

УДК 78.071.2 : 787.61 «19»

Кригін О. І.

Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

ЗНАЧЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ А. СЕГОВІЇ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ МИСТЕЦТВА ФЛАМЕНКО ХХ СТ.: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

Кригін О. І. Значення діяльності А. Сеговії в контексті еволюції мистецтва фламенко ХХ ст.: традиції і новації. Розглянуто діяльність видатного музиканта Андреса Сеговії в аспекті взаємодії традицій та новаторства в процесі розвитку іспанської гітарної музики у ХХ ст. Однією з базових тез дослідження є факт, що організований та проведений А. Сеговією, М. де Фальєю і Г. Лоркою конкурс фламенко мав певні позитивні результати для розвитку народного музичного мистецтва. Утім, відзначено деякі вагомі причини відносної поразки конкурсу та невизнання А. Сеговією стилю New flamenko. Саме завдяки позиції консервативного ставлення до новацій у гітарній музиці ХХ ст. й авторитетові іспанського майстра розвиток гітарної музики мав систему «стримувань і противаг», що дозволило гітарному мистецтву в умовах складного ХХ ст. розвиватися плідно та гармонічно.

Ключові слова: фламенко, New flamenko, Канте хондо, стиль, гітарна музика, традиції, новації.

Крыгин А. И. Значение деятельности А. Сеговии в контексте эволюции искусства фламенко ХХ в.: традиции и новации. Рассмотрена деятельность выдающегося музыканта Андреса Сеговии в аспекте взаимодействия традиций и новаторства в процессе развития испанской гитарной музыки в ХХ в. Одним из базовых тезисов исследования является тот факт, что организованный и проведенный А. Сеговией, М. де Фальей и Г. Лоркой конкурс фламенко имел определенные положительные последствия для развития народного музыкального искусства. Впрочем, отмечены некоторые веские причины относительного поражения конкурса и непризнания А. Сеговией стиля New flamenko. Именно благодаря позиции консервативного отношения к новациям в гитарной музыке ХХ в. и авторитету испанского мастера развитие гитарной музыки имело систему «сдержек и противовесов», которая позволила гитарному искусству в условиях сложного ХХ в. развиваться плодотворно и гармонично.

Ключевые слова: фламенко, New flamenko, Канте хондо, стиль, гитарная музыка, традиции, новации.

Krygin O. Segovia's work and its significance in the context of the flamenco art evolution in the 20th century: traditions and innovations. Background. The Spanish music is an important element in the European music art and is popular all over the world. It had its own evolution path which slightly differed from the European one. Historical circumstances in the development of the Spanish culture account for the specific character of the Spanish musical tradition (e.g. the country's division into certain areas which later on brought about different cultural and musical influences). However, the Spanish musical culture has its unique core and its own "brand" awareness. A significant element of this awareness is flamenco art. Almost all the Spanish musicians face this phenomenon, so it's impossible to talk about both folk and academic Spanish musical tradition without mentioning flamenco. Due to some historical reasons the Spanish guitar art began developing as academic art in the 20th century and it was a renowned musician A. Segovia who promoted that process. The Spanish maestro who advocated a national renaissance Renacimiento did his best to advance the Spanish national art to the level of the leading European schools. He believed it was possible to do it on a professional level even if one relies upon national musical traditions. Music study was also interested in analysis of the guitar music. Many researchers focused their attention on the guitar, composers, guitar players, important events in the guitar art etc. A. Segovia drew researchers' attention as well. However, the author affirms that A. Segovia's creative work has not been scientifically evaluated yet and works written by M. Vaisbord, G. Lorca, N. Malynovska, E. Rioha [1–4] are rather descriptive. At the same time one can hardly overestimate the contribution that A. Segovia made into the advancement of the academic guitar art. That's why the author finds it an urgent issue to address to A. Segovia's personality.

Objectives. The aim of the article is to analyze the role of A. Segovia in the evolution of the Spanish guitar music of the 20th century which is represented by flamenco style, in particular.

Methods. The author applied the historiographical method when analyzing printed sources which reveal how A. Segovia's art-and-aesthetic outlook was formed. The researcher also used the organological method which underlined the improvement in the design of the classical guitar of the 20th century, as well as its influence on the acoustic performance of the instrument. Another method the author used was the biographical one. It allowed the researcher to shape his vision on the major stages of A. Segovia's life and creative work. The activity study method enabled bringing out a significant role of A. Segovia in the formation of an academic guitar art. The genre-and-style method let the author elicit corresponding priorities and transformations in A. Segovia's performance and transcription activity in the context of their conceptual importance for evolution of the European academic guitar art. The interpretation method was applied to define the specific character of A. Segovia's performance in the aspect of the individual-style principles of thinking.

Results. The results of the research support the idea that during all his creative work A. Segovia shapes his attitude towards flamenco considering the aesthetic criteria of the past when this noble art was esteemed

Рецензент статті: Снедкова Л. А., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

for both the depth of its art image and simplicity of its musical means. A. Segovia repeatedly underlined a fact that any modern tendencies in the evolution of flamenco were disastrous, as well as any deviation from the traditions of the past. The Flamenco contest organised and held by A. Segovia, M. de Falla, and G. Lorca promotes the folk music art: it draws attention of flamenco music experts and amateurs to the burning issue of the necessity to preserve the true traditions of the best examples of the folk art. The contest also engages numerous talented folk art representatives who in turn begin to actively advocate the popularization of flamenco. Moreover, many of the contestants in a while chose music art as their profession.

The reasons for non-recognition of the New flamenco style were that A. Segovia, M. de Falla, G. Lorca, and other active representatives of the second generation of Renacimiento did not consider two major factors of the reformatting of the socio-cultural environment at the beginning of the 20th century. The first factor is that any folk art modification is a natural dialectical evolution process. The second one is that musical culture and musical folk art in particular, begin to shift to the financial issues when the very first attributes of the wide-scale international or interethnic communication relations emerge. A. Schweitzer's convincing conclusions reaffirm the latter: "A perfect nation looks for the market outlet for its culture in the same way as it does for manufactured goods or agricultural ones" [6: 63]. It is also notable that the contest facilitators based their understanding of the notion flamenco upon M. de Falla's research which did not cover all the range of schools of this folk art.

It is A. Segovia's work, his principles, and authority that enabled a fruitful and harmonious development of the guitar art in the 20th century.

Conclusions. *The present results are significant for further studying of the technology and artistic aspects of the guitar art as a constituent of the cultural and artistic reality of Ukraine. Furthermore, the research results can become part of many training courses in the Ukrainian music educational institutions; they can be applied in preparing students with specialisation Guitar, in particular. They can also be useful for composers and artists engaged in the guitar art.*

Keywords: *flamenco, New flamenco, Cante hondo, style, guitar music, traditions, innovations.*

Постановка проблеми. Іспанська музика — важлива складова музичного мистецтва Європи, популярна в усьому світі, що розвивалася своїм шляхом, дещо відмінним від загальної еволюції європейського музичного мистецтва; історичні умови розвитку іспанської культури обумовили специфіку іспанської музичної традиції (наприклад, певний розподіл на окремі території, які зазнали різних культурних та музичних впливів). Однак, іспанська музична культура має певний стрижень та своє впізнане «обличчя», одним з яких є мистецтво фламенко. Практично всі виконавці іспанської музики стикаються із цим явищем, тому неможливо говорити про іспанську музичну традицію, як народну, так і академічну, не згадуючи про фламенко. Через певні історичні причини іспанське гітарне мистецтво

почало розвиватися як академічне у ХХ ст., і фундатором цього став видатний музикант А. Сеговія. Музична наука теж активно долучилася до дослідження гітарної музики, з'явилися різного рівня дослідження, присвячені гітарі, композиторам та виконавцям гітарної музики, важливим явищам у гітарному мистецтві тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Не оминули науковці увагою й А. Сеговію, проте, на нашу думку, його творчість ще не отримала системної наукової оцінки, бо існуючі джерела М. Вайсборда, Ф. Лорки, Н. Малиновської, І. Мартинова, Е. Ріохи [1–4] поки переважно мають публіцистичний, описовий характер. Водночас, значення діяльності А. Сеговії для розвитку академічного гітарного мистецтва неможливо переоцінити, тому актуальність звернення до цієї творчої постаті видається незаперечною.

Мета дослідження — охарактеризувати роль творчої постаті А. Сеговії в процесі розвитку іспанської гітарної музики ХХ століття, представлену, зокрема, стилем фламенко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Утрата колишньої колоніальної могутності катастрофічно вплинула на всі аспекти життя іспанського суспільства. Відсутність колишніх преференцій для окремих категорій соціуму, поряд зі збереженими стійкими синдромами клерикалізму в іспанському суспільстві, призвели до жорстокої кризи в економіці, політиці, культурі, мистецтві [2: 3–24; 3: 3]. Певною культурною реакцією на різні негативні процеси в країні є створення представниками іспанського суспільства наприкінці ХІХ ст. проект — «Рух за національне відродження» — «*Renacimiento*», до якого належали, зокрема: відомий філософ і літератор Мігель де Унамуно, письменник Хосе Мартінес Руїс, філософ Хосе Ортега-і-Гассет, музикант і композитор Феліпе Педрель та ін. Музичне мистецтво в цьому русі представляв Ф. Педрель, котрий підготував у 1891 р. маніфест «За нашу музику», суть якого у тому, щоб на основі народних музичних традицій, але на професійному рівні підняти іспанське національне мистецтво до рівня передових європейських шкіл. Якщо Ф. Педрель тільки декларативно визначив завдання з відродження іспанського національного мистецтва, то саму ідею цілком не тільки поділяли, але значною мірою реалізували його послідовники — композитори І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, Х. Туріна — діячі другого покоління «*Renacimiento*».

Особливістю соціокультурного середовища Іспанії є широкий спектр стилів і жанрів музичного фольклору, характерних для кожної з 15 областей і навіть провінцій. Характерною ознакою фольклору областей Кастилії, Арагонії й Андалусії, на думку І. Мартинова, є те, що «більшість форм і жанрів народної музики, подолали місцеві межі і навіть кордони Іспанії» [4: 12]. Цей факт став однією з причин того, що фламенко приділено стільки уваги рухом

«*Renacimiento*» та діячами музичного мистецтва і літератури, що формально не належали до означеного руху.

Якщо І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. Фалья та Х. Туріна використовували у своїх творах, які стали національною класикою, ідеї і традиції фольклору, в структурі якого фламенко займає домінуюче значення, то А. Сеговія досягати музичне мистецтво з фламенко, а потім, під час транскрибування і виконання демонстрував усю широту палітри цього виду фольклору.

Структура музичного фольклору Андалусії до кінця XVIII ст. містила в як канонічні версії, так і модифіковані деякими її представниками, які розвивали професійні традиції. Проте еволюційні зміни всередині Іспанії, розвиток туризму як однієї з важливих галузей економіки, сприяли комерціалізації музичного фольклору. Розуміючи згубні тенденції в розвитку національної музичної традиції, найбільш видатніші та найвпливовіші діячі другого покоління «*Renacimiento*» — А. Сеговія, М. де Фалья, Г. Лорка — ініціювали організацію та проведення в червні 1922 р. у Гранаді конкурсу народних співаків і гітаристів «Канте хондо». Для А. Сеговії проведення конкурсу гітаристів-фламенкістів в Гранаді, географічній точці початку відліку його яскравого творчого шляху, надавало можливість зануритися в стихію справді народного мистецтва фламенко, з асів яких він почав своє сходження на вершини виконавської майстерності. А. Сеговія, М. де Фалья, Г. Лорка, використовуючи свій авторитет в іспанському соціумі, а також за допомогою безкорисливих численних шанувальників фламенко шукали і досить часто знаходили в різних областях Іспанії і, в першу чергу, в Андалусії талановитих і обдарованих від природи представників-носіїв споконвічно традиційної музичної культури, з її найкращими якостями: мелосу, ритму, ладофункціональних побудов, ідентифікованих з фламенко.

З метою залучення коштів на організацію конкурсу А. Сеговія проводить кілька благодійних концертів для запрошення на конкурс композитора Моріса Равеля. Репертуар творів фламенко був досконало освоєний А. Сеговією ще з самого початку самоосвіти, коли він виступав у колі друзів і знайомих та був запрошеним відомими і впливовими любителями гітарної музики, хоча з часу публічних концертів 1916 р. він їх у свій репертуар з деяких принципових причин не включав.

Лауреатами конкурсу стали: Маноло Караколь, Кармен Малінас, Хосе Солер, Хосе Куельяр, Ніньо де Уельва. Багато хто з них здобув широку популярність, реалізував себе як професійний фламенкіст у масових музичних виставах. Гітаристи були змушені працювати не тільки в стилі ортодоксального фламенко, а й у дусі зміненої кон'юнктури — наприклад, у стилі «булерія» (*cancion bulerias*), що адаптував будь-яку популярну на той час пісню в ритмі «булерія» і жанру «іспанська пісня» (*cancion*

espanola — версія балади, музичний супровід якої здійснював оркестр).

Парадоксально, але після проведення конкурсу 1922 р. та через його популярність комерціалізація фламенко прийняла ще більш загрозливого розмаху. Цей період часу серед музикантів фольклорного жанру отримав назву «Опера фламенко» — музичні шоу формально називалися оперою, оскільки, зважаючи на державні преференції, з опери стягувались менші податки. Місцем їх проведення були театри і арени для дійств тореадорів, що додатково сприяло залученню великої кількості глядачів і забезпечувало комерційний успіх заходу. Зазначені фактори стали додатковими передумовами для популяризації фламенко, але водночас з цим сприяли ще глибшій комерціалізації іспанської традиційної культури¹

На нашу думку, проведений конкурс не міг зіграти глобальну, комплексну позитивну роль у розвитку народної творчості. Однією з головних причин було те, що у соціокультурному суспільстві Іспанії в 1920-х роках тривали серйозні кризові явища, які у середині 1930-х років призвели до конфліктів між різними класами, етнічними та становими утвореннями, що переросли у громадянську війну і встановлення військової диктатури. Багато видатних діячів мистецтва та культури більш ніж на десять років покинули Іспанію. Серед них були А. Сеговія, П. Казальс, Х. Ортега. Поет Г. Лорка був убитий в перші дні військового заколоту, а М. де Фалья вів свою політику «мовчазного» протесту, не беручи участі у політичному і культурному житті.

Є кілька версій канонічної структури фламенко, проте лише її трактування іспанськими митцями М. де Фальєю і Г. Лоркою дуже близькі і включають в себе:

- «Канте» — вокальне мистецтво;
- «Токе» — вокально-інструментальне мистецтво;
- «Байле» — музично-танцювальне мистецтво;
- «Халео» — мистецтво ритму.

Протягом всього періоду творчості А. Сеговія формує відношення до фламенко на естетичних критеріях минулого, коли це благородне мистецтво шанувалося за глибину художнього образу та простоту музичних засобів для його реалізації. А. Сеговія неодноразово підкреслював згубність сучасних тенденцій у розвитку фламенко, відходу від традицій минулого. Гітарному ж стилю фламенко, на думку А. Сеговії, властиві прості і благородні традиції, не зіпсовані музичними нововведеннями:

¹ У другій половині XX ст. після падіння режиму військової диктатури Іспанії та повернення в країну багатьох яскравих представників музичного мистецтва (А. Сеговії, П. Казальса, Х. Ортеги-і-Гассет та ін.), літератури, наявності державної підтримки та муніципальної влади, фламенко вийшло за межі Іспанії. З причин масштабності та динаміки впливу фламенко на розвиток музичної культури Юнеско в 2010 році включило фольклор фламенко до «Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО», оголосивши про збереження нематеріальних об'єктів культурної спадщини, які отримали статус «Світового надбання».

вміти висловлювати почуття в типових прийомах гітаристів «фламенко»: «пунтеадос», «расгеадо», що завжди пов'язані з використанням довгих пасажів і ритмічні в акцентах [5: 6].

З одного боку, А. Сеговія розумів, що народне мистецтво фламенко, яке є живим організмом, завжди знаходиться в своєму еволюційному розвитку, з іншого боку, А. Сеговія категорично не сприймав будь-які інші версії і модифікації фламенко, що виникали в умовах змін соціокультурних реалій.

Прикладом цього може служити створений в кінці ХХ ст. один із стилів *New flamenco*, який ідентифікується з іменами Ал ді Меоли і одним з найяскравіших сучасних гітаристів Іспанії Франсіско Санчес Гомес, який виступав під сценічним ім'ям Пако де Лусія, взятим на честь своєї матері Лусін Гомес.

Конфлікт між гітаристами набрав обертів, коли А. Сеговія в 1983 р. вельми негативно відгукнувся про творчість Пако де Лусія: «цей пан від того, що володіє спритністю пальців, щоб грати кілька швидких акордів, думає, що він — чудо. Але сьогодні будь-який хлопчик, який грає на конкурсах гітари, має прекрасну техніку <...> це не техніка» [5: 5]. На нашу думку, ця суб'єктивна думка не відображає всього комплексу проблем, що стосуються фламенко.

По-перше, Пако де Лусія виконує не тільки репертуар фламенко, а також серйозні академічні твори, наприклад, «Аранхуеський концерт для гітари з оркестром» Х. Родріго. Автор музики високо оцінив професійну майстерність гітариста і засвідчив це особистою присутністю на одному із зазначених концертів. Тому критика А. Сеговії на адресу Пако де Лусія, на нашу думку, є не досить коректною, бо свій високий професіоналізм Пако де Лусія підтверджує виконанням гітарних творів різних стилів і жанрів. Пако де Лусія високопрофесійно поєднує музику, яку він виконує, з латиноамериканським фольклором й іншими музичними стилями.

З питання техніки виконання, на наш погляд, нарікання А. Сеговії вкрай необ'єктивні, і художній образ, що створює Пако де Лусія, є дивовижно тонким і унікальним. У творчості Пако де Лусії незвичайним для багатьох фахівців і любителів гітари є багато моментів: початок вивчення нотної грамоти в 44 роки при унікальній пальцевої техніці; незвичайна, нестандартна посадка гітариста. Якщо великі педагоги-гітаристи Ф. Сор і Д. Агуадо у своїх «Школах» акцентують увагу на розслабленому стані корпусу, плечей, рук для забезпечення вільного руху під час гри, то посадка Пако де Лусії ззовні здається дуже вільною і розкутою порівняно з традиційною, без звичної підставки під ногу. Під час гри Пако де Лусія практично не дивиться на гриф, і при цьому звуковидобування залишається на найвищому рівні, виконавець не допускає найменших похибок, навіть в умовах найскладнішої музичної фактури. Перераховані чинники говорять про уні-

кальний музичний слух, як і те, що Пако де Лусія грав багато надзвичайно складних поліфонічних творів без знання нот, тобто за слуховою пам'яттю; все це свідчить також і про феноменальну асоціативну пам'ять.

На нашу думку, причиною такої негативної оцінки А. Сеговії стилю *New flamenco* є те, що він, як переконаний прихильник епохи романтизму, не зміг оцінити реальність еволюційних змін, що відбувалися в соціокультурному середовищі ХХ ст. Крім того, протягом майже 50 років ХХ століття А. Сеговія був єдиним гітаристом академічного напрямку, практично не маючи серйозної конкуренції. Слід зауважити, що відомий композитор і педагог М. Кошкін в оцінках розвитку та модифікації народного мистецтва фламенко з професійної точки зору позитивно оцінює органічність синтезу ортодоксальної версії фламенко (Канте хондо) з елементами джазу, представленого Пако де Лусія. М. Кошкін зазначив, що «давнє» фламенко неможливо слухати більше 10 хвилин, порівнюючи його з виконанням російських народних пісень на гармоніці. Друга половина ХХ ст. відзначена значним зростанням популярності народного музичного стилю фламенко. Це було пов'язане також із серйозними змінами в державному устрої Іспанії — повернення до конституційної монархії з широкими повноваженнями парламенту. Були створені необхідні умови для розвитку народного мистецтва — фламенко: у Севільї з 1980 р. кожні 2 роки проходить фестиваль «*Biende de Flamenco*»; багато найкращих гітаристів Європи і всього світу, а також любителів гітари приїжджають на свято народних талантів, створюючи неперевершене за майстерністю видовище. Фестиваль у Севільї дає можливість проявити себе молодим талановитим музикантам.

Висновки. Організований та проведений А. Сеговією, М. де Фальсю і Г. Лоркою конкурс фламенко сприяє розвитку народного музичного мистецтва: привертає увагу фахівців і любителів музики фламенко до існуючої проблеми необхідності збереження істинних традицій кращих зразків народної творчості; залучає численних талановитих представників народного мистецтва, котрі стають активними пропагандистами і ретрансляторами ідеї популяризації фламенко; багато хто з учасників конкурсу згодом обрав музичне мистецтво своєю професією.

Причини невизнання стилю *New flamenco* полягали в тому, що під час боротьби за первозданну чистоту ортодоксального фольклору Іспанії під прапорами маніфесту Ф. Педреля «За національне відродження» у зв'язку з її надмірною комерціалізацією та розвитком туризму А. Сеговія, М. де Фалья, Г. Лорка та інші активніші представники 2-го покоління «*Renacimiento*» не зважили на два головні чинники «переформатування» соціокультурного середовища початку ХХ ст.: модифікація народного мистецтва — це природний діалектичний процес

розвитку; в умовах виникнення перших ознак елементів широкомасштабних міждержавних, міжетнічних комунікаційних зв'язків музична культура, зокрема і музичний фольклор, починає набувати матеріального спрямування. Підтвердженням цього є переконливі висновки А. Швейцера: «Досконалий народ шукає ринків збуту для своєї культури так само, як і для виробів промисловості чи сільськогосподарства» [6: 63]; організатори конкурсу у визначенні «фламенко» базувалися на дослідженні М. де Фальї, які не відображали всієї палітри напрямів цього народного мистецтва.

Значення діяльності А. Сеговії, навіть в умовах його надто консервативного ставлення до новацій у гітарній музиці ХХ ст. (зокрема стосовно мистецтва фламенко), неможливо переоцінити. Саме завдяки цій позиції й авторитету майстра розвиток гітарної музики мав систему «стримувань і противаг», що дозволила гітарному мистецтву в умовах складного ХХ ст. розвиватися плідно та гармонійно.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з обґрунтуванням виконавсько-інтонаційної концепції творчості А. Сеговії як інтегральної настанови виконавського мислення.

Література:

1. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества / М. А. Вайсборд. — М.: Сов. Композитор, 1989. — 208 с.
2. Лорка Г. Ф. Об искусстве / Федерико Гарсия Лорка. — М.: Искусство, 1971. — 312 с.
3. Малиновская Н. Самая печальная радость: избранные произведения Федерико Гарсия Лорка / Н. Малиновская. — М.: Худож. лит., 1986. — Т. 1. — С. 480.
4. Мартынов И. И. История зарубежной музыки первой половины XX века / И. И. Мартынов. — М.: Гос. музык. изд-во, 1963. — 304 с.
5. Риоха Э. Андрес Сеговия: его отношения с искусством фламенко [Электронный ресурс] / Риоха Эусебио. — Режим доступа: <http://www.demure.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=11>. — Назва з екрану.
6. Швейцер А. Философия культуры. Культура и этика / Альберт Швейцер; [пер. с нем. Н. А. Захарченко и Г. В. Колшинского]. — М.: Прогресс, 1973. — 343 с.