

Геннадій ГОЛЯКА,

orcid.org/0000-0003-0273-9880

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

(Суми, Україна) *bayan.gena@gmail.com*

ПРОБЛЕМА РЕПЕРТУАРУ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті увагу зосереджено на проблемі музичного репертуару як одній із ключових у виконавській практиці. Репертуар як актуалізована суб'єктивними та об'єктивними чинниками сукупність музичних творів опосередковано виявляє специфічні творчі настанови виконавця (школи, творчої установи тощо). Як виконавець репрезентує репертуар, так і репертуар характеризує виконавця. За вибором репертуару визначають стильові пріоритети музиканта.

Формування репертуару можемо проаналізувати, спираючись не тільки на творчість окремого виконавця. Одними з ракурсів дослідження може стати регіональний чинник, діяльність школи, концертної установи тощо. Тенденції розвитку певного виконавського жанру та його репертуарного шару безпосередньо відображає концертна та гастрольна практика. Серед функцій, таких як інформативність, пізнавальність, ця ланка музичної діяльності відзначається особливою репрезентативністю у створенні іміджу регіону, школи або окремого автора чи виконавця. Репертуар також відбиває запит слухацької аудиторії. Актуалізація репертуару в історичному аспекті відображає художні смаки й погляди суспільства на певний вид мистецтва. Аналіз такого репертуарного прошарку дає змогу визначити стильові та жанрові пріоритети у певну історичну добу, виявити культурно-історичні закономірності розвитку мистецтва.

Класифікація репертуару можлива також за часом створення, наприклад сучасний і старовинний, серед них в окрему ланку виділяється класичний, тобто «взірцевий». Просторові чинники стосуються опусів, призначених для виконання на відкритому повітрі, концертні та камерні твори. Окремий прошарок складає камерний репертуар, а його специфічним різновидом є салонна музика. Класифікація репертуару за ступенями складності передбачає рух від простого матеріалу до складного, цей дидактичний принцип спирається на певну логіку розгортання знання про форми.

Ключові слова: музичний репертуар, виконавець, виконавський стиль, гастрольна практика, слухацька аудиторія.

Hennadii HOLIAKA,

orcid.org/0000-0003-0273-9880

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Choreography and Music-Instrumental Performance

Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

(Sumy, Ukraine) *bayan.gena@gmail.com*

THE PROBLEM OF REPERTOIRE IN PERFORMANCE ART

The article focuses on the problem of music repertoire as one of the most important one in performance practice. Repertoire as a whole set of music compositions actualized by subjective and objective factors reflects indirectly specific creative background of performer (school, creativity establishment etc.). Performer represents repertoire the way repertoire characterizes the performer. Stylistic priorities of musician are determined according to repertoire choice.

One can be guided not only by creativity of a certain performer while analyzing repertoire formation. Factor of region, school activity, concert establishment can be among perspectives of the study. Concert and tour practice reflects directly trends of certain performance genre development and its repertoire. Trends in the development of a certain performing genre and its repertoire layer are directly reflected in concert and touring practice. Among functions are informative and cognitive value; this type of music activity is marked by special representativeness in the formation of the image of region, school or certain author or performer. Also repertoire reflects audience demands. Repertoire actualization in historical aspect represents artistic tastes and views of society about certain form of art. Analysis of such repertoire layer helps to determine stylistic and genre priorities in certain historical period, to find out cultural historical regularities of art development.

Repertoire can be also classified by the time of formation, for example, modern and old one; among them there is a separate type – classic, that is “exemplary”. Space types are opuses to be performed out of doors, concert and chamber compositions. Separate level represents chamber repertoire and its specific type is salon music. Classification of repertoire by difficulty provides transfer from simple material to difficult; this didactic principle is based on certain logic of forms knowledge development.

Key words: music repertoire, performer, performer's style, tour practice, audience.

Постановка проблеми. Музика за своєю сутністю – це мистецтво виконавське. Вона не існує поза звучанням, кожний раз новим і неповторним. О. Лисенко вважає, що «без еволюційних процесів у виконавстві неможливо уявити картину розвитку власне музичного мистецтва, яке сягає корінням у глибокі віки і неодноразово змінювало картину пріоритетів виконавської практики» (Лисенко, 2003: 211). Як зазначав Б. Барток, «музика не може існувати у безповітряному просторі, вона мертва до тих пір, поки її не виконують» (Нейгауз, 1983: 190). В «Естетиці» Г. Гегель підкреслював таке: «Оскільки звуки не володіють самі по собі довгим об'єктивним існуванням, <...> а знову зникають, миттєво промайнувши, то музичний твір вже в силу цього миттєвого існування постійно потребує повторного відтворення» (Гегель, 1971: 295–296). Багаторазове звукове втілення авторського тексту припускає різність його трактувань. За визначенням Л. Касьяненко, «виконавське вміння «створювати» адекватну даному твору і водночас кожний раз оновлену художню версію характеризує поняття інтерпретації» (Касьяненко, 2003: 18). Саме завдяки виконавству виявляється поліваріантний характер музичного твору, тобто наявність певної множини його тлумачень у виконавських інтерпретаціях.

Аналіз досліджень. Невичерпність репертуарної проблематики, її актуальність у різні часи підтверджуються у наукових дослідженнях виконавського музикознавства, серед яких можна назвати дисертації О. Гупалової, Т. Мазепи, О. Олексієнка, навчальні посібники М. Імханицького, М. Давидова (Давидов, 1997), Л. Касьяненко (Касьяненко, 2003), В. Зубицького, А. Семешка (Зубицький, Семешко, 2003), Г. Нейгауз (Нейгауз, 1983), О. Онеггера (Онеггер, 1985), О. Сохор (Сохор, 1975), статті А. Карпяка, В. Полянського та багато інших.

Поняття репертуару широко використовується в сучасній розмовній лексиці як музикантів-професіоналів, так і аматорів. Численні міркування щодо необхідності формування та відбору відповідного репертуару у виконавській та педагогічній практиці знаходимо також у видатних майстрів музичного мистецтва та відомих викладачів. Об'ємне тлумачення репертуару знаходимо у театральному словнику, де репертуар (фр. *repertoire*, лат. *repertorium* – «список, опис») трактується як сукупність творів (драматичних, музичних тощо), що виконуються в театрі, на концертній естраді тощо, а також коло ролей, у яких виступає актор. За цим джерелом репертуар розподіляється на сучасний і класичний, а також за стилями та жанрами. Тлумачний словник В. Даля

характеризує репертуар як перелік драматичних творів, а слово «репертуарний» як таке, що належить до цього переліку. Визначення репертуару наводить також словник іншомовних слів за редакцією О. Мельничука. У ньому це поняття розглядається як добір музичних, літературних творів тощо, з якими виступають актор, співак, музикант, читець.

Таким чином, за різними довідниками репертуар визначається як список, перелік творів, що відповідає загальному сучасному використанню цього поняття.

Мета статті – дослідити функцію репертуару у музичному виконавстві.

Виклад основного матеріалу. Проблема репертуару є однією з ключових у виконавстві, різні аспекти його формування та функціонування постійно перебувають у фокусі виконавського музикознавства і зазвичай розглядаються в концертному та педагогічному аспектах. Проте такий розподіл є досить умовним, оскільки як концертні твори можуть бути предметом засвоєння у навчальному класі, так і репертуар, спрямований на оволодіння певними виконавськими навичками, може виноситись на слухацьку аудиторію. На думку М. Давидова, систематизація навчального й концертного репертуару можлива не тільки згідно з технічним ускладненням, але й за рівнем художньо-образної змістовності, у такому разі умовний розподіл за принципом інтелектуально-художньої складності відбувається за трьома ступенями і є суто індивідуальним для кожного виконавця. Науковець визначав, що твори різної складності вимагають від виконавця емоційного доповнення різної міри: «твори I ступеня потребують певного емоційного доповнення; II ступеня – умовної рівноваги між художньо-образним змістом твору і безпосередньою емоційною участю інтерпретатора; III ступеня – максимальної інтелектуальної зрілості, культури почуттів і добре розвинуеного смаку» (Давидов, 1997: 221–224), тому класифікація репертуару за ступенями складності передбачає рух від простого матеріалу до складного. Цей дидактичний принцип спирається на певну логіку розгортання знання про форми.

В історичному ракурсі репертуар, який використовується «сучасниками у поточному музичному житті, тобто виконується й сприймається у даний період, – за визначенням А. Сохора, – утворює те, що прийнято іменувати актуальною культурою» (Сохор, 1975: 105). Цю тезу підтверджує О. Лосєв, який вважає, що усякий музичний твір, «поки він живе і слухається, є суцільним сьогоденням, сповненим всіляких змін і процесів» (Лосєв, 1990: 508).

Серед складових частин «актуальної» культури зазвичай особливо виділяються твори, які набувають широкого визнання. Проте їх популярність на певному етапі розвитку культури не завжди є критерієм високохудожності. Часто навпаки, взірці світового мистецтва залишаються невизнаними сучасниками й тільки з часом посідають належне місце у музичному «обігу». Зазначене протиріччя виникає внаслідок того, що популярність залежить не від художніх якостей твору, а рівня сприйняття слухацької аудиторії. Саме тому деякі шедеври довго чекають свого визнання. Водночас актуалізація репертуару в історичному аспекті відображає художні смаки й погляди суспільства, його соціальний запит на певний вид мистецтва. Аналіз такого репертуарного прошарку дає змогу визначити стильові та жанрові пріоритети у певну історичну добу, виявити культурно-історичні закономірності розвитку мистецтва.

Одним з важелів репертуарності є також можливість виконання нових творів у сучасних для них умовах. Так, висловлюючись про обмеження у виконанні камерної музики, А. Онеггер писав: «З класиків грають переважно Бетховена: десять сонат для скрипки і фортепіано та сімнадцять квартетів – велика спадщина генія. З нових французьких ансамблів прийнято грати ті, що належать Дебюссі, Равелю, Форє. Але... сучасних авторів не виконують. Молоді композитори... не знаходять інтерпретаторів для камерних творів <...>. Однак ці партитури належить грати й доводиться дивуватися тому, що симфонічні товариства, які мають свої звичайні програми, все ж таки іноді включають твори молодих у програми концертів» (Онеггер, 1985: 63–65). Новонаписані й одноразово виконані на музичних фестивалях твори здебільшого не стають репертуарними, а серед перешкод їх повторності визначаються, зокрема, матеріальні причини, такі як нестача коштів для «озвучення» творів оркестром, створення студійного запису.

Репертуар, що пропонується слухацькій аудиторії, виникає в межах визначеного простору. Є. Назайкінський виділяє три типи такого позамузичного середовища, такі як пленерний простір, простір великих концертних залів, камерні приміщення (Назайкінський, 1982: 115). Саме про ці особливості виконання Б. Асаф'єв писав: «Поки музичування не перейшло у великі концертні приміщення, симфонія типу бетховенської була б немислима <...> Навпроти, епоха створення і потім поширення в Європі пісень Шуберта – це стягування музики в тісні простори, у форми пісенної лірики, розрахованої на невеликий дружній кружок і на щиро-сердечне зосередження» (Асаф'єв, 1971: 186–188).

Відповідно до визначених просторових чинників визначають опуси, призначені для виконання на відкритому повітрі, концертні та камерні твори. Окремий прошарок складає камерний репертуар, а його специфічним різновидом є салонний репертуар. Опозицією до камерного є концертний репертуар, розрахований на велику аудиторію та широке коло слухачів. Крім просторових чинників, риси концертності виявляються в емоційній напруженості музичної мови, експресивності подачі музичного матеріалу, артистичності, яскравій ефектності висловлювання.

Класифікують репертуар також за часом створення: сучасний і старовинний. Серед нього в окрему ланку виділяється класичний, тобто «взірцевий». Довідкові джерела дають визначення музичної класики як високохудожніх взірців, що поєднують глибоку змістовність із досконалістю форми. Музична класика не обмежується національними межами, вона є надбанням світової музичної скарбниці. За історико-стильовими моделями розрізняють середньовічний, ренесансний, бароковий, класицистичний, романтичний репертуар тощо. За визначенням Н. Горюхіної, під стилем розуміється «система стійких ознак художнього явища» (Горюхіна, 1973: 305). Конкретно-стильові репертуарні прошарки включають як твори окремих авторів, так і сукупність творів, які належать до певного історичного періоду.

А. Гольденвейзер підкреслював, що «кожний виконавець, безумовно, має власний стиль, але головним критерієм оцінки завжди залишається відповідність або, навпаки, протиріччя стилю самого твору» (Благой, 1986: 30). Стильність, – вважає Л. Гаккель, – є великим достоїнством виконавця, а стильна гра, за висловом музиканта, – «особливо утішний комплімент» (Гаккель, 1988: 75). Торкаючись актуального у музикознавстві питання стилю, Г. Нейгауз визначає його як один із головних об'єктів безперестанної уваги виконавства: «Стільки говорять про стиль, ніби стиль щось інше, ніж даний твір, даний автор. Стиль – це ім'ярек. Це максимальна ясність відтворення у виконанні «не тільки обличчя кожного автора, але і його епохи. От він – той «універсалізм <...>, котрий мені представляється вищим достоїнством виконавця» (Нейгауз, 1983: 238–239). Безумовно, видатним музикантам підвладні твори майже будь-якого стилю, однак навіть найобдарованіші розкриваються в одних творах яскравіше, ніж в інших. Характеризуючи виконавський стиль С. Ріхтера у творчому портреті музиканта, Г. Нейгауз підкреслював, що «грає він Баха або Шостаковича, Бетховена або

Скрябіна, Шуберта або Дебюссі – щоразу слухач відчуває ніби живого, воскреслого композитора, щоразу він цілком поринає у величезний своєрідний світ автора» (Нейгауз, 1983: 238).

Формування репертуару можемо проаналізувати, спираючись не тільки на творчість окремого виконавця. Одними з ракурсів дослідження може стати регіональний чинник, діяльність школи, концертної установи. Тенденції розвитку певного виконавського жанру та його репертуарного шару безпосередньо відображає концертна та гастрольна практика. Слід зазначити, що серед функцій, таких як інформативність, пізнавальність, ця ланка музичної діяльності відзначається особливою репрезентативністю у створенні іміджу регіону, школи або окремого автора чи виконавця, тому з широкого стильового, жанрово різнопланового загального репертуару на гастролі зазвичай відбираються твори, які найкраще характеризують музиканта. Як підкреслював Л. Гаккель, «гастролеру, якого жодного разу не чули, програма майбутнього його виступу у відомій мірі є рекомендацією. «Петрушка» Стравінського змушує припустити віртуоза, сонати Гайдна, Моцарта і Шуберта, зібрані разом, свідчать про симпатії до віденської культури. Одним словом, програми часто говорять про артиста більше, ніж бібліографічні довідки» (Гаккель, 1988: 101–102).

Репрезентуючи окремого виконавця, ансамбль, музичний колектив, гастрольний репертуар також відображає запит слухацької аудиторії іншого регіону або країни, вказує на її культурну спрямованість. Як зазначає В. Зубицький, із запитом західної публіки не можна не рахуватися. Інакше виконавець ризикує залишитися «за бортом» (Зубицький, 2003: 25). Використовуючи матеріали гастрольної діяльності будь-якого колективу (виконавця), можемо довідатися не тільки про смаки аудиторії, які, безумовно, пов'язані з регіональним чинником, але й про репертуарні пріоритети гастролера.

Висновки. Репертуар як актуалізована суб'єктивними та об'єктивними чинниками сукупність музичних творів опосередковано виявляє специфічні творчі настанови виконавця (школи, творчої установи тощо). Як виконавець репрезентує репертуар, так і репертуар характеризує виконавця. За вибором репертуару визначають стильові пріоритети музиканта. На відміну від живого виконання, яке передбачає присутність слухацької аудиторії, потенційною публікою записаного репертуару стає необмежена за кількістю та часом маса людей, а за дискографією можна проаналізувати репертуар окремого виконавця, де певний відбір у записі творів визначає його індивідуальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 2-е изд. 379 с.
2. В классе А. Б. Гольденвейзера : сборник статей / сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. Москва : Музыка, 1986. 214 с.
3. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии. Ленинград : Советский композитор, 1988. 168 с.
4. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. Москва : Искусство, 1971. Т. 3. 621 с.
5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев: Музыкальная Украина, 1973. 309 с.
6. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навчальний посібник. Київ : Музична Україна, 1997. 240 с.
7. Зубицький В., Семешко А. Диалог о времени и мастерстве. Киев : Асоорус Publishers, 2003. 40 с.
8. Касьяненко Л. Работа пианиста над фактурой. Киев : НМАУ им. П. Чайковского, 2003. 168 с.
9. Лисенко О. Музичне виконавство як системне утворення. *Дослідження, досвід, спогади* : збірник наукових праць / голов. ред. В. Шерстюк. Вип. 4. Київ, 2003. С. 211–217.
10. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Форма – Стиль – Выражение* : сборник работ. Москва : Мысль, 1990. С. 405–602.
11. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
12. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям / сост. Я. Мильштейн. 2-е изд., доп. Москва: Советский композитор, 1983. 526 с.
13. Онеггер А. О Музыкальном искусстве / пер. с фр., вст. статья, коммент. В. Александровой. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1985. 216 с.
14. Сохор А. Социология и музыкальная культура. Москва : Советский композитор, 1975. 201 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. (1971). *Muzykal'naya forma kak process* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Music. 2-е изд. 379 s. [in Russian].
2. *V klasse A. B. Goldenveyzera* (1986). [In the class of A. B. Goldenweiser]: sb. statey / [sost. D. Blagoy. E. Goldenveyzer. Moskva: Muzyka. 214 s. [in Russian].
3. Gakkel L. (1988). *Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu* [Performer, teacher, listener]: articles, reviews. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 168 s. [in Russian].

4. Gegel G. (1971). *Estetika* [Esthetics]: v 4-kh t. Moskva: Iskustvo. T. 3. 621 s. [in Russian].
5. Goryukhina N. (1973). *Evolutsiya sonatnoy formy* [Evolution of the sonata form]. Kyiv: Muzichna Ukraïna. 309 s. [in Russian].
6. Davydov M. (1997). Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista [Theoretical bases of formation of performing skill of the accordionist]: navch. posib. Kyiv: Muzychna Ukraina. 240 s. [in Ukrainian].
7. Zubitskiy V., Semeshko A. (2003). *Dialog o vremeni i masterstve* [Dialogue about time and skill]. Kyiv: Accoopus Publishers. 40 s. [in Russian].
8. Kasianenko L. (2003). *Rabota pianista nad fakturoy* [The pianist's work on texture]. Kyiv: P. Tchaikovsky NMA U. 168 s. [in Russian].
9. Lysenko O. (2003). *Muzychne vykonavstvo yak systemne utvorennia* [Musical performance as a system education]. *Doslidzhennia, dosvid, spohady: zb. nauk. prats* / [holov. red. V. P. Sherstiuk]. Kyiv. Vyp. 4. Pp. 211–217. [in Ukrainian].
10. Losev A. (1990). *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a subject of logic]. *Forma – Stil – Vyrazheniye: sob. rabot A. F. Loseva*. Moskva: Mysl. 1990. Pp. 405–602. [in Russian].
11. Nazaykinskiy E. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moskva: Muzyka. 1982. 319 s. [in Russian].
12. Neygauz G. (1983). *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki, izbrannyye stati, pisma k roditelyam* [Reflections, memories, diaries, selected articles, letters to parents] / [sost. Ya. I. Milshteyn]. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 2-e izd. dop. 526 s. [in Russian].
13. Onegger A. (1985). *O muzykalnom iskusstve* [About Musical Art] / [per. s frants., vst. statia, komment. V. Aleksandrovoy]. Leningrad: Muzyka. 2-e izd. 216 s. [in Russian].
14. Sokhor A. (1975). *Sotsiologiya i muzykalnaya kultura* [Sociology and musical culture]. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 201 s. [in Russian].