так і загальні, притаманні всім іншим академічним інструментам у цілому.

Гітарне мистецтво характеризується кількома історичними етапами розвитку, зі своїми характеристиками, чергуванням зльотів/застоїв, зміною стильових та виконавських парадигм тощо. Відокремлення гітари від кінця XV – початку XVI століття, сприяло кристалізації не тільки органологічно-конструктивних особливостей, виконавських прийомів гри (зокрема, специфічних, гітарних), а й репертуару. У процесі цього розвитку трансформувалися як конструкція та стрій інструмента, так і стильові, музично-мовні та образні тенденції музики, що виконувалася на гітарі. «Обличчя» гітарного репертуару відображало процеси, що відбувалися в культурі, мистецтві та суспільній свідомості європейців, а втім – і латиноамериканців та інших «периферійних» національних шкіл. Як сам інструмент, так і його репертуар переживали складний процес формування, й у різні історичні періоди виникали свої проблеми репертуару й шляхи їх вирішення – стихійні і цілеспрямовані.

Спеціальну галузь теорії виконавства на гітарі становить визначення функцій репертуару у цілому та в ігровій комунікативній системі музики, зокрема. Останнє й обумовлює актуальність даної статті.

Мета дослідження – визначити роль репертуару у концертній творчості сучасного виконавця-гітариста з точки зору комунікативно-ігрових її засад. У досягненні такої мети автор спирається як на теоретичні опрацювання даного кола питань, так і на власний досвід концертного виконавця-гітариста.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні вже беззаперечним є той факт, що індивідуальні особливості музиканта визначаються не тільки тим, **як** він грає, які відмінності його виконавського стилю, туше, звукового образу його інструмента, а й тим, **що** саме він включає у свої концертні програми (адже до нашого часу накопичилося вже більше чотирьох століть музики для різних інструментів та складів, різних стилів, жанрів та епох). Відомо, що існують виконавці, які віддають перевагу

одному або декільком композиторам або одному з музичних стилів, як, наприклад, піаністи А. Шнабель або Г. Гульд, гітаристи Пол Голбрейт, Елена Папандреу, Володимир Доценко. Але більшість виконавців прагнуть більш повного охоплення музичних напрямів та жанрів. Втім, часто, навіть, при великій жанрово-стильовій різноманітності, виконавець все ж таки віддає перевагу тим або іншим шарам репертуару для свого інструменту. Також деякі виконавці прагнуть зберегти певну частину ексклюзивних творів (зокрема, замовляють або купують їх у композиторів-сучасників), хоча б деякий час після написання даної музики (особливо відзначаються невеликим бажанням «ділитися» виконавські колективи).

Спочатку гітарний репертуар формувався за рахунок творів самих виконавців – гітаристів-віртуозів, музика яких з позицій образної системи спиралася на жанрові танцювально-пісенні прототипи та наслідувала образні тенденції свого часу, але саме в цьому репертуарному шарі формувалися й кристалізувалися мовно-фактурні гітарні формули, з яких одні наслідували існуючим (наприклад, лютневим), другі в майбутньому самі стали предметом наслідування на інших інструментах. Лише на початку ХХ століття відбулася безпрецедентна для тодішнього гітарного мистецтва подія – репертуар для гітари почав формуватися під впливом видатних професійних композиторів (симфоністів), які самі не грали на цьому інструменті. Натхненником і активним ініціатором цього процесу, який в даний час став звичайним явищем, виступив видатний іспанський гітарист Андрес Сеговія, чия виконавська майстерність, унікальна музична інтуїція та особисті якості характеру не могли залишити байдужим жодного видного композитора, який мав до того лише загальне уявлення про гітару. Такі імена, як М. де Фалья, Ф. Морено Торроба, М. Кастельнуово, Тедеско, М. Понсе, Х. Родріго, не тільки підняли престиж свого інструменту, перевівши його у статус академічного, а й висунули нові стандарти якості композиції, як для гітаристів-композиторів, так і для композиторів (симфоністів), які самі не володіли гітарою. Нині твори цих та багатьох інших майстрів увійшли до «золотого фонду» репертуару для цього найпопулярнішого інструменту та постійно звучать на філармонічних й конкурсних концертних майданчиках і входять до програм навчальних закладів різних рівнів.

Сьогодні багато вітчизняних та зарубіжних композиторів привносять «свіжий струмінь» до гітарного репертуару, доводячи, що відсутність ізоляції, взаємопроникнення різних течій та стилів благотворно впливає на розвиток інструмента, підвищуючи культуру гітаристів та відкриваючи нові якості цього стародавнього та водночас сучасного інструменту.

Останнім часом дослідники все частіше звертаються до питань *комунікативної природи мистецтва*, зокрема музичного. Широко відомий вислів Б. Яворського «Мистецтво створюють творці і публіка» [цит. за 6, с. 27]. Українська дослідниця О. Берегова вказує на взаємодію між художником-творцем і слухачем-глядачем як «найбільш яскравий і повний вияв комунікативної функції культури» [1, с. 3]. А Г. Голяка зазначає, що «в музичному мистецтві «каналом, інструментом комунікації» (визначення О. Берегової – І.К.) між автором та його аудиторією виявляється не лише музичний твір. Співавтором цього твору стає виконавець, який є посередником між творцями і слухачами» [2, с. 21]. Адже такий «виконавський блок» є специфічним (певною мірою) для музичної творчості, бо існує «далеко не у всіх видах мистецтва» [6, с. 48]. Для інструментального ж мистецтва певним «співавтором» виступає й музичний інструмент, що «підказує» композитору (і виконавцю) засоби втілення і навіть «хід музичного мислення» [7, с. 77]. І якщо простір ігрового майданчику фортепіано, органу не дуже добре видно слухачу-глядачу, то гітара ніби спеціально розгорнута до останнього з наочною демонстрацією усіх прийомів гри та форм виконавських рухів.

Сказане вказує на *онтологічний статус художньої комунікації як складної нелінійної, багаторівневої «відкритої» системи*. Таким чином утворюється особливий полісемантичний художній простір, що володіє стилістичним та жанровим різноманіттям; індивідуалізованими та узагальненими інтенціями (їх багато в чому відтворює обраний репертуар).

Сольне інструментальне мистецтво (особливо на такому «фактурному» інструменті як гітара, який не потребує фортепіанного акомпанементу – на відміну від скрипки, духових або голосу) виявляє найвищий ступінь індивідуалізації, хоча і у ньому, за термінологією Гегеля, знаходить яскраве втілення принцип «Своє – Інше»; і в ньому можна простежити особливості комунікативного процесу в музичному мистецтві

як проблеми діалогу та художнього спілкування загалом. Саме індивідуалізація комунікативного процесу є однією з невід’ємних характеристик спілкування як різновиду комунікації. А діалогічна форма комунікації виявляється необхідною для культури у тих ситуаціях, коли виникає ставлення того чи іншого суб’єкта до Іншого (суб’єкта – композитора, слухача, ансамблевого партнера-виконавця; об’єкта – композиторського і виконавського тексту, інструменту) як рівного й рівноцінного (самоцінного). «Тим самим діалог не підпорядковує одного учасника іншому, а зберігає самотність обох, одночасно поєднуючи їх загальними цілями спільної діяльності; в результаті головним ефектом діалогу є спільність, що породжується спілкуванням» [3, с. 48]. Ця теза дозволяє виявити сутнісні характеристики феномена інструментального виконавства в просторі самотньої та самоцінної музичної реальності й розглянути його як діалогічну форму спілкування в системі художньої комунікації. В процесі (і результаті) останньої обраний репертуар виконує надзвичайно важливу функцію, стаючи однією з основ (одним з факторів) комунікації за принципами необхідної для сприйняття частки відомого/невідомого, емоційності/раціональності, класики «золотого фонду»/сучасності тощо.

За найбільш загальним визначенням, діалог – це «постійне протистояння життєвих начал, яке виявляє їх ціннісно-смыслову спрямованість (рівні розуміння)» [5, с. 45]. У діалозі людина впізнає не тільки «себе як частину світу», а й «світ як частину себе», спілкується зі світом як із суб’єктом, «нарощує його та свої смислові структури, об’ємність сприйняття життя і резонанс з нею як «цілого з цілим». Таке ставлення спонукається «протиставленням у житті кожної конкретної людини народження та смерті: тільки факт наявності цих строків створює емоційно-вольове забарвлення перебігу часу обмеженого життя, і сама вічність має ціннісний сенс лише у співвіднесенні з детермінованим (причинно-наслідково обумовленим) людським життям» [там само]. Поняття діалогу, на думку О. Самойленко, не можна вважати «точно встановленим, хоча б тому, що воно далеко виходить за межі лише словесно-мовленнєвих форм спілкування; феномен діалогу виявляється в різноманітних мовних сферах (у жестикулятивно-пластичній мові, наприклад), набуває як явного, так і таємного (незримого і невимовного) змісту, стосується

складних процесів самопізнання, самооцінки людської особистості, відтворення нею різних, у тому числі прихованих, важкодоступних аспектів буття» [там само, с. 46]. Звідси – можливість семіотизації та психологізації проблеми діалогу, а також важливість *включення даного поняття на розгляд різноманітних процесів комунікації*.

Еволюцію творчого діалогу в музиці О. Самойленко вбачає залежно від зміни «інформаційних відносин» між авторитетом («визнаним досвідом музики в контексті культури» [5, с. 45]) та «автором» – навіть тоді, коли індивідуально-авторське начало ще не відокремлене і «автор» (часто – общинно-груповий) виявляється носієм традиції. У парадигматиці «музичного діалогу» антиномічної пари «авторитет – автор», науковиця виявляє послідовність розвитку від «діалогу згоди» (однодумності, тотожності автора та авторитету) – до «діалогу розбіжності» (інакодумства, розтотожнення авторитету та автора, причому «авторитетом» може виступати інша, «чужа» композиторська поетика, яка стала частиною традиції авторського стилю тощо). Як і самодіалог культури, діалог у музиці проходить розвиток від ритуалізованих до карнавалізованих форм, таким чином охоплюючи гру як культурно-історичний феномен цілком у її останніх межах.

Поняття гри та діалогу в інструментальному виконавстві (й інструментально-виконавській комунікації) отримують додаткові смислові інтенції. Гра розуміється як безпосереднє виконання, втілення композиторського та виконавського тексту на інструменті, як ігрова комунікація (виконавця зі своїм інструментом, композитором і слухачем – за допомогою інструмента, без «зайвих» слів). І якщо складності наукового пояснення гри пов'язані з неоднозначністю, багатомірністю цього феномену, то у мистецтві гра, окрім цінності процесу («непродуктивна діяльність»), володіє «цінністю мети» – як ноетичний феномен гра «спонукає до відмови від усіх тимчасових виграшів заради основного – виграшу себе як творчого суб'єкта; такий грі «навчає» мистецтво» [5, с.72].

Таким чином, важливість ігрових чинників у музиці посилюється (ускладнюється, візуалізується-конкретизується) її виконавською (комунікативною – з інструментом, композитором і слухачем – через інструмент) стороною. Музична гра (для професіонала і любителя, для слухача) буквально проявляється як виконання на інструменті. Тому недивно, що

«основна ідея про кардинальну зміну комунікативної ситуації в Найновітньому мистецтві (та, як результат, зміну міжсуб'єктивних відносин) уможливила розуміння музичної комунікації як інтерпретативного акта» (ця ідея обгуртована у роботі Ю. Ніколаєвської [4, с. 2]).

Можна сказати, що виконавство (виконавець) і репертуар (сукупність музичних творів) це взаємозалежні та нероздільні поняття. Як виконавець репрезентує репертуар, так репертуар характеризує виконавця. За вибором репертуару визначають стилеві пріоритети музиканта. Найчастіше програми концертів будуються за певним принципом: присвячені творчості одного композитора або декількох авторів, що включають різностильові композиції крупних циклічних творів та п'єс. За концертними афішами можна визначити репертуарні пріоритети виконавця (перелік концертного репертуару видатних виконавців часто наводиться в монографічних дослідженнях їх творчості), виявити музичні привілеї окремого історичного періоду, регіональну, виконавської школи, концертної установи тощо. Тенденції розвитку певного виконавського жанру та його репертуарного шару безпосередньо відображає концертна та гастрольна практика.

Отже, специфіка музично-комунікаційного акту дозволяє виявити основні ланки передачі музичної інформації, які Г. Голяка представляє у наступній схемі: адресант (композитор) – 1 повідомлення (твір) – адресат, що шукає відповідний «код» про художній образ через прийоми гри, артикуляцію, динаміку, темброфактуру, темпоритм тощо (виконавець – разом з інструментом) – 2 повідомлення (концертне виконання) – адресат, що сприймає «код» (публіка), а також (додамо) зворотній зв'язок-вплив останньої на атмосферу виконання. І якщо на слухача спрямоване усе «діяльніцьке поле» цього процесу, то «виконавець (разом з інструментом – І.К.) є ключовою фігурою даної комунікативної моделі передачі художньої інформації. Зберігання музичних творів у його пам'яті стає опосередкованою формою існування репертуару» [2, с. 27–28]. І хоча у наведеній схемі відсутнє поняття репертуару як такого (воно не включається до процесу передачі інформації), але як перелік він передбачає певний відбір. Отже, поняття репертуару дозволяє виділити стадію обрання й принципи обробки інформації. У системі музичної комунікації репертуар існує як своєрідна надбудова, яка не функціонує безпосередньо в акті передачі інформації.

Тенденції розвитку певного виконавського жанру та його репертуарного шару безпосередньо відображає концертна та гастрольна практика.

Висновки. Залучення видатних композиторів ХХ століття у процес формування нового репертуару для гітари призвело до стрімкого зростання гітарного мистецтва, підвищення престижу гітари в очах світової громадськості, розвитку виконавської техніки та художніх можливостей інструменту, появи нових музичних жанрів, що мало істотний вплив на репертуарну політику.

В результаті діалогічної форми спілкування в системі художньої комунікації виконавський репертуар має надзвичайно важливу функцію, стаючи однією з основ (одним з факторів) комунікації за принципами необхідної для сприйняття частки відомого/невідомого, емоційності/раціональності, класики «золотого фонду»/сучасності тощо. Серед функцій репертуару можна виділити: інформативність, пізнавальність, естетичне виховання публіки, просування високих художніх та філософських ідей, постановка нагальних питань, популяризація інструменту, конкретного жанру, стилю, композитора, виконавської школи, країни (нації), регіону тощо. Тому з широкого стильового, жанрово різнопланового загального репертуару на концерт (гастролі), зазвичай, відбираються твори, які найкраще характеризують музиканта та його інструмент. Обраний виконавцем репертуар (перелік виконуваних творів) виникає не стихійно, а скерований певними принципами, ставить різні завдання та цілі. У цьому аспекті можна говорити про репертуарну політику, яка визначає вектори творчої діяльності музиканта.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О.М. Музична творчість у системі художньої комунікації. *Українська та світова музична культура: сучасний погляд*. К., 2005. Вип. 43. Кн. 2. С. 3–15.
2. Голяка Г.П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. 163 с.
3. Каган М.С. Проблема діалога в сучасній філософській мислі. *Проблеми общенія в пространстве тотальной коммуникации*. СПб.: Эйдос, 1998. Вип. 6. С. 47–49.

4. Ніколаєвська Ю.В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.): дис. ... докт. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 396 с.
5. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
6. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. М. : Сов. композитор, 1975. 202 с.
7. Черноиваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 704 с.

REFERENCES

1. Berehova O.M. (2005). Musical creativity in the system of artistic communication. Ukrainian and world musical culture: a modern view. Kyiv. Vol. 43. Book 2. P. 3–15. [in Ukrainian].
2. Голяка Г.П. (2008). Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару. Candidate's thesis. Kyiv: National music Acad. of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
3. Kagan M.S. (1998). The problem of dialogue in modern philosophical thought. Problems of communication in the space of total communication. St. Petersburg : Eidos. Issue 6. P. 47–49 [in Russian].
4. Nikolaevska Yu.V. (2021). Interpretive theory of musical communication (on the material of works of the 20th and early 21st centuries). Doctor's thesis. Odessa : Odessa. national music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian]
5. Samoilenko A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Ukrainian]
6. Sokhor A.N. (1975). Sociology and musical culture. M. : Sov. composer [in Russian].
7. Chernoiivanenko A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa : Helvetica [in Ukrainian].