

МИСЛЕННЯ І СТИЛЬ У ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ: АСПЕКТИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ

УДК 787.61:78 01

Ткаченко В. М. Мислення і стиль у гітарній музиці: аспекти взаємозв'язку. Статтю присвячено особливостям взаємозв'язку та взаємообумовленості мислення і стилю у гітарній музиці. Грунтуючись на порівняльному аналізі різних характеристик музичного мислення, автор приходиться до висновку, що відображення музичних принципів мислення розкриває інтелектуальний потенціал різних експресивно-конструктивних засобів музики. Найбільш важливою особливістю музичного мислення, як поетики (Ю. Холопов) є її залежність від стилістичного змісту епох, періодів, національних культур, соціальної комунікації, інструментів та інших факторів. Підкреслюється роль інтерпретаційної діяльності виконавця-гітариста як однієї з базових складових процесу взаємодії мислення та стилю. Уточнюються характеристики гітарного мислення як виконавсько-композиторського явища, що відображає універсализм і специфіку гітарної творчості.

Ключові слова: мислення, стиль, музична інтерпретація, гітарна музика, гітарне виконавство, гітарне мислення, універсализм та специфіка.

Ткаченко В. Н. Мышление и стиль в гитарной музыке: аспекты взаимосвязи. Статья посвящена особенностям взаимосвязи и взаимообусловленности мышления и стиля в гитарной музыке. Основываясь на сравнительном анализе различных характеристик музыкального мышления, автор приходит к выводу, что отражение музыкальных принципов мышления раскрывает интеллектуальный потенциал различных экспрессивно-конструктивных средств музыки. Наиболее важной особенностью музыкального мышления, как поэтики (Ю. Холопов) является ее зависимость от стилистического содержания эпох, периодов, национальных культур, социальной коммуникации, инструментов и других факторов. Подчеркивается роль интерпретационной деятельности исполнителя-гитариста как одной из базовых составляющих процесса взаимодействия мышления и стиля. Уточняются характеристики гитарного мышления как исполнительско-композиторского явления, отражающего универсализм и специфику гитарного творчества.

Ключевые слова: мышление, стиль, музыкальная интерпретация, гитарная музыка, гитарное исполнительство, гитарное мышление, универсализм и специфика.

Tkachenko V. Thinking and style in guitar music: aspects of the relationship. The purpose of the study is to identify the aspects of relationship between thinking and style in the context of the guitar art. The paper has several objectives: to make a survey of scientific sources related to the definitions of thinking and style; to specify the characteristics of guitar thinking as a performance and compositional distinctive phenomenon; to emphasize the role of interpretative work of the guitar performer.

Research methods. The paper offers methodological conceptual baseline for guitar thinking and style based on the principles of modern guitar art (M. Weisboard, L. Vitoshynsky, V. Haneiev, V. Dotsenko, O. Zherzdev, T. Ivannikov, O. Petropavlovsky, V. Sydorenko) and fundamental concepts of musical thinking and style (M. Bonfeld, E. Ganslik, I. Herbart, O. Kozarenko, T. Kyureghian, M. Mykhailov, V. Moskalenko, I. Piaskovsky, H. Riman, O. Sokolov, Ferdinand de Saussure, A. Sochor, M. Starcheus, G. Fechner, Yu. Kholopov, V. Kholopova, S. Ship, B. Yavorsky).

Results of the study. Basing on the comparative analysis of various characteristics of musical thinking the author comes to the conclusion that reflection of musical thinking principles reveals the intellectual potential of various expressive-constructive means of music. The most important feature of musical thinking as poetics (Yu. Kholopov) is its dependence on stylistic content of eras, periods, national cultures, social communication, instruments, and other determinants with intramusical sense. The main thing

in this study is the idea of artistic styles as styles of thinking and techniques to express ideas through the language of guitar art and justification of the idea that thinking (“musical worldview”) of the musician is inseparably connected with the instrument: a performer “thinks on the instrument”, “thinks with the instrument”. The performance apparatus of the instrumentalist serves the goals of figuratively stylistic expression, if to mean by the latter the type of adding imagery to the elements of musical sounding in their entirety at the level of integral work. It is proved that Asafyev’s formula “instrument = composition” at the mental level means the coexistence of two logics — instrument and music composition. Inside this “paradigm” there are constantly made changes aimed to universalize evolutionary timbre and technical qualities of a specific (“more or less specific”) instrumental sound, basing on which there is a dialectical relationship between “specification — instruments universalism”.

It is grounded that the main tendency and specific feature of the guitar creativity from its classical heyday (18th — middle 19th century) was the symbiosis of composition and performance embodied in one person (M. Giuliani, F. Sor, D. Aguado, L. Legnani, etc.), when appears the phenomenon of compositional-performance or performance-compositional style. The style of Francisco Tarrega was the first “post-crisis” universal — compositional-performance — style in the guitar art and developed with a bias for the performance in the creative work of L. Brauer — the creator of a new universal style that covers standard forms and genres of guitar musicianship in the synthesis of the traditional and stylistic rules of traditional and advanced composition and performance techniques; R. Dyens’s style is the style of universal guitar thinking characterized by the complete subordination of composition techniques and figuratively dramatic tasks that are always tackled individually. It is proved that the characteristic feature of all known universal guitar styles is the pursuance of diversity, combinatorics of composing techniques, with which the specificity of the instrument is not specially emphasized. In a limited way they use innovations, special guitar effects that highlight the specific “image of the instrument” and not composition as a special object that is implemented through the instrument. This makes universalism of guitar thinking and style different from the specificity, where performance factor prevails, and the emphasis is made on the instrument, not on the composition. In specific guitar styles the “horizontal” aspect of style interaction is primary, and that is different from the “vertical” accent of the “performance center” (according to V. Kholopova) characteristic to universal styles. So, specific stylistic basis is inherent to many national guitar schools that seek to find their “face” and thus to integrate into the universal practice of the world level. The composer-guitarist makes synthesis of these two factors, placing the image of the guitar, his/her main character and representative of the author’s image, into the center of the composition.

Conclusions. The focus made on musical thinking in the context of style allows to prove that over a long historical time a special dualistic unity of compositional and performance activity as the basis of the guitar art causes formation and realization of universalism display and specificity at the performance-compositional, and cognitive-stylistic levels. That is why it deals with the “guitar thinking” as “thinking with the instrument”, “thinking on the instrument”, where the principles and ideas of instrumental musicianship of past ages are revived and implemented in a new round of the historical spiral, and become more expressive in genetically determined by the instrument and “refined” during the performance interpretation in intonationally acoustic, genre, figurative and artistic dimensions.

Keywords: thinking, style, interpretation of music, guitar music, guitar performance, guitar thinking, universalism and specificity.

Постановка проблеми. Розвиток музичної науки сьогодні позначений новими цікавими напрямками, з яких своєю фундаментальністю та результативністю вирізняється виконавське музикознавство. Використовуючи призму специфіки музичного виконавства, дослідники (як правило, це музиканти-виконавці, практики) залучають до теоретичного аналітичного процесу ті практичні знання, що пов'язані власне з буттям музики. Наголосимо, що буття музики неможливе без «посередника»-виконавця, до того ж воно збагачується виконавською інтерпретацією; отже, залучення до музичної науки даних, пов'язаних з особливостями виконання музичного твору, є логічним, цікавим та перспективним шляхом розвитку музикознавства, у тому рахунку й в аспекті взаємодії теорії та практики музичного мистецтва.

Мова йде про параметри музичного твору, передбачені композитором, втілені виконавцем та відчуті слухачем як закономірності суто виконавського порядку; вони прямо не «прописані» у нотному тексті, проте їхня комплексна дія є наявною та важливою якістю музики. Таким чином, врахування музичною наукою «виконавських» параметрів є реалізованою давньою потребою теоретичного музикознавства, воно дозволяє отримати відповіді на ті питання, які не могли бути отримані традиційним науковим шляхом, але без їхнього вирішення результати музикознавчих досліджень є обмеженими та неповними, а часом ще й відокремленими від особливостей буття музичного твору.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Окремою групою параметрів є ті, що обумовлені специфікою музичного інструменту, причому специфіка ця, як правило, системна — вона пов'язана як з органологічним аспектом (темброво-акустичні характеристики інструменту, прийоми звуковидобування тощо), так і з образно-художніми можливостями, реалізованими у композиторському задумі та виконавській інтерпретації. Ці дві сфери перетинаються й тісно взаємодіють між собою, що є цікавою та потенційно багатою системою координат для аналітичних розвідок, бо ми отримуємо можливість багатовимірною поглядом на обрану проблематику — з підключенням історичного, жанрово-стильового, індивідуально-стильового, інтерпретологічного та інших ракурсів дослідження одночасно. Точки перетину у даній системі координат виявляють свою приналежність до двох фундаментальних категорій музичної науки — мислення і стилю, музичної ідеї та її реалізації у конкретних звукових (певним чином організованих) рішеннях.

Актуальність теми. Такий підхід, що поєднує органологічний та образно-художній погляди як по-різному налаштовану систему «дзеркал», особливо плідно зарекомендував себе стосовно інструментів у їхній сольній проекції. Отже актуальним вбачається застосування системного наукового підходу до питань музичного мислення та стилю в області гітарної творчості

(від музичної ідеї до її втілення, від мислення до виконавсько-композиторського стилю, від інструменту до виконавської інтерпретації).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Бурхливий розвиток академічного гітарного виконавства протягом ХХ — початку ХХІ століть призвів до появи (як відгук на потреби музичної практики) низки досліджень, що стосуються гітарної музики. Це праці М. Вайсборда, Л. Вітошинського, В. Гансєва, В. Доценка, О. Жерздева, Т. Іваннікова, К. Ільгіна, Д. Крутікова, Є. Мошака, Ю. Ніколаєвської, О. Петропавловського, В. Сидоренко та інших. У їхніх статтях та монографіях формуються засадничі основи сучасної гітаристики. Стосовно проблем музичного мислення, то зважаючи на кількість та розмаїття визначень і характеристик музичного мислення (автори найвагоміших — М. Бонфельд, Е. Ганслік, І. Гербарт, О. Козаренко, Т. Кюрегян, М. Михайлов, В. Москаленко, І. Пясковський, Х. Ріман, О. Соколов, Ф. де Соссюр, А. Сохор, М. Старчеус, Г. Фехнер, Ю. Холопов, В. Холопова, С. Шип, Б. Яворський), а також на різні платформи, з яких автори розглядають цей феномен (естетика, лінгвістика, семіотика, соціологія, принцип історизму тощо) наведемо найбільш «об'ємні» з них.

Комунікативно-соціологічна спрямованість у зв'язуванні природи музичного мислення і сприйняття представлена в роботах А. Сохора, який для характеристики музичного мислення обирає три точки зору: «як приклад виявлення загальних закономірностей будь-якого людського мислення, як один з видів художнього мислення і як прояв специфічних властивостей музики, її іманентних особливостей» [14: 59]. Основна «база» музичного мислення, за А. Сохором, — «музична мова з її семантичними можливостями». При цьому «творча сторона музичного мислення охоплює не тільки формування мовних елементів, але і побудову з них тексту, тобто поєднання цих елементів за допомогою структури» [14: 65].

Істотним є те, що, досліджуючи соціальну сторону музичного мислення, А. Сохор підкреслює його комунікативну природу і функцію. У цьому руслі розмірковує й М. Арановський, який розглядає зв'язок мислення і мови, вибудовуючи на цій основі семантичну концепцію музичного мислення, де у центрі уваги автора — комунікативний акт «композитор—слухач» [1: 91].

Принцип історизму в поєднанні з ідеєю «структурної поетики» як детермінанти музичного мислення характерний для концепції Ю. Холопова, згідно з якою якість музичного мислення є «ланцюговою реакцією» перетворення абстрактного в конкретне.

М. Михайлов, продовжуючи асаф'євську логіку розгляду музичного мислення як поняття більш широкого, ніж мислення музично-творче, визначає його, виходячи з тріади «творчість—виконання—сприйняття» музики: «У максимально короткою загальному формулюванні музичне мислення можна визначити як мислення музично-образними уявленнями, засвоєними пам'яттю за допомогою музично-інтонаційного слухового

досвіду, результату повторних музичних сприйняттів» [9: 117].

У числі більш нових і оригінальних підходів до проблеми музичного мислення слід назвати дослідження М. Бонфельда, де представлений системний блок музики як виду мистецтва — «мова», «мовлення», «мислення». Невіддільність мислення в музиці від звучання («мислення музикою») припускає можливість дослідження музичного мислення на прикладі «продуктів» музичної діяльності — інтонаційних комплексів інструментів, що «оживають» через композиторську і виконавську діяльність [2].

Ідея мислення в музиці як процесу реалізована у визначенні В. Москаленка, який визначає музичне мислення як оперування інтонаційними моделями, призначеними для вирішення певного творчого завдання. Грунтуючись на асаф'євській формулі $i: m: t$, автор екстраполює процеси, що відносяться до музичної форми, на «трихотомію» «інтонаційна модель—інтонування—інтонація», пов'язуючи, таким чином, музичне мислення з його «матеріалізацією» в музичній формі-композиції [10].

Пошук логіко-розумових закономірностей стилю, його стійких художніх принципів відображає концепція С. Скребкова: «Стиль в музиці, як і в інших видах мистецтв, — це вищий вид художнього єдності. І ця єдність у вигляді найтонших видів спорідненості пронизує всі сторони твору. У музиці це позначається і в тематизмі, і в музичній мові, і в формоутворенні» [13: 10]. Спираючись на ідеї С. Скребкова, М. Михайлов висловлює ключову думку про те, що музичний стиль — це «<...> вираз особливостей музичного мислення, різновиди художньої форми мислення» [9: 117]. Ця думка відбивається і в комплексному визначенні стилю, яке сформулював Є. Назайкінський: «Музичний стиль — це відмітна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напряму, епохи, народу тощо), яке дозволяє безпосередньо відчувати, дізнаватися, визначати їх генезу і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей сприйманої музики, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [11: 20].

Три методологічні засади (єдина генеза, слухова пізнаваність, поширеність на всю систему засобів) припускають розуміння стилю як мислення в його тотальній виразовості, де важливим моментом є звукова якість, вловима одразу ж темброво — через розпізнавання складу інструментів або голосів у виконуваному творі. За образним висловом В. Суханцевої, стиль, за наявності його предметності, чуттєво сприймається як «<...> забезпечений парадоксальною оптикою — він росте корінням вгору» і «не має своєї території» [15: 8], що означає його феноменологічну природу, генетично пов'язану з процесом мислення.

Цю якість стилю в музиці відображено і у визначенні С. Тишко: «Стиль у музиці — це система стійких ознак музичних явищ, спосіб

їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід із смислових полів у конкретні системи музично-виразних засобів» [16: 5].

Слова автора, що стосуються «смислових полів» і їхнього «переходу» в музично-звукові системи, дозволяють ще раз підкреслити єдність мислення і стилю як спільно існуючих музично-діалектичних категорій. При цьому з поняття «стиль» не відокремлюється, а навпаки, підкреслюється його індивідуально-творча сутність. Стиль (стилі) творчих особистостей — композитора, виконавця, музиканта-вченого — концентрати стилю в музиці. Про це з акцентом на фігурі виконавця мова йде у «концентричній» концепції стилю в музиці, запропонованої О. Катрич [6]. Автор виходить з необхідності розгляду стилю як системи музичних реалій крізь призму творчості музиканта-виконавця. В іншій своїй роботі О. Катрич, грунтуючись на теорії музичної інтерпретації В. Москаленка [10], дає визначення виконавської складової стилю: «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця — це відповідна специфічності його музичного світобачення система виразних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного фактора переінтонування різних композиторських стилів» [5: 14].

Отже, у визначеннях музичного стилю дуже часто ми бачимо «відблиск» поняття «мислення» — це своєрідне теоретичне «дзеркало», у якому відображається «практичне» втілення та дія мислення — стиль.

Мета дослідження — виявити аспекти взаємозв'язку мислення і стилю в контексті гітарного мистецтва. **Завдання**, що обумовлені поставленою метою: здійснити огляд наукових джерел, пов'язаних із дефініціями мислення та стилю; уточнити характеристики гітарного мислення як специфічного виконавсько-композиторського явища; підкреслити роль інтерпретаційної діяльності виконавця-гітариста.

Виклад основного матеріалу дослідження. На підставі порівняльного аналізу різних характеристик музичного мислення можна зробити висновок про те, що даний феномен не є конгруентним будь-яким його визначенням, які є або занадто загальними та функціональними, хоча й істинними, або занадто вузькоспеціалізованими, що розкривають лише одну або декілька його сторін. Відображення принципів музичного мислення виявляє мисленнєвий потенціал комплексу виразно-конструктивних засобів музики. Найважливішою особливістю музичного мислення як поезики (Ю. Холопов) є його обумовленість стильовим змістом епох, періодів, національних культур, соціальної комунікації, інструментарієм, іншими детермінантами, що мають інтрузивний сенс. Музикант у своїй діяльності керується багато в чому вже «готовими» формами, доступними йому в професійному досвіді. Необхідна для творчого мислення свобода досягається шляхом переробки і збагачення, в широкому сенсі — інтерпретацією сформованих мисленнєвих

принципів, здійснюваних через жанрово-інтонаційні констеляції (Т. Чередніченко [21]). Нарешті, музичне мислення є процес, що реалізується на рівні мислення в системі «інтонаційна модель — інтонування — інтонація» [10], а інтонація у своїй реалізації завжди є стильовою константою.

Зв'язок мислення і стилю в музиці, з одного боку, очевидний без доказів, з іншого боку, має складний механізм і різноманітні форми втілення. Стиль у мистецтві, який визначається А. Лосєвим метафорою «стиль — остання реальність художнього лику» [8: 153], постає як миттєво розпізнана реальність, яка в своїх глибинах містить закодовану інформацію передусім про особистість «автора» цього стилю. Не випадково багато міркувань про стиль у мистецтві починаються зазвичай з крилатого вислову Ж. Бюффона: «Стиль — це людина». Грунтуючись на цій ідіомі, Є. Назайкінський дає не менш узагальнене визначення стилю в музиці: «Особистість, втілена в музичних звуках, — ось що таке стиль у музиці» [11: 18].

Істинність цього визначення не викликає сумніву. Однак «стиль особистості» вбирає в себе всю сукупність стилеутворюючих факторів, втілених через цю особистість. «Знизу» (як реальний об'єкт стилю) знаходиться твір, «зверху» — фактори, що вплинули на його творця, і як висновок — даний твір є «співзвучним» до певної епохи, відображає особливості національного менталітету (національний стиль), визначеної школи (композиторської, виконавської). Авторський стиль відображає трактування жанру («жанровий стиль»), принципи та технологію використання композитором і виконавцем як «співавтором» твору ресурсів інструменту (голосу, голосів, інструментального або змішаного складів), для яких призначений певний твір. «Вирозність» стилю, таким чином, містить у собі не тільки технологію, але й смисли.

Уявлення про художні стилі як стилі мислення і техніки виразу думки мовою того чи іншого виду мистецтва історично змінювалися. Характерним є одне з визначень стилю, дане С. де Броссардом: «Stilo, що означає stile (С. де Броссард перекладає італійське слово французькою. — В. Т.) в музиці — певний рід або манера виразу ідей, листи або створення будь-яких інших речей» [7: 177]. Тут стиль прямо пов'язаний з мисленням — він висловлює «ідеї». Однак, стиль «втілено» — в манері письма або створення «якихось інших речей». Якщо під останніми мати на увазі інструменти як «музичні речі», то вони також мають власний стиль, що у С. де Броссара пов'язаний з афектами, в зв'язку з чим виникає залежність слухових характеристик музики від виконавського складу. За С. де Броссардом, «стиль скрипок — «веселий», флейт — «сумний, томний», стиль труб — «жвавий, веселий, войовничий». І. Маттезон доповнює ці характеристики, кажучи і про інші інструменти, — «пишнозвучні тромбони», «чарівно-помпезні валторни», «погордливі фаготи», «жорстку мідь», «скромні флейти», «героїчні литаври», «вкрадливі лютні», «верескливі арфи», «грайливі цимбали» <...>» [7: 177].

Наявні на сьогодні численні визначення стилю в музиці все ж таки не можуть вичерпати всієї повноти суті явища. Проте, наприклад, за А. Хасаншиним, стиль у музиці включає три складові — «<...> уявлення про стиль як категорії, що відноситься до якого-небудь роду художньої діяльності; феномен стилю як об'єктно-суб'єктної сутності і явища; ноумен стилю, стиль «як мислиме», що формується у свідомості індивідуума, суспільних груп і суспільства в цілому» [17: 135–136]. Багатозначність і багаторівневність музичного стилю багато в чому пов'язана з семантичною нейтральністю самого слова «стиль». Воно завжди вживається лише як поняття — «стиль чого-небудь» або «який-небудь». При цьому стиль існує в двох типах уявлень про нього — «стиль як буття» і «стиль як поетика» [17: 135].

Стиль — категорія-інтроверт. Він цілісний, тобто поширюється на всю сукупність утворюють його факторів і не схожий на інші стилі, тобто володіє унікальністю і неповторністю (В. Холопова [20: 222]). В остаточному варіанті система ієрархічних координат стилю представлена В. Холоповою в «сходах стильової ієрархії», де ступенями є «згори-вниз»: «найбільш загальна стильова триада (стиль високий, середній, низький)»; «Стиль національної школи»; «Жанровий стиль»; «Стиль будь-якого виду музики: фортепіанний стиль, поліфонічний стиль, мелодичний стиль і т. д.»; «Стиль творчої особистості: композиторський стиль, виконавський стиль, музикознавчий стиль»; «Стиль одного, епохального твору» [19: 223].

Мислення («музичне світобачення») музиканта-виконавця нерозривно пов'язане з інструментом: виконавець «мислить на інструменті», «мислить інструментом». Виконавський апарат у музиканта-інструменталіста служить цілям образно-стильової експресії, якщо розуміти під останньою тип додання образності елементам музичного звучання в їх сукупності на рівні цілісного твору. У системі «мислення-стиль» функція інструментів дуалістична: вони виступають як «зовнішні сили», частини «другої природи», створеної самою людиною, що переводять мислення окремого індивідуума в інший вимір; інструменти створюються і використовуються людиною, а, отже, є його невід'ємною частиною.

«Образ інструменту» (за визначенням Л. Гаккеля) — це не тільки його зовнішній вигляд і спосіб гри на ньому, але і вся сукупність художніх значень, що визначають історичну «прихильність» того чи іншого інструмента до певної виразності, яка, еволюціонує, все ж є вихідною, генетично обумовленою. Інструмент «втілюється» у творі і складає з ним єдине ціле. Асаф'євська формула «інструмент = твір» на мисленнєвому рівні означає співіснування двох логік — інструмента та музичного твору. В середині цієї «парадигми» постійно здійснюються зрушення, спрямовані еволюційно до універсалізації темброво-технічних якостей того чи іншого специфічного («більш-менш специфічного») інструментального звучання, на основі чого

виникає діалектичне співвідношення «специфіка — універсалізм інструменту».

«Образ-стиль» інструменту складається в системі антитез онтологічного — «особистісне-позособистісне» — і гносеологічного — «специфічне-універсальне», що дозволяє підійти і до визначення конкретного інструментально-видового стилю — гітарного — в аспекті музичного мислення. Даний видовий інструментальний стиль конститується як особливий вид слухового свідомості, що виникає на перетині «внутрішнього» і «зовнішнього». Перше характеризує властивість музичного переживання і відноситься до розумової діяльності музиканта. Друге формується на основі вербально-перцептивних стильових закономірностей, властивих певним етапам буття інструменту в практиці громадського музикування, де в якості константи виступає сам інструмент, його візуально-слуховий образ.

Системна класифікація «образу-стилю» конкретного інструменту – гітари – може бути розглянута на кількох рівнях: рівні самого інструменту як візуально-акустичного об'єкта; рівні функціонування інструменту в історико-стильових умовах його застосування (різні «гітари» – акомпануюча, ансамблева, сольна, сольо-концертна; фольклорна, джазова, естрадна і т. д.); рівні загальному еволюції звукових структур; рівні виконавської технології (цей рівень первинний в стилі гітари, що йде від виконавства до композиторської творчості по дорозі від специфіки до універсалізму інструменту, що комплексно демонструють композиторської-виконавські гітарні стилі); рівні музикознавчого та інформаційного забезпечення, пов'язаному з поняттям «гітарна культура» в його диференційованому по епохах і періодах вираженні через різні інституції та організації.

У вивченні гітарної творчості як цілісного явища виокремлюємо пару понять філософсько-естетичного рівня — універсалізм і специфіка інструмента. Дані категорії проявляються як відцентрові та доцентрові сили: інструмент, з одного боку, прагне зберегти свою специфіку, бути не схожим на інші, з іншого боку, — подолати цю специфіку за рахунок «спілкування» з іншими інструментами. Процес руху від специфіки до універсалізму відноситься не тільки до гітарного інструментального стилю, але й виходить за його межі. Це пов'язано, зокрема, із співвідношенням композиторської та виконавської складових у музичній творчості, які по-різному взаємодіють на шляху стильової еволюції, виступають в різних пріоритетних виразах.

Основною тенденцією і специфічною особливістю гітарного творчості від часу його класичного розквіту (XVIII — до середини XIX ст.) був симбіоз композиторства і виконавства, що втілюються в одній особі (М. Джуліані, Ф. Сор, Д. Агуадо, Л. Леньяні та інші). Вже тоді в гітарній творчості виникає феномен композиторсько-виконавського або виконавсько-композиторського стилю. Точкою дотику, «реалізатором» цих сил є інструмент, на якому спеціалізується «граючий творець» або «творить віртуоз».

Конгеніальне суміщення складових подібних стилів зустрічається досить рідко (наприклад, у Й. С. Баха, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Н. Паганіні, С. Рахманінова). В силу історичних умов гітарна музика формувалася з деяким запізненням і навіть майже на п'ятдесят років (аж до кінця XIX ст.) практично вийшла з академічного вжитку. Для виходу з «кризи мовчання» знадобилася не тільки виконавська ініціатива (А. Сеговії), але і остаточне удосконалення конструкції інструменту, що став академічним шестиструнним лише до кінця XIX в. (майстер А. де Торрес). На цій основі й став можливим шлях до гітарного універсалізму — широкого охоплення гітарою різних жанрів і стилів, що вперше здійснив Ф. Таррега — «батько» сучасної класичної гітари. Стиль Ф. Таррега був першим «посткризових» універсальним — композиторський-виконавським — стилем в гітарному мистецтві.

Шлях, що веде до універсалізації-академізації інструменту, намічений Ф. Таррегою, в гітарному музикуванні першої половини XX ст. розвивався з ухилом в виконавство. З виходом інструменту з «тіні» намічається новий стильовий період в історії гітарного мислення, ознаменований формуванням національних гітарних шкіл. У них з'являються лідери — композитори-виконавці, що поєднують знання композиторської техніки з умілим використанням ресурсів інструменту на яскравій національній основі. Першою серед рівних тут є постать Л. Брауера — творця нового універсального стилю, що охоплює типові форми і жанри гітарного музикування у синтезі стильових норм традиційних і новітніх технік письма та виконавства. Треба також згадати про найбільшого композитора-гітариста сучасності — Р. Дьенса, визнаного лідера французької школи. Р. Дьенс пише виключно для гітари соло, ансамблю гітар, гітари з оркестром. Гітара в творчості французького майстра відтворює цілісну панораму художніх можливостей інструменту, асимільованих ним жанрів і стилів. Його твори демонструють справжній універсальний «симбіоз» з інструментом. Стиль універсального гітарного мислення Р. Дьенса характеризується повною підпорядкованістю прийомів письма і техніки образно-драматургічним завдань, що вирішуються завжди індивідуально.

В усіх відомих нам універсальних гітарних стилях характерними рисами є прагнення до багатоплановості, комбінаторики технік письма, при яких специфіка інструмента спеціально не акцентується і не підкреслюється. В обмеженому масштабі в них використовуються і новачі, спеціальні гітарні ефекти, які висувають на перший план специфічний «образ інструменту», а не твір як особливий об'єкт, який втілюється через інструмент. Цим універсалізм гітарного мислення і стилю відрізняється від специфіки, в якій превалує виконавський фактор початок, робиться акцент на інструменті, а не на творі. У специфічних гітарних стилях первинним є «горизонтальний» аспект стильових взаємодій, що відрізняється від властивого універсальним стилям «вертикального»

акцентуванням засобів «виконавського центру» (за виразом В. Холопової). Специфіка, яка суперечить універсалізму гітарного стилю, тут виступає як ключовий засіб її досягнення. Разом з тим, в художньому плані специфічні гітарні стилі існують в чомусь відокремлено, репрезентуючи виконавсько-композиторську складову загального процесу гітарного творчості.

Специфічна стильова основа є характерною для багатьох національних гітарних шкіл, які прагнуть знайти своє «обличчя» і тим самим інтегруватися в універсальну практику світового рівня. Композитор-гітарист здійснює синтез цих двох факторів, ставлячи в центр твору образ гітари, яка є його головною дійовою особою і репрезентантом образу самого автора.

Висновки. Орієнтація на музичне мислення як вихідну та глобальну категорію музики визначає загальну спрямованість будь-яких типів музикознавчих досліджень, пов'язаних як з композиторською творчістю, так і з виконавством, а також із творчістю слухача. Особливо це характерно для вітчизняного музикознавства та відображено в цілому ряді визначень виразно-конструктивних засобів музики. Епохи, стилі та індивідуальна творчість композиторів розглядаються під кутом зору мислення, і в даному випадку останнє зближується з багаторівневими значеннями поняття «стиль» (при цьому часто відчувається вплив «інтонаційної теорії» Б. Асаф'єва).

Форми музичного мислення, пов'язані з усіма рівнями стилю в музиці — від епохального, індивідуального до стилю інструменту або навіть окремо взятого твору — потребують подальшого вивчення, бо проблема «мислення та стиль» в аспекті зв'язку з виконавською інструментальною практикою представляється недостатньо дослідженою, але є очевидним, що стильовий фактор як у визначенні мисленневих основ музичної творчості композиторів і виконавців, так і під час характеристики «фактора інструменту» як складової цілісної концепції стилю як музично-інтерпретаційного явища є ключовим.

Особлива дуалістична єдність композиторської та виконавської діяльності як основи гітарного мистецтва протягом довгого історичного часу стала чинником формування та реалізації проявів універсалізму та специфіки на виконавсько-композиторському, мисленнево-стильовому рівні. Саме тому можна в певному сенсі говорити про «гітарне мислення» як «мислення інструментом», «мислення на інструменті», де відроджуються і втілюються на новому витку історичної спіралі принципи та ідеї інструментального музикування минулих епох, увиразнюються у генетично обумовлених інструментом та «уточнених» під час виконавської інтерпретації інтонаційно-акустичному, жанровому, образно-художньому вимірах.

Перспективами дослідження даної теми може стати більш детальне обґрунтування взаємозв'язку мислення та стилю у окремих зразках творчості гітарних композиторів.

Література:

1. Арановский М. Мышление. Язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / [сост. и ред. М. Г. Арановский]. — М., 1974. — С. 90–128.
2. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства» [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. — М.: МГЭПИ, 1991. — Ч. 1. Тезисы. — Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bonfel/bonfeld/21.03.2008>. — Назва з екрану.
3. Жерздев А. В. Гитарная культура и гитарный стиль: основные составляющие и этапы становления / А. В. Жерздев // Проблемы современности: культура, искусство, педагогика: зб. наук. праць / Луганск. держ. ін.-т культури і мистецтв. — Луганськ, 2010. — Вип. 14. — Ч. 1. — С. 119–127.
4. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010-х років: автореф. дис. ... канд. музикознавства: спец. 17.00.03 — музичне мистецтво / Іванніков Тимур Павлович; Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 18 с.
5. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Катрич О. Т.; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського — К., 2000. — 17 с.
6. Катрич О. Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність — два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю / О. Катрич // Науковий вісник: зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — Вип. 18., кн. 7: Музичне виконавство. — С. 115–122.
7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 318 с.
8. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев; [сост. А. А. Тахо-Годи]. — М.: Мысль, 1965. — 944 с.
9. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / М. Михайлов; сост., ред. и прим. А. Вульфсона; вступ. ст. А. Арановского. — М.: Музыка, 1990. — 288 с.
10. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие / В. Г. Москаленко. — К.: Клякса, 2012. — 272 с.: ил.
11. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
12. Пясковский И. Феноменология музичного мислення / І. Пясковський // Науковий вісник: зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 7: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. — С. 46–56.
13. Скребок С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребок. — М.: Музыка, 1973. — 448 с.
14. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Сохор // Проблемы музыкального мышления: сб. статей / сост. и ред. М. Арановского. — М., 1974. — С. 59–74.
15. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки / В. К. Суханцева. — К.: Факт, 2000. — 176 с.
16. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование / С. В. Тышко. — Киев, 1993. — 117 с.
17. Хасанишин А. Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен / А. Хасанишин // Муз. академия. — 2000. — № 4. — С. 135–143.
18. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века [Электронный ресурс] / підг. текста В. Ценова; інтернет-версія ст. С. Лебедев. — Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/423247/>. — Назва з екрану.
19. Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Холопова. — СПб.: Лань, 2000. — 320 с.
20. Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика / В. Н. Холопова // Муз. академия. — 2001. — № 2. — С. 34–41.
21. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // Laudamus. К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; [отв. ред. В. С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 40–47.

Рецензент статті: Ніколаєвська Ю. В., кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського