

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-6>**Володимир САЛІЙ,***orcid.org/0000-0002-3522-3787*

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) *mega.vvllaadd@ukr.net***ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ А. СЕГОВІЇ НА ГІТАРНЕ ВИКОНАВСТВО ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті проаналізовано творчість Андреса Сеговії та її вплив на гітарне виконавство ХХ століття. Простежено розвиток гітарного мистецтва в першій половині ХХ століття, який відбувався під впливом романтичних тенденцій. Еміліо Пухоль (1886–1980), Мігель Льобет (1878–1938), Хуліо Сажерос (1879–1942), Августин Барріос (1885–1944), Андрес Сеговія (1893–1987), Домінго Прат (1886–1944), Реджіно Санз де ла Маза (1896–1981) не тільки перейняли створений і відроджений до життя репертуар Таррегі, а й підхопили естафету романтичного стилю виконання. З'ясовано, що злет популярності гітари в першій половині ХІХ століття мав інтернаціональний характер (майстри і виконавці іспанської, італійської, французької шкіл перебували в тісному взаємозв'язку), а друга хвиля злету була пов'язана перш за все з музикантами Іспанії. Отже, новий етап розвитку гітари став періодом інтенсивного зростання інтересу до цього інструмента у всьому світі. Головним осередком поширення гітари стала Іспанія та країни Латинської Америки. Якщо Таррега лише інколи виїжджав за межі своєї батьківщини, то гітаристи наступного покоління – Льобет, Барріос, Пухоль, Санз де ла Маза – концертували в багатьох країнах світу, що, безсумнівно, прискорювало процес світової популяризації іспанської гітари.

Досліджено, що через збільшену затребуваність гітари почало відбуватися поширення її різновидів, зокрема вестерн-гітари й електргітари. Зазначено, що, незважаючи на паралельний розвиток інших видів акустичних гітар і появу перших електричних інструментів, на той момент тільки іспанська гітара змогла стати самостійним концертним інструментом для гри соло. На загальній хвилі підйому популярності гітари в 1920-х роках простежено появу на естраді виконавця, творчість якого визначила напрям розвитку гітарного мистецтва в ХХ столітті та сьогоднішній стан інструмента в музичному світі – Андреса Сеговії (1893–1987).

Ключові слова: класична гітара, гітарне виконавство, технічні навички, тембр, гриф, синтетичні струни.

Volodymyr SALII,*orcid.org/0000-0002-3522-3787*

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Folk Musical Instruments and Vocals Department

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) *mega.vvllaadd@ukr.net***THE INFLUENCE OF A. SEGOVIA'S CREATIVITY
ON THE GUITAR PERFORMANCE OF THE XX CENTURY**

The article analyzes the creativity of Andres Segovia and its influence on the guitar performance of the XX century. The development of guitar art in the first half of the XX century, which took place under the influence of romantic tendencies, is traced. Emilio Pujol (1886–1980), Miguel Lobet (1878–1938), Julio Sagreras (1879–1942), Augustin Barrios (1885–1944), Andres Segovia (1893–1987), Domingo Prat (1886–1944), Regino Sainz de la Maza (1896–1981) not only adopted Tarrega's repertoire, which was created and revived, but also picked up the baton of the romantic style of performance. It was found that the rise of guitar popularity in the first half of the XIX century was international in nature (masters and performers of Spanish, Italian, French schools were in close contact), and the second wave of the rise was associated primarily with Spanish musicians. Thus, the new stage of guitar development was a period of intense growth in interest in this instrument around the world. The main center of distribution of the guitar was Spain and Latin America. If Tarrega only occasionally went abroad, the next generation of guitarists – Lobet, Barrios, Pujol, Sainz de la Maza – performed in many countries around the world, which undoubtedly accelerated the process of global promotion of the Spanish guitar.

It has been studied that due to the increased demand for the guitar, its varieties began to spread, including Western guitars and electric guitars. It is noted that, despite the parallel development of other types of acoustic guitars and the emergence of the first electric instruments, at that time only the Spanish guitar was able to become an independent concert instrument for solo playing. In the general wave of rising guitar popularity in the 1920s, the appearance on the stage of a performer whose work determined the direction of guitar art in the XX century and the current state of the instrument in the music world – Andres Segovia (1893–1987).

Key words: classical guitar, guitar performance, technical skills, timbre, fingerboard, synthetic strings.

Постановка проблеми. Особливість генія Сеговії насамперед у тому, що він повною мірою зміг розкрити можливості гітари як інструмента, здатного передавати найрізноманітніші художні образи. Такий творчий потенціал абсолютно необхідний для інструмента, який претендує на право сольного виконання академічних програм. Формуючи новий тип репертуарної бази гітариста, Сеговія не тільки сам писав і виконував перекладання класичної музики, але й співпрацював із композиторами-сучасниками, які створювали музику для гітари. Через досвід Сеговії в суспільній свідомості сформувалося нове сприйняття гітари як цінителями академічного мистецтва, так і музикантами. Так була започаткована традиція створення творів для гітари не тільки самими гітаристами, а й висококваліфікованими професійними композиторами.

Аналіз досліджень. Більшість опублікованих наукових досліджень дотичні до гітарного мистецтва – музикознавчого напрямку, а деякі – комплексно описують історію гітари в країнах Європи – J. Tyler, P. Sparks “The Guitar and Its Music” (Tyler, Sparks, 2007), Н. Turnbull “The Guitar from the Renaissance to the Present Day” (Turnbull, 1974), Е. Шарнассе «Шестиструнная гитара» (Шарнассе, 1991). Низка наукових робіт спрямована на аналіз творчості видатних діячів гітарного мистецтва – В. Jeffery “Fernando Sor composer and guitarist” (Jeffery, 1994), G. Wade, G. Garno “New Look at Segovia: His Life and His Music” (Wade, Garno, 1997), J. Romanillos “Antonio De Torres: Guitar Maker: His Life and Work” (Romanillos, 1997), а також праці музикознавця М. Вайсборда, які безпосередньо присвячені творчості А. Сеговії – «Андреас Сеговия в Москве» (Вайсборд, 1971), «Андреас Сеговия и гитарное искусство ХХ века: очерк жизни и творчества» (Вайсборд, 1989), «Андрес Сеговия» (Вайсборд, 1981). Потрібно констатувати той факт, що ґрунтовних досліджень постаті геніального іспанського гітариста-виконавця, популяризатора гітари в академічній музиці А. Сеговії, які охоплювали б проблематику його творчості на світовому або європейському рівнях, немає.

Мета статті – проаналізувати творчість Андреса Сеговії та її вплив на гітарне виконавство ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Художня глибина інтерпретацій А. Сеговії, його різке проникнення в авторський задум, уже не говорячи про блискуче віртуозне виконання творів, дали критикам різних країн змогу поставити ім’я іспанського гітариста поруч із всесвітньо услав-

леними музикантами. «Андрес Сеговія, – писав після концертів у Берліні в 1926 році журнал «Die Gitarre», – виконавець найвищого рангу, якого треба поставити в один ряд із Крейслером або Шнабелем». А через рік той же журнал констатував: «Виступ Андреса Сеговії в концертному залі – подія величезного значення» (Вайсборд, 1989: 10). Сеговія постійно оновлював свій репертуар, перебуваючи в невпинному пошуку нових образних і тембрових можливостей гітари.

Безумовно, А. Сеговія – феномен гітариста ХХ століття, але при цьому він є перш за все хранителем і продовжувачем традицій іспанської гітари. В одному з інтерв’ю Андрес зізнався, що він лише «слідувач по вірним стопам Тарреґи, який жив і помер у відданості цьому прекрасному інструменту» (Wade, Garno, 1997: 162). Незважаючи на те що два цих гітариста ніколи не зустрічалися, Андрес безпосередньо стикнувся з творчістю Тарреґи через одного з його найталановитіших учнів, М. Льобета, який «з рук» показував юному Сеговії перекладання класичних творів Тарреґи і його авторські п’єси (Wade, Garno, 1997: 157). Символічно, що свій перший сольний концерт Сеговія дав у 1909 році, в рік смерті Тарреґи, як би прийнявши від нього стяг лідера.

Так, як і більшість відомих гітаристів початку ХХ століття, репертуар для своїх ранніх концертів Сеговія запозичив у Тарреґи. Програма одного з таких концертів майже цілком складалася з творів славетного гітариста (три його авторських п’єси: Арабське капричіо, Блискучий етюд, Прелюдія, та три транскрипції – Серенада Малатса, Мазурка Шопена, Гранада Альбеніса). Також на цьому концерті Сеговія виконав: Тонаділю, Три власні прелюдії та етюд Сора. На збереженій афіші концерту в королівській академії Кадіса у 1914 році програма також складалася майже повністю з п’єс Тарреґи: Гавот, Арабське капричіо (Тарреґа), Гранада, Кадіс, Севільяна (Альбеніс-Тарреґа), Буре (Бах-Тарреґа), Ноктюрн (Шопен-Тарреґа), Адажіо (Бетховен-Тарреґа), Етюд № 24 (Кост).

Однак уже з другої половини 1920-х і протягом 1930-х років Сеговія почав розширювати свій концертний репертуар п’єсами сучасних композиторів, найчастіше іспанських. Наприклад, на концерті, який відбувся третього жовтня 1924 року в Музеї Лінареса, Сеговія виконав: Севільяну Хоакіна Турині, тричастинну Сонатину Федеріко Моррено-Торроби і Серенаду Франциско де Лакерди. Надалі Сеговія безперервно розширював свій репертуар за рахунок п’єс сучасних композиторів, які охоче для нього писали. Поступово інтерес до гітари вийшов за межі Іспанії, серед

композиторів, які співпрацювали з Сеговією: Мануель Понсе з Мексики, Ейтор Віла Лобос з Бразилії, Маріо Кастельнуово-Тедеско і Альфредо Казелла з Італії, Жак Ібер, Густав Самазей, Даріус Мійо і Альбер Руссель з Франції, Карлос Педрель з Аргентини, Олександр Тансман з Польщі, Сиріл Худоба і Джон Дуарте з Англії, Реджинальд Сміт зі Швеції.

Іншим джерелом поповнення репертуару Сеговії стали транскрипції творів класики. Почавши з транскрипцій Таррегі, Сеговія поступово переходив на авторські перекладання, які виявилися не менш вдалим. Всього Сеговії належить близько двохсот транскрипцій, не рахуючи п'єс, написаних сучасними композиторами з ним у співавторстві.

Щодо гітар Сеговії відомо, що з 1912-го по 1937 рік на початку своєї кар'єри він використовував гітару майстра Сантоса Ернандеса (1873–1943), який працював у майстерні Мануеля Раміреса (1864–1916) і був одним з його видатних учнів. У 1922 році Ернандес, відкривши свою майстерню і почавши випускати гітари під власним лейблом, звернувся до Сеговії з пропозицією змінити на етикетці прізвище Раміреса на його власне. Однак той відмовився. У даний час гітара знаходиться в нью-йоркському Метрополітен-музеї. Задня дека і обичайки гітари виконані з бразильського палісандра, а верхня дека з ялини. Мензура інструменту становить 657 мм.

У 1937 році Сеговія придбав інструмент, який на довгі роки став його концертним. Йдеться про знамениту гітару майстра Германа Хаусера (1882–1952). Прикметно, що Хаусер на початку ХХ століття починав свою кар'єру як майстер гітар у віденському стилі, створюючи інструменти на зразок гітар Йогана Штауфера. Однак познайомившись і подружившись з Мігелем Льобетом, вони гастролювали в Німеччині у 1913-х роках, Хаусер почав вивчати особливості конструкції гітар іспанських майстрів. Льобет дав для вивчення Хаусеру власну гітару моделі Торреса з якої він зробив креслення. А в 1924 році Хаусер отримує від Сеговії дозвіл вивчити модель гітари 1912 року, виконану Ернандесом. Таким чином, Хаусер багато експериментував, використовуючи досвід іспанських майстрів, особливо Торреса, Ернандеса і Раміреса. Наприклад, в моделі гітари 1937 року, зробленої спеціально для Сеговії, Хаусер використав дещо розширену форму корпусу, властиву гітарам Раміреса, хоча в основних пропорціях і особливостях конструкції цієї гітари явно вгадується прототип гітари Торреса.

Гітари, створені під лейблом іспанських майстерень Раміреса, Ернандеса, Контерроса, а також

копії моделей Торреса і Хаусера дуже подібні між собою і сьогодні вважаються еталонами гітар для виконання академічної музики. Між ними і сучасною класичною гітарою важко відшукати суттєві відмінності, таким чином поняття іспанської та класичної гітари непомітно зливаються.

Окремо потрібно сказати про струни. Як і більшість гітаристів першої половини ХХ століття, Сеговія грав на жильних струнах. Однак з 1945 року компанія «Augustine» почала випускати нейлонові струни. Андрес особисто контактував з виробниками і став першим, хто випробував цей вид струн в концертній практиці.

Нейлонові струни швидко витіснили жильні, оскільки мали перед ними кілька переваг: витримували більш високу напругу, не рвалися, були більш економічні у виробництві. Якість звуку нейлонових струн – питання суб'єктивне, як і відчуття при грі. Деякі гітаристи стверджують, що контакт пальців з натуральними струнами значно кращий, ніж з нейлоновими. Проте жильні струни незабаром були зняті з масового виробництва і переважна більшість гітаристів перейшли на синтетичні нейлонові та карбонові аналоги.

Отже, з моменту осмислення майстрами ХХ століття моделей гітар Торреса в якості зразків і переходу на синтетичні струни іспанська – тепер уже класична – гітара повністю набула свого сучасного вигляду і статусу, а мистецтво Сеговії стало непорушним орієнтиром в техніці гри на цій моделі інструменту. Найбільш докладно техніка Сеговії описана в його посібнику «Моя гітарна тетрадь» (Сеговія, 1995) і в роботі V. Bobri «The Segovia technique» (Bobri, 1972).

Будучи активним прихильником академізації гітари, Сеговія неодноразово підкреслював важливість набуття гітаристом високого рівня технічних навичок. У передмові до одного з видань він пише: «Проектуючи будинок, архітектор повинен переконатися в міцності фундаменту, здатного витримати його вагу. Подібним чином учень, який навчається гри на гітарі, повинен перш за все закласти фундамент своєї техніки. Лише після того, як його посадка, вміння тримати інструмент, постановка і рухи рук будуть правильними, він зуміє впоратися з тими наростаючими труднощами, з якими стикнеться під час навчання» (Вайсборд, 1989: 40).

Постановка рук Сеговії ідентична постановці Таррегі. Сеговія сідає на передню частину стільця звичайної середньої висоти, ліва нога розташовується на лавочці висотою 12–14 сантиметрів, а п'ята звисає. Інструмент опирається на чотири точки: ліве стегно, внутрішню частину правого

стегна, тильну сторону правої руки і на груди. Гриф розташований під кутом приблизно 40–45 градусів до площини підлоги, головка грифа знаходиться на рівні плечей.

Подібності в постановці двох майстрів очевидні. Для того щоб перевірити правильність положення правої руки, Сеговія радить зробити обертальні рухи в ліктьовому суглобі паралельно площині верхньої деки.

Сеговія вважає, якщо при цьому русі опора на корпус зберігається, тоді положення правильне, якщо для утримання ваги руки потрібне зусилля групи плечових м'язів, тоді положення неправильне. В результаті такої постановки пальці правої руки повинні підійти до струн під прямим кутом, так само як це описано в школах Пухоля і Роча. Вертикальна позиція пальців по відношенню до струн, на думку Сеговії, виключно важлива, так як рух пальців, розташованих під прямим кутом, забезпечує звук найбільшої чистоти і сили.

На перший погляд ця відмінність не є істотною, проте з нею пов'язана деяка різниця в особливостях рухів великого пальця двох гітаристів. Якщо школа Таррегі, заснована на русі великого пальця від нігтьової фаланги, не має можливості виконання цим пальцем удару з опорою, то Сеговія, як і сучасні школи, рекомендує рух від п'ясткового суглоба. У разі таррегівської постановки, коли всі пальці підходять до струн під прямим кутом, виконати такий удар важко, оскільки його траєкторія буде перетинатися з вказівним пальцем. Ймовірно, з цієї причини Сеговія дещо скорегував положення правої руки так, щоб траєкторії руху великого і вказівного пальців не перетиналися.

Зазвичай сучасні школи копіюють постановку Сеговії, приймаючи її за основну, проте в різних ситуаціях, в залежності від фактури п'єси, а також при необхідності варіювати тембр положення руки у них може змінюватися.

Правильне положення лівої руки, за Сеговією, таке, за якого вона не підтримує інструмента, а зайнята тільки підготовкою звуків. Великий палець водночас розміщений дещо нижче середини грифа, навпроти безіменного і середнього пальців. Як і в школі Таррегі, пальці підходять до струн під прямим кутом.

Відповідно, стосовно лівої руки Сеговія дає рекомендації, подібні до рекомендацій учнів Таррегі. Положення лівої руки, запропоноване цими гітаристами, прийняте за основну в більшості сучасних гітарних шкіл. Як виняток зустрічаються варіанти скошених постановок, наприклад, в школі С. Теннанта.

Крім запозичених (переважно у Таррегі) п'єс, власний репертуар Сеговії складається з трьох напрямів: авторські п'єси; власні транскрипції класичних творів; твори, написані для гітари іншими композиторами і адаптовані для неї самим Андресом. Охарактеризуємо кожен із цих напрямів.

Відомо лише про кілька авторських п'єс Сеговії: «Тонаділья», «П'ять гуморесок», «Експромт», декілька прелюдій та інструктивних етюдів. Усі ці твори помітно продовжують традиції Таррегі.

Аналогічно Таррезі, для Сеговії найважливішими принципами побудови форми стають повторність і квадратність. Однак, на відміну від попередника, Андрес їх розмежує. Теми у вигляді повторного періоду з яскравою мелодією у нього частіше неквадратні, що дає відчуття свободи виконання. Подібна тенденція властива стилю композитора.

Якщо авторські п'єси представляють невеликий за обсягом пласт репертуару Сеговії, то його транскрипції дуже різноманітні. Зазвичай вони є перекладеннями клавірних, лютневих, віолончельних і скрипкових п'єс. Однак у виконанні майстра всі вони звучать так, наче були спеціально написані для гітари.

Отже, транскрипції Сеговії стали новим етапом досягнень в цій області, представивши різноманітні твори різних епох і стилів – композиторів бароко (Рамо, Фрескобальді, Генделя, Глюка, Скарлатті, Баха), класиків (Моцарта, Бетховена, Гайдна), романтиків (Шумана, Мендельсона) та інших.

Цікавими є транскрипції творів Баха. Сеговія ретельно вивчав творчість великого композитора, особливо п'єси для скрипки, віолончелі та лютневого клавіру. Стимулом до створення перекладень став і той факт, що Бах сам робив перекладення власних скрипкових, віолончельних і клавірних творів. Сьогодні ця традиція має місце, наприклад, в баянних, акордеонних перекладеннях музики Баха, особливо органної. Здебільшого, Сеговія обмежувався перекладенням обраних частин і ніколи циклів. Оскільки головною його метою було створення різноманітних концертних програм, що охоплюють твори різних стилів і національних композиторських шкіл, однієї-двох п'єс Баха для таких програм було цілком достатньо.

Щодо нових творів для гітари Сеговія відіграв роль не лише першого виконавця і натхненника для композиторів, він фактично здійснював своєрідний переклад новостворених творів на мову гітари. Майстер писав: «Багато композиторів, які творили для мене прекрасні твори, не

володіли достатніми знаннями можливостей інструменту. І коли я робив переклади цієї музики на мову гітари, результат перевершував їх очікування» (Вайсборд, 1989: 11).

Композитори, котрі відіграли особливу роль у створенні репертуару, що ініціював Сеговія, – це Федеріко Морено-Торроба, Хоакін Турина і Мануель Понсе. У своїй автобіографії гітарист пише, що першим композитором, до якого він звернувся з проханням написати що-небудь для гітари, був Морено-Торроба, з яким він познайомився і потоваришував у 1918 році, після прем'єри його симфонічної поеми «Золотий браслет» в мадридській консерваторії. Гітарист пише, що, незважаючи на те, що композитор не був знайомий з гітарною технікою, він інтуїтивно відчував можливості інструменту. У 1928 році Сеговія видав твори для гітари Морено-Торроби: Ноктюрн, Прелюдія, Серенада-бурлеску, в 1931 – Шість п'єс (Прембула, Олівейрас, Мелодія, Лос Майос, Альбада, Панорама).

Другий композитор, який звернувся до гітари через Сеговію, – Хоакін Турина. У 1926 році Сеговія видає його Фандангільо, а в 1927 – Севільяну. У 1930 публікує Рафага, в 1932 – Сонату, в 1935 – Гаротін і Солеріас. Усі вони регулярно входили в концертний репертуар Сеговії.

Особливе місце в творчості Сеговії зайняв мексиканський композитор Мануель Понсе. Музиканти познайомилися в середині 1920-х. Сеговія так охарактеризував внесок Понсе в розвиток гітари: «Він підняв гітару на абсолютно новий рівень, у порівнянні з колишнім. Разом з Туріна, де Фалья, Маненом, Кастельнуово-Тедеско, Вілла-Лобос, Тансманом, Марено-Торроби та іншими ... але виявився в цьому більш плідний, ніж усі вони разом узяті. Завдяки йому, також як і тим кого я назвав, гітара перестала бути інструментом виключно для гітаристів» (Segovia, 1976: 4). Саме цей найважливіший факт стимулював появу в репертуарі гітариста великих форм – сонат, концертів, варіаційних циклів.

У дискографії Сеговії 1925–1939 років твори Понсе мають найширше представництво, а в 1928 році з'являються перші видання гітарних творів Понсе під редакцією Сеговії. У них входять «Тема з варіаціями і фінал», «Соната III», «Три популярних мексиканських народних пісні», «Прелюдія». У 1930 році Сеговія видає цикл з 12 прелюдій Понсе, в 1931 – «Етюд» та «Варіації на тему фолії з фугою», в 1939 році з'являється редакція знаменитої «Південної сонатини».

Серед інших композиторів першої половини ХХ століття Сеговія також яскраво проявив себе

у співпраці з італійцем Маріо Кастельнуово-Тедеско (що також відображено у списку його видань: в 1932 році були видані «Варіації через століття», в 1935 – «Диявольське капричіо» і «Пам'яті Боккеріні», в 1936 – «Тарантела»).

Окремої згадки заслуговує ім'я бразильського композитора Ейтора Вілла-Лобоса (1887–1959), який, на відміну від Понсе, Турині, Морено-Торроби і Кастельнуово-Тедеско, був знайомий з технікою гри на гітарі, тому його твори менше вимагали від Сеговії їх адаптації. Даний факт пояснює відсутність творів Вілла-Лобоса серед ранніх редакцій Сеговії.

Під час Другої світової війни з 1939 по 1945 Сеговія жив в Монтевідео (Уругвай), де в 1940 році його знову відвідав Вілла-Лобос, з циклом з п'яти (або шести) прелюдій. Відомо, що Сеговія виконав мінімум дві з них: першу, e-moll, і третю, a-moll. Інтерес до гітарної музики Вілла-Лобоса в Сеговії зріс у другій половині ХХ століття, вона часто виконувалася гітаристами наступного покоління.

Зазначимо деякі особливості стилю, властиві композиторам, які співпрацювали з Сеговією. Стиль більшості гітарних творів Хоакіна Турині близький до стилю гітаристів фламенко: він багатий рухомими одноголосними пасажами, багатозвучними акордами, часто бере *rasgueado*, акцентами, синкопами. У творах відчувається опора на жорстку ритміку, без якої музика буквально розсипається. Навіть в арпеджованих відрізках зберігається рубана мелодика і «залізний» ритм.

Стиль Федеріко Морено-Торроба, навпаки, відрізняється співучістю і мелодійністю. Для композитора характерні більш звичні класичному музиканту гармонійні поєднання, переважає плавність голосоведення не лише в мелодії, а й в інших голосах. Крім того, композитор прагне до реєстрового балансу і гомофонно-гармонійної фактури. На відміну від Турині, він майже не залишає мелодію без супроводу. Однак при цьому ритм у Морено-Торроба також індивідуальний: композитор часто використовує примхливі поєднання тривалостей, запозичені з фольклору.

Для стилю Мануеля Понсе характерні перш за все не загальні особливості мелодики або ритміки його творів, а риси їхньої фактури: переважно горизонтальне мислення, завдяки якому в творах з'являються поліфонічні епізоди і навіть fugи (варіації на тему Фолії композитор закінчує фугою). Все це робить музику Понсе, можливо, найбільш складною для сприйняття і виконання з усього репертуару Сеговії.

Для гітарної музики Маріо Кастельнуово-Тедеско характерна наявність пасажних атак і

послідовностей акордів, а також типово гітарного способу викладу фактури з мелодією у верхньому голосі та гармонійною підтримкою в басу і середніх голосах. Незважаючи на те, що цей італійський композитор не глибоко знайомий зі специфікою виконання на гітарі, його музика досить комфортно лягає в руки гітаристам і звучить надзвичайно ефектно і яскраво.

Ейтор Вілла-Лобос був не просто знайомий з технікою гри на гітарі, але і виступав в якості гітариста в професійних музичних колективах, отже, його музика не вимагала від Сеговії спеціальної адаптації. У музиці Вілла-Лобоса відчувається одночасно вплив латиноамериканського фольклору і європейських традицій класичної музики. Хоча з точки зору гітарної техніки твори Вілла-Лобоса не можна назвати простими, в них безсумнівно відчувається, що автор не просто писав для гітари, але, безумовно, бачив і чув втілення своїх ідей на грифі інструменту. На відміну від перерахованих вище композиторів, Вілла-Лобос писав свою гітарну музику не лише подумки, а й практично, тобто «писав руками». Крім того, його рукописи насичені досить вдалим аплікатурними рішеннями, які просто неможливо придумати, не володіючи майстерністю виконання на гітарі: Вілла-Лобос вмів використовувати відкриті струни, які спеціально позначає, вказує зміни позицій, виписує аплікатуру для обох рук. Усе це демонструє, наскільки тонко композитор відчував можливість інструменту. Навіть там, де аплікатура не виписана, як правило, знаходяться логічні аплікатурні рішення для самих нестандартних арпеджіо. Крім того, у багатьох випадках вказані штрихи і смислові ліги.

У другій половині ХХ століття Сеговія продовжив розширювати свій репертуар за рахунок п'єс сучасних композиторів. До числа його авторів і співавторів додалися Олександр Тансман, Джон Дуарте, а також один з найвидатніших іспанських композиторів ХХ століття Хоакін Родріго, який написав для Сеговії «Три іспанські танці».

Найважливішою особливістю виконавського стилю Сеговії став яскравий, повний, насичений звук з великою кількістю відтінків, який частково вирішував проблему слабкого звучання інструменту, що існувала з середини ХІХ століття. У другій половині ХХ століття такий звук стали називати «звуком Сеговії», на ньому було виховане не одне покоління гітаристів. Взагалі гітарі властива проблема звуку, яка ускладнюється тим, що цей інструмент може істотно змінювати своє темброве забарвлення і ідеального, «правильного» звуку для гітари до сих пір не існує. Полярні точки зору

є навіть з питання нігтьового звуковидобування. Проте, саме віртуозне володіння звуком Сеговією неодноразово вказувалося дослідниками в якості основної риси створеного ним образу класичної гітари. Американські дослідники Гарно і Вейд виділяють кілька основних факторів, що вплинули на формування особливого звуку Сеговії:

– Змішане звуковидобування, коли в контакт з струною беруть участь як ніготь, так і подушечка пальця. Вперше цей метод був описаний Агуадо. Найбільш ймовірно, що цим способом користувався і Таррега. За такого типу звуковидобування струна приводиться в рух за допомогою її зісковзування по краю нігтя, на зразок ковзання по пандусу, а м'якоть пальця в свою чергу виробляє необхідне натягнення струни і демпфує її. Крім того, слід сказати про перспективу варіювання тембру за рахунок зміни кута контакту з струною, ступеня залучення м'якоті та нігтя, напрямку щипка, положення точки атаки на струні. Однак навіть в найсучасніших школах гри на гітарі подібні нюанси часто залишаються за кадром. Не дивно, що так сталося і з технікою Сеговії.

– Використання двох типів удару – *apoyando* і *tirando*. У сучасній педагогіці, особливо це стосується гітарних шкіл США і країн Європи, прийнято за основу, що так званий вільний удар або *tirando* повинен бути максимально наближений до *apoyando*, в тому сенсі, що струна тягнеться вниз до деки під кутом. При цьому не відбувається опори після удару, так як палець минає сусідню струну, проходячи максимально близько. Можливо, це своєрідний гібрид *apoyando* і *tirando*, що використовує позитивні моменти обох способів. Сеговія використовував *tirando* і *apoyando* як в змішаному, так і в чистому їх вигляді. У деяких випадках застосовував також *apoyando* великим пальцем.

– Підготовка струни перед її вивільненням, яка народжує послідовність, подібну трьом фазам звуковидобування, якими Пухоль описував техніку Тарреги. Цю трифазну послідовність можна описувати різними термінами. За Гарно і Уейдом перша фаза, коли палець знаходиться на струні, подібна наживлені стріли на нитку тятиви; друга фаза, коли кінчик пальця відтягує струну, порівнюється дослідниками з тим, як лучник відтягує тятиву; нарешті, третя фаза, коли струна зісковзує по кінчику нігтя і починає вібрувати, схожа на те, як тятива під силою свого натягу плавно вислизає з пальців стрілка.

– Постійний контроль над тембром. Використання гітаристом подушечки в якості демпфера дозволяло уникнути характерного металевого при-

звуку, який міг давати ніготь. Крім того, Сеговія вмів варіювати тембр, створюючи на гітарі різний тембровий колорит. У сучасних записах музики для гітари використовуються спеціальні терміни: *dolce* – ніжно (ближче до грифа), *naturalle* – природно (в межах розетки), *pontichello* – яскраво, блискуче (ближче до підставки).

До інших особливостей виконавського стилю Сеговії належать такі: часте застосування вібрато; застосування глісандо як способу розвитку мелодії; використання арпеджіато; застосування *rubato*; часте природне *legato*; використання горизонтальної аплікатури.

Сумарно наголосимо на головному: всі темброві, темпові нюанси в грі Сеговії забезпечували майстрові індивідуальний підхід до інтерпретації.

Висновки. Отже, можна констатувати, що в ХХ столітті ні сам інструмент, ні гітарна техніка кардинально не змінюються. Провідні гітарні майстри світу, що також створювали інструменти для Сеговії, беруть за основу досвід Торреса, а виконавська техніка Сеговії відрізняється від таррегівської тільки в деталях.

Проте саме творчість А. Сеговії визначила провідний напрям розвитку гітарного мистецтва в ХХ столітті та сьогоднішній стан гітари у світі музичних інструментів. Особливість генія Андреса Сеговії виявилася насамперед у тому, що він повною мірою зміг розкрити можливості гітари як інструмента, здатного втілювати найрізноманітніші глибинні художні задуми. Через досвід Сеговії в суспільній свідомості формується нове, значно розширене розуміння звукового образу гітари. Завдяки йому до гітари починають звертатися високок-

валіфіковані професійні композитори, серед яких першими опинилися його співвітчизники М. Де Фалья, Ф. Морено-Торроба, Х. Туріна, до яких згодом приєдналися М. Понсе (Мексика), Е. Вілла-Лобос (Бразилія), М. Кастельнуово-Тедеско, А. Казелла (Італія), Ж. Ібер, Г. Самазей, Д. Мійо (Франція), К. Педрель (Аргентина) та інші. У багатьох випадках Сеговія особисто адаптував написані для гітари твори у співпраці з композиторами. Крім того, Сеговія розвинув і продовжив найважливішу для гітарного мистецтва лінію традицій зі створення транскрипцій. У своїй «Замітці про транскрипції» гітарист так характеризує цей вид творчості: «Транскрипція – не буквально перенесення твору з одного інструмента на інший. Транскрибувати – означає знаходити еквівалент, який не змінить ні естетичний дух, ні гармонійну структуру твору» (Вайсборд, 1989: 20). Транскрипції Сеговії стали новим етапом досягнень у цій сфері, представивши в новому образному, тембровому і драматичному рішеннях твори різних епох і стилів. Показово, що найчастіше першоджерелом транскрипцій Сеговії стають твори Й. С. Баха, що входять в обов'язкову програму академічних спеціальностей для всіх інструменталістів.

Отже, тому, що гітара стала повноправною учасницею життя академічної музики та присутньою у всіх її іпостасях, вона багато в чому зобов'язана Андресу Сеговії (1893–1987). Сьогодні вона звучить на естраді соло і в складі ансамблів, у програмах філармонійних концертів, на сценах більшості спеціалізованих навчальних закладів, зокрема багатьох консерваторій, у яких відкрито відділення гітари.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вайсборд М. Андрес Сеговія в Москві. Москва: Музыкальная жизнь, 1971. № 20. С. 6–13.
2. Вайсборд М. Андрес Сеговія и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. Москва: Советский композитор, 1989. 206 с.
3. Вайсборд М. Андрес Сеговія. Москва: Музыка, 1981. 126 с.
4. Сеговія А. Моя гітарна тетрадь. Москва: Музыка, 1995. 55 с.
5. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней. Москва: Музыка, 1991. 86 с.
6. Bobri V. The Segovia technique. New York, 1972. 94 p.
7. Jeffery B. Fernando Sor composer and guitarist. USA: Tecla Editions, 1994. 200 p.
8. Romanillos J. Antonio De Torres: Guitar Maker: His Life and Work. USA: Bold Strummer Ltd; 2nd edition, 1997. 352 p.
9. Segovia A. An autobiography. New York, 1976. 207 p.
10. Turnbull H. The Guitar from the Renaissance to the Present Day. New York: Charles Scribner's Sons, 1974. 168 p.
11. Tyler J., Sparks P. The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era. Oxford: Oxford University Press, 2007. 348 p.
12. Wade G., Garno G. New Look at Segovia: His Life and His Music. Vol. 1. Mel Bay Publications, 1997. 508 p.

REFERENCES

1. Vaysbord, M. (1971). *Andres Segoviya v Moskve* [Andres Segovia in Moscow]. Moskva: Muzykalnaya zhyzn. № 20. Pp. 6–13. [in Russian].

2. Vaysbord, M. (1989). *Andres Segoviya i gitarnoye iskusstvo XX veka: ocherk zhizni i tvorchestva* [Andreas Segovia and the guitar art of the 20th century: an essay on life and creativity]. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 206 s. [in Russian].
3. Vaysbord, M. (1981). *Andres Segoviya* [Andres Segovia]. Moskva: Muzyka. 126 s. [in Russian].
4. Segovia, A. (1995). *Moya gitarnaya tetrad* [My guitar notebook]. Moskva: Muzyka. 55 s. [in Russian].
5. Sharnasse, E. (1991). *Shestistrunnaya gitara: Ot istokov do nashih dney* [Six-string guitar: From the beginnings to the present day]. Moskva: Muzyka. 86 s. [in Russian].
6. Bobri, V. (1972). *The Segovia technique*. New York. 94 p. [in English].
7. Jeffery, B. (1994). *Fernando Sor composer and guitarist*. USA: Tecla Editions. 200 p.
8. Romanillos, J. (1997). *Antonio De Torres: Guitar Maker: His Life and Work*. USA: Bold Strummer Ltd; 2nd edition. 352 p.
9. Segovia, A. (1976). *An autobiography*. New York. 207 p.
10. Turnbull, H. (1974). *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. New York: Charles Scribner's Sons. 168 p.
11. Tyler, J., Sparks, P. (2007). *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press. 348 p.
12. Wade, G., Garno, G. (1997). *New Look at Segovia: His Life and His Music*. Vol. 1. Mel Bay Publications. 508 p.