

## **ВИКОНАВСЬКА ІНТОНАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ А. СЕГОВІЇ**

Проблеми практичної виконавської інтонації достатньо повно висвітлено у роботах музикантів Московської фортепіанної і скрипальської шкіл Г. Нейгауза, Е. Гілельса, Л. Оборіна, Г. Гінзбурга, Д. Ойстраха, Б. Когана тощо та їх учнів. Разом з тим проблему гітарної виконавської інтонації було висвітлено у публікаціях в країнах СНД значно скромніше. Найбільш ймовірною причиною цього було те, що етап відродження гітари у Росії та інших країнах СНД розпочався порівняно нещодавно, наприкінці 20-х років ХХ сторіччя після першого приїзду видатного іспанського гітариста Андреса Сеговії і розпочатої після цього ініціативної ролі його сподвижників у пропаганді гітарного мистецтва: П. С. Агафшина, О. М. Іванова-Крамського, а потім плеяди інших молодих ентузіастів. У 2008 році у збірці наукових робіт «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти «Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» (ХДУМ ім. І. П. Котляревського, Вип. 23) статтю «Вопросы музыкальной интонации применительно к классической гитаре», автором якої є відомий і популярний гітарист, викладач Університета культури і мистецтв (Санкт-Петербург) Сергій Ільїн, в якій аргументовано точно висвітлено деякі питання теорії і практичні аспекти інтонаційного гітарного виконавства.

Теоретичні проблеми інтонування досить скромно (стисло) представлено в навчальних програмах музичних училищ, в яких закладаються теоретичні основи музичних знань. Окрім цього, в теоретичних курсах консерваторій і музичних відділів ВНЗ теорію інтонування зведено до мінімуму.

Тому публікації з теорії інтонування, що з'являються, ґрунтуються в основному на фундаментальній праці М. К. Переверзєва «Виконавська інтонація» (видавництва Москви 1989 року) і двох праць доктора мистецтвознавства, професора Московської консерваторії М. О. Гарбузова «Зональна природа слуху» (державного музичного видавництва Москви 1956 року), а також «Музикант, дослідник, педагог» (видавництва Москва : Музика, 1980).

Не зважаючи на історичне коріння теорії інтонування, яка виходить ще з Давньої Греції, і показну на перший погляд її дослідженість, актуальність цієї проблеми не зникає і зараз.

М. К. Переверзев у своєму дослідженні різних аспектів інтонування, зорієнтованому на музикантів-професіоналів, лаконічно, у стилі витонченої словесності, розглядає акустичні основи інтонування: «... мелодический пифагоров строй, давший научное обоснование интонированию античных греков, был отвергнут в средние века. Заменявший его гармонический (чистый) строй, просуществовав немного болем ста лет, в свою очередь был вытеснен более прогрессивным равномерно-темперированным строем. Последний, хотя еще и признается единственным официальным строем современности, на практике в последнее время музыкальная мысль, обогащенная научно-философским методом познания, стремится проникнуть в тайны художественного интонирования, дианетического по своей сути. На этом пути сделаны лишь первые шаги...» [10, с. 205].

Велика кількість тих, хто проводив дослідження проблеми виконавської інтонації, прагнули спиратися на думку і авторитет іспанського віолончеліста, одного із найяскравіших віртуозів, диригента і композитора, співвітчизника, сучасника і друга А. Сеговії – Пабло Казальса.

Досягнувши найвищих вершин як музикант-виконавець, Пабло Казальс мав за плечима і солідну музично-теоретичну базу. Адже він спочатку навчався в Муніципальній консерваторії Барселони, а продовжив освіту в Мадриді, Брюсселі і Парижі. У 1897 році Пабло Казальс вже зайняв посаду професора по класу віолончелі в Муніципальній консерваторії у Барселоні.

Виникає резонне питання: чи володів А. Сеговія науково-теоретичною базою з проблеми виконавчого інтонування? Адже на відміну від Пабло Казальса, який мав ґрунтовну теоретичну університетську підготовку в найкращих навчальних закладах Європи, А. Сеговія у своїй Автобіографії (ця книга написана тим, хто не мав можливості отримати систематичної освіти) вже на злеті свого творчого шляху напише: «... Я самоучка. Мои скудные знания являются результатом глубокого и постоянного чтения безо всякой системы...» [12, с. 1]. «... Работал, как каторжник. Чтобы на сцене создать иллюзию божественной легкости, работать нужно неустанно», – скаже А. Сеговія своєму біогра-

фу Бернару Гавоті [5, с. 129]. Інтуїція та натхнення – ці два ключових поняття творчого процесу досить часто повторює А. Сеговія у своїй «Автобіографії».

Постійна та неодмінна зосередженість інтелекту та психофізичних якостей – один із основних факторів натхнення А. Сеговії на усьому творчому шляху.

Його феноменальне транскрипторське мистецтво з урахуванням безпрецедентної виконавської майстерності говорять про володіння А. Сеговією усім теоретичним музичним апаратом.

А. Сеговія розумів, що для гітари як багатоголосного інструменту з фіксованою висотою звуків темперований стрій є одним із оптимальних рішень проблеми настроювання, однак він не відображує ладофункціональних залежностей між звуками.

Тому А. Сеговія, володіючи гарним інтонаційним слухом, налаштовує гітару в тональність конкретного виконуваного твору, як зараз роблять досвідчені гітаристи, що сприяє більш яскравому звучанню фактури музичного твору .

Пабло Казальс не залишив нащадкам основоположних теоретичних викладень з проблеми виконавчої інтонації. Однак, можна з великою часткою ймовірності стверджувати, що практична яскрава виконавська інтонація в творчості А. Сеговії корелює з однією із тез П. Казальса про існування інтервальних зон, «... в которых звуки могут находиться в среднем (нейтральном) и крайних положениях...» [10, с. 83]. Проблему виконавського інтонування А. Сеговія пов'язував з характером і змістом твору.

М. К. Переверзєв наводить висновки І. А. Лесмана: «... работу над интонацией необходимо постоянно связывать с содержанием музыки: она должна быть организована прежде всего с такими важными в смысловом отношении построениями, как музыкальная фраза, мотив, а не независимо от них, потому что интонирование с музыкально-исполнительской точки зрения представляет собой творческое воспроизведение в игре ладово-смысловых взаимосвязей между звуками, а не простое чередование интервалов» [10, с. 83].

Про великих музикантів, які зіграли у творчій долі А. Сеговії головну роль, він каже: «это, прежде всего, Пабло Казальс – великий и неповторимый художник» [3, с. 94].

У 1960 році на «Фестиваль Казальса» у Пуерто-Ріко, де виступали великі світові музиканти, А. Сеговія отримав спеціальне запрошення П. Казальса. Примітно, що на «Фестивалі Казальса» А. Сеговію було удостоєно честі виступити двічі.

Особливе місце у глобальній сеговіївській постановці проблеми виведення гітарного мистецтва на рівень інших визнаних сольних інструментів займає тема транскрипювання шедеврів музичних творів світових геніїв, провідне місце серед яких по праву займають твори Баха.

А. Сеговія чітко розумів складність даної проблеми і величезну відповідальність за її результат.

Якщо орієнтуватися на «евристику» – науку, що вивчає творчий процес і методи пізнання в ході реалізації завдань – то можна однозначно сказати, що для А. Сеговії є неприйнятною структура пошуку, що спирається на метод спроб і помилок, як і лабіринтна модель, що передбачає, образно кажучи, блукання по лабіринту.

Структурно-семантичний алгоритм пошуку в творчості А. Сеговії є, мабуть, провідним поряд із володінням інтуїцією як кульмінаційним моментом творчого процесу.

«... Пересечение смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием», – стверджує Ю. М. Лотман – один із провідних спеціалістів ХХ століття з питань семіотики [8, с. 26].

Розпочинаючи реалізацію ідеї підйому гітарного творчого процесу і як одну з її інтегральних складових проблему транскрипювання кращих клавірних, лютневих, віолончельних, скрипальних творів, А. Сеговія, маючи у своєму арсеналі вишуканий художній смак, глибоке знання проблем виконавчого інтонування з урахуванням тембрової палітри гітари, зустрів глухе нерозуміння, а то й пряму протидію не тільки відомих музикантів та інших спеціалістів, але й більш дрібної, але чисельнішої чиновницької креатури.

Лише трохи пізніше все стане на свої місця, коли транскрипції А. Сеговії визнають найкращими гітаристи усього світу. «... Транскрипция – не буквальный перенос сочинения с одного инструмента на другой. Транскрипировать – значит находить эквивалент, который не изменит ни эстетический дух, ни гармоническую структуру сочинения...», – вважає А. Сеговія [3, с. 88].

Ширина інтонаційного спектру з її особливими інтонаційними відтінками, на думку А. Сеговії, зробили гітару інструментом-оркестром. Показово видно усі протиріччя процесів перетину смислових просторів навколо монументального твору Баха BWV-1004 «Чакона» з II скрипкової партії d-moll; деякі текстові відступи А. Сеговії у гітарній інтерпретації «Чакони» від авторських, однак використані ним поліфонічні, інтонаційні та інші виразні можливості інструмента наблизили у деякому сенсі її звучання з можливостями скрипки.

Децю пізніше Бернар Гавоті – офіційний біограф А. Сеговії, скаже: «...Я много раз слышал Сеговию, но одна встреча останется навсегда в моей памяти. В программе значилась «Чакона» Баха, что очень удивило скрипачей, ведь «Чакона» до этого никогда не исполнялась на гитаре. Правда, вполне возможно, что Бах написал вначале «Чакону» для лютни, а уже потом переделал ее для скрипки.

И хотя многим это могло показаться кощунством, для меня было истинным наслаждением внимать певучим музыкальным фразам гитары вместо скрипки, скорее напоминающей звук рвущегося полотна. Аккорды звучали естественно, чисто и слитно, при этом каждая нота сохраняла свою индивидуальность. Никогда еще палитра художника не была так богата красками, так выразительна, как гитара Сеговии в этот вечер...» [5, с. 128].

Досвід А. Сеговії в удосконаленні виконавської інтонації з урахуванням його найвищого природного інтелекту і можливостей загостреної інтуїції «... в стремлении к идеалу абсолютного, который, с одной стороны, никогда полностью неосуществим, а с другой – находит в тех или иных формах свое осуществление, а посему усовершенствуется, уточняется...» [2, с. 132].

Тому «Істина» у питаннях виконавчої гітарної інтонації для А. Сеговії ніколи не являє собою застиглий кінцевий і консервативний результат, а представляє собою динамічний процес.

А. Сеговія добре розумів і бачив досить широкий спектр факторів та нюансів, які впливають на формування інтонаційного діапазону. У нього не було дрібниць у цьому важливому питанні гітарного виконання.

П. С. Агафшин, відомий гітарист-педагог, завдяки люб'язній згоді А. Сеговії відвідував великого Маестро у номері готелю «Савой»

під час його першого приїзду до Москви наприкінці лютого 1926 року і був присутнім на його репетиціях, з бухгалтерською педантичністю (за основною професією Агафшин був бухгалтером) записував у свій блокнот усі рекомендації, методичні поради А. Сеговії, які у складі інтонаційної складової для реалізації художнього втілення задуму твору ґрунтувалися на теорії Д. Агуадо: «...1. Каждая струна в зависимости от толщины и материала имеет свой особый тембр (например, Мі, открытое на первой струне, Мі на пятом ладу второй струны, Мі на девятом ладу третьей, – обладают совершенно различными тембрами).

2. Каждый звук допускает множество оттенков в силе от *pianissimo* до *fortissimo* при определенном положении правой руки.

3. При оперировании правой рукой от середины грифа до подставки характер звука меняется от арфообразного до острого (носового оттенка).

4. При так называемом «ногтевом способе» игры все указанные различия приобретают особенную яркость и делают звуки гитары совершенно не похожими на звуки, какого-то бы ни было другого инструмента.

5. Гитаре вообще свойственны сладкие, гармоничные, меланхолические звуки. Гитара не допускает грандиозности арфы или фортепиано, но зато дает более деликатные качества и модификации звуков и комбинаций их.

Сеговия блестяще доказал все эти положения...» [1, с. 32].

І далі: «... Мы слышали у него бархатные звуки арфы, пение виолончели, пиццикато смычковых, характерные звуки гобоя. Мы слышали также далекие друг от друга по музыкальному характеру произведения, как Фуга Баха и мазурка Чайковского; испанские танцы Гранадоса и сюиты Роберта-де-Визе. Мы прислушивались к нежнейшему *pianissimo* и поражались необыкновенной мощью звука, заполнявшего величайшие в Москве концертные залы» [1, с. 32-33].

Умовно інтонаційні складові музичного звукового сигналу визначають наступні фактори:

I. Консервативні фактори

II. Динамічні фактори

III. Акустичні і психофізичні фактори

## Консервативні фактори інтонаційної складової визначають:

### 1. Конструкція і матеріал резонатора

Конструкція резонатора і матеріал, з якого його виготовлено, визначають ширину частотного діапазону відтворюваних музичних звуків і ступінь їх підсилення. Особливістю підсилення і резонування тонів, обумовлених утворенням стоячих хвиль, є багаторазове віддзеркалення падаючої хвилі від стін резонатора і утворення точок (пучностей) максимумів. Одним із кращих матеріалів для резонаторів вважаються породи палісандрового дерева.

Відомо, що ще в юності, прагнучи отримати в оренду гітару для концертних виступів, А.Сеговія, у повній для нього неочікуваності і ніби в нагороду за гарну гру, став власником гітари відомого іспанського майстра Раміреса, що психологічно глибоко потрясло юного Сеговію. З цією гітарою А. Сеговія не розлучався більше десяти років, її акустичні та інтонаційні дані забезпечили подальший успіх майбутнього генія.

Дивовижно, майже містично можна пояснити те, що смерть Раміреса співпала з часом фізичного руйнування гітари його виробництва.

Ще декілька років А. Сеговія шукав собі гітару, та лише екземпляр, виготовлений відомим німецьким майстром Г. Хаузером з палісандрового дерева старовинного клавесину, повністю задовольнив його рідкісним по красі звучанням, ретельною обробкою і прекрасними акустичними параметрами. Палісандр – назва деревини роду порід тропічних дерев (англ. – Rosewood, рос. – «розовое дерево»). У родині палісандра нараховують до 300 видів. Основний фон деревини – від рожево-світло-коричневого до цегляно-червоного. Коефіцієнт твердості  $\approx 800\div 1000$  кг/м<sup>3</sup>, що в 1,5-2 рази вище, ніж у дуба. «Шпон» з палісандру має гарний малюнок, що визначає напрямок стругання деревини.

Фізичні процеси пов'язані з коливаннями струни і акустикою оточуючого середовища для гітари має ряд принципових особливостей, пов'язаних з конструктивними факторами, способами і місцем звуковідтворення (від підстави вгору вздовж грифу) у порівнянні з іншими музичними інструментами.

Широка багатоваріантність прийомів і варіювання місць звуковідтворення, якими мистецьки володів А. Сеговія, але і свої секрети май-

стерності виконавчого інтонування залюбки передавав своїм учням і численним послідовникам, дозволяють відтворювати на гітарі широкий спектр музичної палітри. Коливальна хвиля від місця звуковідтворення на струні розповсюджується у двох напрямках: вгору до опертого поріжка і вниз – до підставки. При чому в обох напрямках поширення коливальна хвиля, дійшовши до кінцевої ділянки звучання, віддзеркалюється і рухається у зворотному напрямку, накладаючись на основне колювання. Такий процес характерний для основної (першої) гармоніки, так і для більш високих гармонік (тонів).

Окрім цього, у приміщенні з гарними акустичними параметрами, що забезпечують мінімальні енергетичні втрати, при віддзеркаленні прямої звукової хвилі від стінок відбувається суперпозиція (накладка) прямої і віддзеркаленої хвилі. При цьому близькі за частотою хвилі і в залежності від здвигу фаз створюють максимуми (пучності) і мінімуми (вузлові точки) амплітуд [13, с. 98–99, 513]. При цьому результуюче колювання вже не є гармонічним і є більш складним явищем для його фізичного аналізу.

А. Сеговія ще на початку своєї музичної кар'єри інтуїтивно обгрунтовано і фізично вивірено проводив практичні експерименти у величезній (для гітари) глядацькій залі Палау напередодні свого першого по важливості концерту, який став відправним пунктом у тривалому і важкому процесі ствердження гітари як сольного інструмента.

Чистота експерименту, проведеного А. Сеговією за допомогою асистента Е. Пухоля – вже відомого гітариста, фізично обгрутованого і логічно вивіреного, що забезпечило йому повну адекватність обраного напрямку розвитку гітарного мистецтва.

Даючи зі сцени диференційовані музичні сигнали, акорди, арпеджіо або навіть окремі фрагменти музичних творів, А. Сеговія за допомогою Е. Пухоля контролював поріг чутності гітарного звуку в різних точках глядацької зали, створюючи при цьому своєрідну акустичну карту порогу чутності широкого спектру всієї шкали рівномірно темперованого діапазону музичних частот.

Безумовно, у сучасних реаліях за наявності домінантних технічних критеріїв значною мірою змінено у порівнянні з I половиною ХХ ст. – періодом бурхливого розвитку творчості А. Сеговії – основні принципи розвитку і удосконалення виконавської майстерності.



Завжди було і, мабуть, залишиться провідною основою для можливого успіху природні дані, що включають:

- стійкі психофізичні фактори;
- розвинутий природний інтелект;
- високий рівень загальної культури;
- критична оцінка природних можливостей організму і відтворення деяких факторів за рахунок інших можливостей, які з успіхом використовували А. Сеговія, А. Фраучі, Л. Оборін, Г. Нейгауз та ін.

– «звукотворча воля» (за Мартинсеном) разом із духовними задатками, слухом і фізичною стороною, у вигляді тілесних передчуттів, які складаються у єдине ціле. [9, с. 26].

Окрім цього, виникнення і розвиток телекомунікаційних технологій дає можливість виконавцю при засвоєнні складного твору безперервно контролювати отримуваний результат, а за необхідності і вносити корективи, порівнювати свої реальні досягнення з рівнем інших виконавців, творчо збагачувати свій виконавчий і художній рівень.

## 2. Матеріал і точність виготовлення струн.

А. Сеговія одним із перших (якщо взагалі не перший) перейшов до застосування синтетичних струн замість жильних. Синтетичні струни, як більш надійні, порівняно довше витримують динамічні навантаження, володіють більш кращим коефіцієнтом динамічної пружності, що дозволяє струні приймати вихідну довжину після натискання на неї без остаточної деформації. Точність перетину струни по всій її довжині забезпечує високу точність настроювання і звучання інструменту.

## 3. Аплікатура твору.

Іспанська школа гри на гітарі, якої притримувався А. Сеговія, пропонує з метою надання необхідного забарвлення звуку, так і для раціонального використання положень і рухів обох рук:

«...От верного назначения пальца в значительной степени зависит и окраска, и сила звука, и, наконец, техническая беглость. Отсюда – своеобразие аппликатуры левой руки, более трудной по сравнению с аппликатурой итальянской школы, охотно использующей открытые струны в целях облегчения...», – так говорив П. С. Агафшин, підсумовуючи результати порад А. Сеговии [1, с. 31].

«Кут атаки» струни при звукоутворенні, на думку А. Сеговії, повинен бути близьким до 90°, створюючи фізичні умови для більш ефективного, фізично більш економного і максимально наближеного до вільного, природного положення правої руки.

## II. Динамічні фактори.

1. Найбільш важливим із динамічних факторів, які суттєво впливають на виконавчу інтонацію, є прийом «Вібрато» (пульсація, коливання звуку). «Вібрато» – це розгойдування, струс тону» [10, с. 198] відносно середнього (нейтрального) положення.

В деяких публікаціях є інформація про розмах «виразної» інтонації Пабло Казальса, що доходить до 50-60 центів<sup>1</sup>. Прикладом застосування прийому «Вібрато» для гітарного виконавства безумовно є А. Сеговія з його високим рівнем природного інтонаційного слуху і вишуканим художнім смаком, який максимально враховує характер і стиль виконуваного твору.

Одним із прикладів вищої культури інтонаційного виконавства із застосуванням прийому «Вібрато» А. Сеговією є видані свого часу диски:

І. С. Бах «Чакона» із 2-ої скрипкової партити BWV-1004 ре-мінор;

І. С. Бах «Алеманда» із лютневої сюїти BWV-996 мі-мінор (виконує в ля-мінорі);

І. С. Бах Гавот із скрипкової партити BWV-1006 мі-мажор та інші записи.

## III. Акустичні і психофізичні фактори.

Проблема акустичних і психофізичних факторів виконавської інтонації є однією із складових більш глобальної проблеми Концепції зональної природи музичного слуху, що включає відносини між властивостями звуків: висота, гучність, тривалість, тембр.

---

<sup>1</sup> Цент – це інтервал, рівний 1/100 частині темперованого напівтону, виражений у логарифмах. Застосування центів при аналізі інтонацій дає точне уявлення про величину інтервалів, полегшує порівняння їх розмірів і дуже спрощує дії з дробами. Тоді, коли при додаванні інтервалів їхні інтервальні коефіцієнти у дробах повинні перемножуватися, центи просто додаються. Аналогічно при відніманні інтервалів замість ділення дробів центи віднімаються. Увів одиницю «цент» німецький акустик Олександр Елліс (1814–1890) [13, с. 17].

Ініціатором і керівником розробки і практичних досліджень з цієї проблеми був М. О. Гарбузов та його послідовники Ю. Н. Рагс, С. С. Скребков, О. Є. Сахалтуєва, І. Д. Сімонов та ін. Практичні дослідження проблеми «зональної природи тембрового слуху», які проводив особисто М. О. Гарбузов, стали серйозним проривом і теоретичною новизною, новим ступенем у дослідженні тембру, ритму, гучності [7, с. 5]. В деяких дослідженнях (зокрема, зі скрипкою) брали участь відомі музиканти із світовим іменем – Д. Ойстрах, Є. Цимбаліст, Н. Ейсман. Найбільш вірогідною версією того, що до участі в цьому не залучалися гітаристи, могло бути те, що у 30–50 роки ХХ ст. ще не було гітаристів європейського рівня (таких, як О. К. Фраучі у Росії і його учень та послідовник В. І. Доценко в Україні). Та й доступ до інструментів європейських майстрів типу Раміреса і Хаузера був практично неможливий у зв'язку із існуючими в ті роки обмеженнями закордонних контактів. Тим не менше, в одному із практичних експериментів щодо випробування акустичних адаптерів (звукознімачів), проведеного соратниками М. О. Гарбузова, брав участь А. Сеговія під час одного із своїх гастрольних приїздів до Росії у 1936 році. Ось як описує це у додатку до книги «Н. А. Гарбузов – музикант, дослідник, педагог» соратник М. О. Гарбузова І. Д. Сімонов: «... По инициативе Б. Б. Красина в Большом Зале Московской консерватории был проведен интересный опыт. Знаменитый испанский гитарист Андреас Сеговия сыграл на сольном концерте одно и то же произведение с адаптером (звуковоспроизводящей установкой) и без него. После концерта Сеговия сказал, что адаптер НИИМИ позволил получить более хорошее звучание, чем адаптер, выполненный в США» [7, с. 284]. А ось як цей експеримент описує М. А. Вайсборд у своїй книзі «Андрес Сеговія та гітарне мистецтво ХХ сторіччя», ніби попередивши опис вказаного експерименту: «...“Сеговиевская” тишина позволяет мастеру выступать в огромных залах, не прибегая к усилителям. Об этом, конечно, было известно и администрации одного из залов Вашингтона, в котором предстояло выступить Андресу Сеговии.

Два концерта гитары с оркестром прозвучали в его исполнении отлично. Но пьесы, исполняемые на бис, вызвали недоумение. Сеговия понял – усилители. Без согласия Сеговии администрация выключила усилители, а падкие на сенсацию газеты сообщили под крупными за-

головками: «Сеговия усиливает гитару» [3, с. 160]. І далі М. А. Вайсборд вже докладно описує досвід колег М. О. Гарбузова в Москві: «... К убеждению отказаться от усилителей Сеговия пришел после участия в ряде опытов. Так, в 1936 году в Большом зале Московской консерватории после одного из своих концертов Сеговия, по просьбе изобретателя Г. Корсунского, сыграл дважды испанский танец Гранадоса № 5 – с усилителем и без него. Действительно, новый прибор усиливал звучание. Но при этом нарушалось нечто более существенное: звучание теряло в красоте тембра, утяжелялся аккомпанемент, нарушал равновесие. А с этим эстетические принципы испанского артиста несовместимы...» [3, с. 160].

Бачимо дві абсолютно різні оцінки проведеного експерименту: перша – оптимістично-стримана, інша – прямо протилежна їй, навіть негативна. мабуть, експериментатори все ж таки мали зацікавленість у позитивних результатах експерименту, освячених думкою великого Сеговії.

Ствердженням М. А. Вайсборда є більше підстав довіряти, так як він є нейтральною особою, а по-друге, неодноразово зустрічався з А. Сеговією, вів з ним плідну творчу переписку і дуже ретельно і високопрофесійно працював з архівними матеріалами.

Висновки. Розглянуті питання безумовно є важливими у всьому спектрі досліджуваної проблеми виконавської інтонації, однак, важко не погодитися із думкою С. Є. Ільїна про те, що інтонаційний (ладовий) слух є основою вирішення всіх цих проблем. Щоправда, до цього ще можна об'єктивно додати і здоровий інтонаційний і художній смак.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агафошин П. С. *Новое о гитаре. Гитара и ее деятели по новейшим данным [Текст] / П. С. Агафошин. – Москва. : Гос. изд. – 1928. – 60 с.*
2. Андрос Е. И. *Истина как проблема познания и мировоззрения [Текст] / Е. И. Андрос. – К. : Наукова думка, 1984. – 144 с.*
3. Вайсборд М. А. *Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века : очерк жизни и творчества [Текст] / М. А. Вайсборд. – М. : Советский композитор. – 1989. – 208 с.*
4. Вольман Б. *Гитара в России: очерки истории гитарного искусства [Текст] / Б. Л. Вольман. – Ленинград : Музгиз, 1961. – 178 с.*

5. Гавоти Б. Ему нет равных [Текст] / Бернар Гавоти // Советская музыка. – 1960. – № 6. – С. 126-129.
6. Гарбузов Н. А. Зонная природа тембрового слуха [Текст] / Н. А. Гарбузов. – М. : Гос. муз. изд. – 1956. – 72 с.
7. Гарбузов Н. А. Музыкант, исследователь, педагог [Текст] / Н. А. Гарбузов – М. : Музыка. – 1980. – 303 с.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб.-б. : Искусство. – 2000. – 704 с.
9. Мартинсен Карл Адольф. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст] / Адольф Карл Мартинсен. – М. : Музыка, 1977. – 127 с.
10. Переверзев Н. К. Исполнительская интонация [Текст] / Н. К. Переверзев. – М. : Музыка, 1989. – 208 с.
11. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. пр. [Текст]. – Вип. 23. Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука ; [ ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін. ]– Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – 232 с.
12. Сеговия Андрес. Автобіографія [електронний ресурс] / Андрес Сеговия. – Режим доступу: [http://guitarists.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=1](http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=1).
13. Яворский Б. М. Справочник по физике [Текст] / Б. М. Яворский, Детлаф А. А. – М. : Гос. изд. физ.-мат. лит., 1963. – 847 с.

**КРИГІН Олександр. ВИКОНАВСЬКА ІНТОНАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ А. СЕГОВІЇ.** Проведено аналіз гітарної виконавської інтонації з урахуванням цілої низки об'єктивних процесів, які відбуваються у сучасному виконавському мистецтві.

**Ключові слова:** виконавська інтонація, фактори інтонаційної складової.

**КРЫГИН Александр. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТОНАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. СЕГОВИИ.** Проведен анализ гитарной исполнительской интонации с учетом целого ряда объективных процессов, происходящих в современном исполнительском искусстве.

**Ключевые слова:** исполнительская интонация, факторы интонационной составляющей.

**KRYGIN Alexandr. PERFORMING INTONATION IN CREATIVE WORK OF A. SEGOVIA.**The article analyzes the performing guitar intonation including a number of objective processes which take place in the modern art of performance.

**Keywords:** performing intonation, factors of intonational component.

УДК 78.071.2: 787.61

*Сергей МАТОХИН*

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЁМЫ И ТЕМБРАЛЬНОЕ  
ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИИ ГИТАРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ  
ПЬЕРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАСТЕРА»**

Камерный цикл «Молоток без мастера» (Le marteau sans maitre) – одно из вдохновеннейших произведений П. Булеза и яркий образец сложнейшей современной музыкально-художественной концепции. Этот опус расценивается как поворотный пункт, в творчестве композитора, где произошел переход от простой, либо слегка развитой сериальной организации к организации сложной по концепции и особым образом управляемой. Являясь продолжателем находок и идей, разработанных Веберном, Булез в «Молотке без мастера» сосредотачивает исключительно новые музыкальные идеи, получившие развитие не только в последующих сочинениях автора, но и в творчестве других композиторов, вдохновленных свежими звучаниями и «мыслительными образами» «Молотка без мастера», который в наши дни перешел из «авангарда» в разряд признанной новой классики XX века.

Камерный цикл «*Молоток без мастера*» был написан Булезом между 1953 и 1957 годами, продолжительность исполнения занимает около 38 минут. Премьера этой композиции должна была состояться первоначально в 1954 году, но гитарная часть оказалась неисполнимой и была заново отредактирована. Во время премьеры 18 июня 1955 года на музыкальном фестивале Международного общества современной музыки партию гитары исполнял немецкий гитарист Антон Штингл. В одном интервью он сказал: «Я ездил на каждую из девятнадцати репетиций из Фрайбурга в Баден-Баден, хотя репетиро-