

А. П. КАРТАШОВ

Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей

УДК 787.61

КЛАССИЧЕСКАЯ ГИТАРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕАСА СЕГОВИИ

В первой половине XX века гитара осуществила качественный скачок в развитии, что позволило ей вновь обрести статус полноценного концертного солирующего инструмента. Однако, если популярность гитары в первой половине XIX столетия была интернациональной (мастера и исполнители испанской, итальянской, французской школ находились в тесной взаимосвязи), то вторая волна «взлёта», пик которой пришёлся на последнюю четверть XIX века, была связана, прежде всего, с Испанией. Во главе процесса здесь стояли прославленные деятели: гитарный мастер Антонио де Торрес и гитарист-композитор Франциско Таррега. Потому не удивительно, что лучшие исполнители первой половины XX века были испанцами и испаноязычными выходцами из стран Латинской Америки. При том многие из них были последователями Ф. Тарреги, либо его учениками – Мигель Льобет, Хулио Сагрерос, Доминго Прат, Реджино Санз де ла Маза, Эмилио Пухоль, Августин Барриос.

И, если в первой половине XIX века гитара имела в основном локальную известность, преимущественно в «столицах мира» Париже и Вене, то новый этап стал периодом глобальной популярности с «очагом распространения» в Испании и странах Латинской Америки. Сам Таррега нечасто выезжал за пределы родной Испании, но гитаристы следующего поколения – Льобет, Барриос, Пухоль, Санз де ла Маза концертировали во многих странах мира. Отметим, что, несмотря на параллельное развитие других видов акустических гитар и появление первых электрических инструментов, в это время только испанская гитара смогла стать самостоятельным, популярным концертным инструментом для игры соло.

В этот благоприятный для испанской гитары период расцвета, проходившего под знаком исполнительской школы Тарреги, в 1920-х годах на небосклоне засверкала новая звезда – Андреас Сеговия. «В истории испанской музыки не было артиста, который так активно пропагандировал во всём мире музыку Испании...», – писал о нём Мирон Вайсборд [1, с. 144], а А. Агибалов сравнивал то, что сделал Сеговия для гитары, с восхождением в мае 1953 года на Эверест (Джомолунгму) Э. Хиллари и Н. Тенцин-

га [4]. В новой гитарной истории Сеговия первым показал её богатейшие возможности как концертного инструмента. Благодаря ему репертуар гитары расширился и обогатился новыми высокохудожественными концертными пьесами в самых различных жанрах.

Глубина интерпретации Сеговии, его поразительное проникновение в авторский замысел позволило критикам разных стран сравнивать испанского гитариста с всемирно прославленными музыкантами. «Андреас Сеговия, – писал после концертов в Берлине в 1926 году журнал «Die Gitarre», – исполнитель высочайшего ранга, которого следует поставить в одном ряду с Крейслером или Шнабелем». А через год тот же журнал констатировал: «Выступление Андреаса Сеговии в концертном зале – событие огромного значения» (цит. по: [1, с. 33]).

Сеговия признан феноменом гитары XX века, однако при этом он, несомненно, продолжил линию традиций, идущих от Тарреги. Так, в одном из интервью Андреас признавался, что он лишь «следовал по верным стопам Тарреги, который жил и умер в преданности этому прекрасному инструменту». Несмотря на то, что два этих великих гитариста никогда не встречались, о чём сообщает сам Сеговия в том же интервью, тем не менее, Андреас напрямую соприкоснулся с творчеством Тарреги через одного из его самых талантливых учеников Мигеля Льобета, который «с рук» показывал юному Сеговии переложения классических произведений Тарреги и его авторские пьесы (см.: [3]).

Важнейшей особенностью игры Андреаса Сеговии стал яркий, полный, насыщенный звук с обилием оттенков, частично «решивший» проблему слабого звучания инструмента, существовавшую с середины XIX века. В последней четверти XX века такой звук стали называть «звуком Сеговии», на нём было воспитано не одно поколение гитаристов XX столетия.

Именно «звук Сеговии» неоднократно указывался исследователями в качестве основной черты стиля гитариста: «Тон Сеговии – это высочайшего уровня музыкальный интеллект... звук Сеговии “думающий, интеллектуальный звук”. И дело здесь не в “ногтях, сросшихся с мякотью” ... звук у него “думающий”, “размышляющий”, как в речи мудреца

есть остановки, обдумывание – что сказать, как сказать и – это слышно!» (цит. по: [4]).

Вообще для гитары свойственна «проблема звука», которая, помимо слабости звучания, усугубляется тем, что звук на гитаре может существенно менять тембровую окраску, и «идеального» звука для гитары до сих пор не существует (даже на вопрос о ногтевом звукоизвлечении имеются полярные точки зрения). Как одну из основных черт, обусловивших невероятный успех Сеговии, можно назвать его способность играть громко, ярко, насыщенно не теряя при этом контроля над качеством. Многие гитаристы, в том числе современные, имеют в своем арсенале мощное звучание, однако далеко не все из них избегают при этом столь характерных для гитары лишних призвуков – «потрескиваний», «позвякиваний» – и общего фона «напряжённости» звучания, столь несвойственных Сеговии, который сохранял чистоту и непринуждённость тона во всех оттенках от *pianissimo* до *fortissimo*.

До XX века гитару можно было смело назвать камерным инструментом, сама природа которого как бы настраивает на некую интимность. Много прекрасных слов сказано о том, как замечательно может звучать гитара «не нарушая тишины», что её слушаешь, «затаив дыхание». Однако Сеговия показал, что гитара способна на большее, что она может не только очаровывать певучими мелодиями и переливистыми арпеджио, но и имитировать звучание насыщенных оркестровых фактур на *fff*. Можно сказать, что благодаря этому открытию, гитара получила ряд новых переживаний, возможно более глубоких и драматичных, ставших подвластными выражению.

Несмотря на все блестящие достижения «школы Тарреги», в которых были намечены и новые пути развития, и сформулированы новые стандарты базовой техники, до Сеговии видение и понимание гитары было иным. Сеговия первым «повёл гитару» в сторону симфонической музыки, поистине заставив звучать её, как маленький оркестр. В отличие от своих предшественников и современников, которые в основном сочиняли сами или обращались к творчеству других гитаристов-композиторов, Сеговия много исполнял музыки таких авторов, как Эйтор Вилла-Лобос, Федерико Морено-Торроба, Мануэль Понсе, Марио Кастильнуво-Тедеску, Исаак Альбенис, оставивших свой след в симфонической музыке. Сеговия тесно сотрудничал с ними, равно как и с другими композиторами «широкого профиля», «учил» их писать для гитары.

Техническая сторона вопроса, позволившая гитаре осуществить столь решительный «захват новых территорий», во многом осталась «за кадром» для отечественных исследователей (А. Агибалова, М. Вайсборда, Б. Вольмана), критика которых в основном нацелена на общее образное восприятие.

При этом исследования зарубежных авторов чаще обращаются именно к деталям исполнения. Среди последних наиболее полной с точки зрения описания технических средств в стиле исполнения Сеговии выделяется работа Джерарда Гарно и Грэхема Уэйда, впечатляющая своей скрупулёзной наблюдательностью и представляющаяся в этом отношении наиболее информационно исчерпывающей [6; 7].

Выделим несколько основных особенностей, повлиявших, по мнению американских исследователей Гарно и Уэйда, на формирование столь необходимого в художественной практике звука Сеговии:

– «Смешанное» звукоизвлечение, когда в контакте со струной принимают участие как ноготь, так и подушечка пальца. Впервые данный способ был описан Агуадо, вполне вероятно, что им пользовался и Таррега. При данном типе звукоизвлечения струна приводится в движение посредством соскальзывания её по кромке ногтя, наподобие скольжения по пандусу. А мякоть пальца в свою очередь производит необходимое натяжение струны и демпфирует её.

Кроме того, следовало бы добавить несколько слов о перспективе варьирования тембра за счёт смены угла контакта со струной, степени вовлечения мякоти и ногтя, направления удара, положения точки удара на струне. Однако даже в самых современных школах игры на гитаре подобные нюансы часто остаются «за кадром», неудивительно, что так произошло и с техникой Сеговии.

– Использование двух типов удара – апояндо и тирандо. В современной педагогике (особенно это касается гитарных школ США и стран Европы) принято за основу, что так называемый свободный удар или тирандо должен быть максимально приближен к апояндо, в том смысле, что струна тянется вниз к деке под углом, как это происходит при обычном апояндо. Однако собственно опоры на соседней струне при этом не происходит, так как палец мнует соседнюю струну, проходя рядом с ней. Можно сказать, что это некий гибрид апояндо и тирандо, соединяющий положительные моменты обоих способов. Однако Сеговия применял оба эти способа и в чистом их виде, причём в некоторых случаях использовал, в том числе, апояндо большим пальцем, о чём свидетельствуют сохранившиеся видеозаписи, например, запись исполнения Первого этюда Вилла-Лобоса. Если школа Тарреги рекомендовала использовать для извлечения большим пальцем исключительно ногтевую фалангу, то у Сеговии движение происходит от основного сустава так, что при этом можно чередовать удары апояндо и тирандо, если в этом есть необходимость.

– «Подготовка» струны перед её «высвобождением» (подобная первой из трёх фаз звукоизвлечения, которыми Пухоль описывал технику Тарреги). Эту трехфазную последовательность можно пред-



ставлять по-разному. Д. Гарно и Г. Уэйд предпочитают образные сравнения: первая фаза, когда палец находится на струне, подобна «наживлению» стрелы на нить тетивы; вторая фаза, когда кончик пальца оттягивает струну, сравнивается исследователями с тем, как лучник оттягивает тетиву; наконец, третья фаза, когда струна соскальзывает по кромке ногтя и начинает вибрировать, подобна тому, как тетива под силой своего натяжения плавно выскальзывает из пальцев стрелка.

– Особый контроль над тембром. Использование гитаристом подушечки в качестве демпфера позволяло избежать характерного «металлического» призвука, который мог давать ноготь. Кроме того, Сеговия умело «варьировал тембр» – создавал на гитаре различные тембровые колориты (в современной записи музыки при такой необходимости для гитары иногда используются специальные термины: *dolce* – нежно, *naturalle* – естественно, *ponticello* – у подставки).

Некоторые из перечисленных выше особенностей стиля великого гитариста неоднократно отмечали и отечественные исследователи. Так, Б. В. Асафьев в одной из статей писал: «...Слушать его – своеобразное наслаждение: благородство звука, ритм, интенсивнейшая сдержанность исполнения, исключительная чёткость и чистота интонаций (флажолеты просто изумляют), безупречность вкуса, утончённое, непоказное мастерство и, конечно, сказочное богатство динамических и колористических оттенков – вот что особенно и главным образом привлекает в феерической игре Сеговии. Сеговия ни на один момент не упускает из виду пластику формы: он красиво и последовательно подчёркивает основную мелодическую линию пышными узорами или развивает её хрупким, как утончённая резьба, орнаментом. А за всеми этими качествами виртуоза пламенится глубокое чувство, согревающее звук (золотистый, сочный и нежный, но не изнеженный) и жизненно его ритмирующее...»¹.

Помимо особенного звука прославленного гитариста, Гарно и Уэйд выделяют ещё несколько исполнительских приёмов Сеговии. В частности, упоминая об особенном *вibrato* прославленного гитариста, американские исследователи понимают его шире, чем традиционный исполнительский приём, отношение к которому в разные периоды менялось, вплоть до запрета. Исследователи описывают *вibrato* Сеговии как естественный, природный компонент вокальной техники, и имеют в виду не столько само великолепное *вibrato* как таковое, сколько «вокальный стиль исполнения Сеговии», с частым и разнообразным его применением.

Другой яркий, часто используемый приём Сеговии – *глиссандо*. Известно, что на гитаре с помощью *глиссандо* удобно менять позицию, чем пользовались гитаристы разных времён и направлений, од-

нако зачастую имелось в виду беззвучное *глиссандо* или же короткое, в пределах одного-двух ладов. У Сеговии же *глиссандо* – не просто способ красиво решить «аппликатурную головоломку», но полноценный выразительный приём, помогающий раскрыть художественную сторону музыки. Прелюдия № 1 Вилла-Лобоса из репертуара Сеговии изобилует широкими (до пяти ладов), озвученными *глиссандо*.

Использование разложенных аккордов, также свойственное Сеговии, встречалось ранее у Моретти, Сора и других. Однако применение этого приёма Сеговией было особенно удачным и эффективным. Исключительно выразительно разложенные аккорды Сеговия использовал в испанской национальной музыке, как способ подчеркнуть нужный аккорд, выделить его рельеф на фоне общего движения музыкальной ткани. В качестве примера можно привести Фандангилю Турины или Астурию Альбениса. Причём Сеговия включал арпеджиато как в классическом варианте, когда нижние звуки играют «скользящим» большим пальцем, а верхние при помощи указательного, среднего и безымянного, так и «фламенковый» вариант исполнения разложенного аккорда большим пальцем или ногтем указательного.

Внимания заслуживает и техническое *легато* (исполняемое на гитаре левой рукой) Сеговии. Этот вид *легато* использовался ещё «барочными» гитаристами, а вслед за ними Сором, Агуадо, Таррегой и другими. Однако Сеговия, хотя и не был новатором в отношении этого приёма, смог использовать все типы *легато*² наиболее полно. Особенно ярко *легато* проявило себя в транскрипциях произведений Баха. Например, в куранте из Третьей виолончельной партиты Сеговия добивается возвышенного, благородного и динамически ровного звучания посредством применения большого количества слигованных нот и игры в закрытых позициях. Причём, несмотря на изобилие технического *легато*, Сеговия почти никогда не залиговывает более двух нот подряд, во избежание смены динамики и потери концентрации в звуке. Бах у Сеговии звучит серьёзно и основательно, без тени «гитарного легкомыслия».

К техническим средствам на пути создания художественного образа можно отнести и «горизонтальный» подход к аппликатуре. По мнению исследователей Гарно и Уэйда, этот новый взгляд на аппликатуру был связан с конструкцией гитары Торреса, так как в отличие от других моделей, инструменты Торреса качественно звучали и в высоких позициях. Анализируя историю гитарного репертуара, приходишь к выводу, что «новые веяния» в аппликатуре начались именно с творчества Аркаса и Тарреги, игравших на гитарах прославленного мастера – следовательно, с предположением американских исследователей вполне можно согласиться.

«Горизонтальный» подход подразумевал игру в закрытых позициях, часто далеких от первой, а также учёт индивидуального тембра каждой струны при построении мелодических линий. В качестве примера можно привести уже упомянутую куранту, а также фугу из Первой скрипичной сонаты или даже знаменитые Гаммы Сеговии.

Мастерски пользуясь техническими приёмами, Сеговия создаёт свой неповторимый стиль исполнения, в котором обращают на себя внимание две особенности: во-первых, частое *rubato* с значительным отклонением от «общего пульса» сочинения. Сеговия не только сам исполнял произведения в свободной ритмической манере, но и рекомендовал её своим ученикам и другим гитаристам. Он добивается глубокой выразительности посредством применения *rubato*. Например, в фрагменте Прелюдии № 3 Вилла-Лобоса *rubato* способствует особой «речевой» выразительности мелодии, превращая её в своеобразный «монолог».

Во-вторых, нельзя не упомянуть об особенном отношении Сеговии к интерпретации. Андреас считал, что *интерпретация* всецело пребывает в компетенции исполнителя, поэтому для каждого гитариста характерен свой *индивидуальный стиль* того или иного сочинения. Сеговия мог «изобретать» штрихи, смысловые лиги, динамику, или даже видоизменять фразу. При этом нельзя забывать, что в отношении композиторов XX века (М. Понсе, Ф. Морено-Торробы, Х. Турины, М. Кастельнуово-

Тедеско) следует говорить о Сеговии не только как об интерпретаторе, но скорее как о соавторе многих гитарных произведений.

Подводя итог вышесказанному, сделаем несколько обобщающих выводов:

- в первой половине XX века испанская гитара выходит на новый уровень популярности в мире;
- подтверждается наличие испанских традиций в основе формирования образа гитары XX века;
- школа Тарреги формулирует основные постулаты основ исполнительского искусства, которые вскоре становятся стандартными;
- основываясь на опыте Тарреги и его учеников, Андреас Сеговия не только развивает технические достижения этой школы, но и создаёт принципиально новый подход в репертуаре и стилистике гитарного исполнения;
- благодаря исследованиям отечественных и зарубежных авторов, а также благодаря нотным записям и сохранившимся аудио-, видеозаписям мы получаем достаточно объёмную и подробную картину «феномена Сеговии», актуального и для сегодняшнего поколения гитаристов.

В последние десятилетия популярность испанской гитары возрастает, появляется большое количество новой музыки, развиваются исполнительские школы. Изучение творчества Сеговии и его предшественников – не просто дань уважения славным традициям прошлого, но и возможность увидеть их влияние на современное гитарное искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Красная газета», 1926, 19 марта. Цит. по: [4].

² На гитаре возможны два вида легато: первое, когда ноты берутся ударом или «сдёргиванием» левой руки с извлечением первой ноты залигованной группы правой рукой,

второе – когда легато исполняется исключительно ударом или «сдёргиванием» левой руки. Эти легато также могут быть двойными и восходящими или нисходящими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсборд М. А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.

2. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. Л.: Музыка, 1968. 188 с.

3. Сеговия А. Моя гитарная тетрадь / пер. Л. Якушевой, Е. Ларичева. М.: Музыка, 1995. 55 с.

4. Агибалов А. А. В защиту Андреаса Сеговии. URL: http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=273&Itemid=31

5. Tradition of the classical guitar. Mel Bay Publications, 1985. 256 p.

6. Wade G., Gamo G. New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia). Vol. 1. Mel Bay Publications, 1997. 508 p.

7. Wade G., Gamo G. New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia). Vol. 2. Mel Bay Publications, 1997. 503 p.

REFERENCES

1. Vaysbord M. A. *Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka: ocherk zhizni i tvorchestva* [Andrés Segovia and the Art of 20th Century Guitar Performance: An Essay on Life and Musical Creativity]. Moscow: Sovetsky Kompozitor Press, 1989. 206 p.
2. Volman B. L. *Gitara i gitaristy* [The Guitar and Guitarists]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 188 p.
3. Segoviya A. *Moya gitarnaya tetrad'* [My Guitar Exercise Book]. Moscow: Muzyka Press, 1995. 55 p.
4. Agibalov A. A. *V zashchitu Andreasa Segovii* [In Defense of Andreas Segovia]. URL: http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=273&Itemid=31
5. *Tradition of the classical guitar*. Mel Bay Publications, 1985. 256 p.
6. Wade G., Garno G. *New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia)*. Vol. 1. Mel Bay Publications, 1997. 508 p.
7. Wade G., Garno G. *New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia)*. Vol. 2. Mel Bay Publications, 1997. 503 p.

Классическая гитара в первой половине XX века. Творчество Андреаса Сеговии

В статье даётся краткая характеристика значения испанской гитары в европейской культуре первой половины XX века, ведущих исполнительских школ, основанных учениками и последователями Франциско Тарреги. Творческий опыт Андреаса Сеговии рассматривается как наиболее существенный для истории развития данного инструмента. Систематизируются некоторые особенности интерпретации произведений, исполняемых Сеговией, а также описываются отдельные специфические приёмы гитарной техники, используемые музыкантом. Внимание уделено специфике звукоизвлечения мастера, предпринята попытка анализа технических элементов, позволивших ему достигнуть высоких художественных

результатов. Некоторые аппликатурные решения Таррегой и Сеговией были предложены впервые, в частности, «горизонтальный подход» в построении мелодических линий и гаммообразных пассажей.

Основой исследования послужили аудио- и видеозаписи выступлений Сеговии, его исполнительские редакции, критические статьи, посвящённые искусству мастера. Феномен Сеговии оценивается как актуальный для современных гитаристов.

Ключевые слова: Франциско Таррега, Андреас Сеговия, испанская гитара, классическая гитара, гитарная музыка, гитарная настройка, гитарный репертуар

The Classical Guitar of the First Half of the 20th Century. The Performing Art of Andres Segovia

The article presents a brief characterization of the significance of the Spanish guitar in the European culture of the first half of the 20th century, the leading schools of performance established by the students and followers of Francisco Tarrega. The artistic experience of Andreas Segovia is perceived as the most substantial one in the context of the history of this instrument. Certain particular features of the interpretation of compositions performed by Segovia are systematized and separate specific devices of the guitar technique utilized by the musician are described. Attention is directed to the specific features of the master's sound production, an attempt is made to analyze the technical elements which made it possible for him to achieve

great artistic results. Certain fingerings devised by Tarrega and Segovia were suggested by them for the first time, for instance, the "horizontal approach" in the construction of melodic lines and scale-like passages.

The main sources for this research were the audio and video recordings of performances by Segovia, his performance editions, as well as critical articles devoted to the master's art. The phenomenon of Segovia has been evaluated as one that is highly relevant for contemporary guitarists.

Keywords: Francisco Tarrega, Andres Segovia, Spanish guitar, classical guitar, guitar music, guitar tuning, guitar repertoire

Карташов Алексей Петрович

аспирант Оренбургского государственного
института искусств им. Л. и М. Ростроповичей
E-mail: malder-muz@mail.ru
Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей
Российская Федерация, 460000 Оренбург

Alexei P. Kartashov

Post-graduate student at the Orenburg State L.
and M. Rostropovich Institute for the Arts
E-mail: malder-muz@mail.ru
The Orenburg State L.
and M. Rostropovich Institute for the Arts
Russian Federation, 460000 Orenburg

