

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Інститут мистецтв
Кафедра народних інструментів

На правах рукопису

ЧЕПШКО ОЛЕКСІЙ ІГОРОВИЧ

УДК 780.8:780.614.13:78.03(460)

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на тему:

**ТЕХНІКА ГІТАРИ ФЛАМЕНКО
НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОСКАРА ЕРРЕРО**

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник:
координатор з навчальної роботи
014 Середня освіта (Музичне мистецтво)
завідувач кафедри гри на
музичних інструментах
доктор філософії, доцент
Мазур Д. В.

УДК 780.8:780.614.13:78.03(460)

Чепішко О. І. Техніка гітари фламенко на прикладі творчості Оскара Ерреро / О. І. Чепішко: кваліфікаційна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» / [наук. кер. – доц. Д. В. Мазур]. – Рівне: РДГУ, 2023. – 82 с.

У дослідженні висвітлено генезис техніки гітари фламенко. Схарактеризовано сучасний стан розвитку техніки гітари фламенко на прикладі творчості Оскара Ерреро. Розкрито сутність понять «фламенко», «техніка гітари». Розглянуто питання відповідності музичного інструментарію технічним прийомам, а також виявлено основні прийоми техніки гітари фламенко.

Проаналізовано життєвий і творчий шлях О. Ерреро, виявлено його значущість для розвитку техніки гітари фламенко. Зроблено виконавський аналіз композицій альбому О. Ерреро «Nechiso», який підтверджує приналежність до напрямку фламенко нуево.

Рецензент:

Я. В. Сверлюк – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв РДГУ.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ТЕХНІКИ ГІТАРИ ФЛАМЕНКО.....	8
1.1. Фламенко як явище культури Іспанії і його проєкції у гітарне виконавство.....	8
1.2. Генезис інструментарію гітарного мистецтва фламенко як основа формування техніки	17
1.3. Основні прийоми техніки гітари фламенко.....	25
Висновки до першого розділу.....	33
РОЗДІЛ 2. ТЕХНІКА ГІТАРИ ФЛАМЕНКО У ТВОРЧОСТІ ОСКАРА ЕРРЕРО.....	36
2.1. Оскар Ерреро як представник сучасного фламенко	36
2.2. Техніка фламенко у композиторській діяльності Оскара Ерреро...	45
Висновки до другого розділу.....	61
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67
ДОДАТКИ.....	76

ВСТУП

Актуальність дослідження. На сьогодні гітара є одним із найпопулярніших в Україні музичних інструментів, інтерес до якого постійно зростає. Це потребує розширення уявлень про можливості інструмента – його конструктивні особливості, пріоритетні жанрові і стильові прояви, тембральне багатство і сучасний рівень техніки. Хоча в українській музичній культурі гітара розглядається як професійний інструмент, не слід обходити його фольклорне побутування. Як інструмент іспанського походження гітара поряд зі співом і танцем знайшла унікальне використання у фламенко – яскравому явищі культури Іспанії. Багато в чому саме завдяки фламенко про гітару дізнався весь світ, що і викликало повсюдне захоплення інструментом.

За час свого існування гітара фламенко зазнала низку перетворень, які потребують спеціального розгляду. У кінцевому підсумку гітара утвердилася як сольний інструмент, сформувалася високорозвинена техніка, яка вдосконалюється і досі завдяки талановитим музикантам. Серед них виділяється постать Оскара Ерреро – нашого сучасника, видатного іспанського маестро, який демонструє своє мистецтво у всьому світі.

Вивчення техніки гітари фламенко ставить перед дослідниками низку проблем. Перша з них полягає у визначенні змін інструментальної мови фламенко, які відбувалися протягом ХХ–ХХІ ст. Друга проблема – співвідношення колективного та індивідуального у гітарній техніці фламенко, адже, як відомо, фламенко є явищем, спорідненим із народною творчістю, де є сильними художні традиції. З іншого боку, бачимо велику роль індивідуальності музиканта у динаміці розвитку фламенко, підтвердженням чому можуть слугувати імена Ніньо Рікардо, Сабікаса, Пако де Лусії та інших гітаристів, техніка яких вийшла далеко за межі первинних ігрових інструментальних моделей.

Аналіз наукових досліджень. У зарубіжній та вітчизняній науці питання гітарного виконавства найбільш активно вирішуються від середини

XX сторіччя [3; 6; 11; 12; 31; 41]. Осмислення сучасного стану гітарної техніки фламенко передбачає вивчення історичних основ явища, жанрових традицій, особливостей інструментарію, провідних технічних прийомів виконавства. У цьому необхідною є опора на наукову літературу з питань фламенко (Ф. Гарсія Лорка [7], С. Крюгер [71], Б. Леблон [72], О. Обручникова [34], Д. Поррен [80], М. Ріос Руїс [84], О. Розіна [38; 39], М. де Фалья [62] та ін.), гітарного мистецтва фламенко (М. Михайленко [29; 30], О. Сомик [44], А. Шевченко [51; 52] та ін.) та його впровадження в освітній процес в Україні (А. Коваленко [23], П. Косенко [25], Є. Седько [33] та ін.). Якщо питання стосовно фламенко у літературі висвітлені різнобічно, то творча особистість О. Ерреро, на жаль, ще залишається нерозкритою як у зарубіжній, так і у вітчизняній літературі. Інформація, яка міститься, являє собою розрізнені біографічні відомості, стислі рецензії у пресі на виступи майстра, анотації до дисків та вступні частини до методичних праць автора.

Таким чином, **актуальність** даного дослідження полягає в тому, що зазначене протиріччя між визнанням значущості О. Ерреро як яскравого представника сучасної гітарної техніки фламенко і відсутністю наукового осмислення його діяльності спонукало нас до вибору теми кваліфікаційного дослідження: **«Техніка гітари фламенко на прикладі творчості Оскара Ерреро»**.

Зв'язок дослідження з науковою тематикою кафедри: тема магістерської роботи відповідає науковій темі Інституту мистецтв РДГУ, кафедри народних інструментів «Сучасні виміри мистецької освіти та розвиток творчої особистості».

Мета дослідження – простежити генезис техніки гітари фламенко та схарактеризувати сучасний стан її розвитку на прикладі творчості Оскара Ерреро.

Завдання дослідження:

1. На основі вивчення спеціальної літератури розкрити сутність фламенко як явища культури Іспанії і його проекції у гітарне виконавство.

2. Простежити генезис інструментарію гітарного мистецтва фламенко як основу формування техніки.
3. Виявити основні прийоми техніки гітари фламенко.
4. Схарактеризувати творчий шлях Оскара Ерреро як видатного представника сучасного фламенко.
5. Простежити особливості використання техніки гітари фламенко в композиторській діяльності О. Ерреро.

Об'єкт дослідження – техніка гітари фламенко в її історичному генезисі.

Предмет дослідження – творчість Оскара Ерреро як видатного представника сучасної техніки гітари фламенко.

Матеріал дослідження – концертні твори О. Ерреро з альбому «Nechizo».

Новизна даної роботи полягає в тому, що дослідження є однією з перших спроб презентування досягнень Оскара Ерреро в україномовному контенті, узагальнення його творчої діяльності в контексті загального розвитку техніки гітари фламенко на прикладі альбому «Nechizo»

Методологічною основою роботи є дослідження з історії іспанської музики, історії фламенко, історії і теорії гітарного виконавства.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань і досягнення мети у кваліфікаційній роботі було використано комплекс загальнонаукових і спеціальних наукових методів:

- загальнонаукові: вивчення і аналіз інформаційних джерел, порівняння, узагальнення, систематизація;
- спеціальні наукові: історико-культурологічний, історико-інструментознавчий, біографічний методи, жанровий аналіз, виконавський аналіз.

Теоретичне значення результатів кваліфікаційної роботи полягає у аналізі сучасного стану техніки гітари фламенко на прикладі творчості Оскара Ерреро, узагальненні особливостей творчості митця, діяльність якого розглянуто вперше в україномовній літературі.

Практичне значення результатів кваліфікаційної роботи полягає у тому, що її результати можуть бути використані у подальших дослідженнях техніки гітари фламенко та її видатних представників. Матеріали роботи можуть застосовуватися під час проведення індивідуальних занять з музичного інструмента гітара, лекційних та семінарських занять з методики інструментально-виконавських дисциплін.

Апробація дослідження. Основні положення роботи апробовані на конференції Мистецька освіта та розвиток творчої особистості, яка відбулася в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна) та в Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki (м. Жешов, Республіка Польща) 29 березня 2023 року.

Публікація:

Chepishko O., Mazur D., Zakhodiakin O. Genesis of flamenco guitar art. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб. наук. пр.* / Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волинські обереги, 2023. Вип. 10. 200 с. С. 132–138.

Структура роботи: кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел (90 позицій), чотирьох додатків. Основний зміст роботи викладено на 82 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ТЕХНІКИ ГІТАРИ ФЛАМЕНКО

У першому розділі на основі вивчення праць вітчизняних і зарубіжних авторів проведено теоретичний аналіз базових понять дослідження «фламенко», «гітара», «гітарна техніка»; розкрито сутність фламенко як явища культури Іспанії; простежено генезис інструментарію гітарного мистецтва фламенко; визначено основні прийоми техніки гітари фламенко.

1.1. Фламенко як явище культури Іспанії і його проекції у гітарне виконавство

Культура кожної країни визначається особливими явищами, які роблять її пізнаваною в світі. Таким явищем у іспанській культурі постало фламенко, велика увага до якого стимулювалася ідеями Ренасім'єнто [1]. Сучасне значення фламенко зумовлюється активністю розвитку, що уможливило включення елементів різних культур, та популярністю серед населення далеко за межами Іспанії.

Поняття фламенко є ключовим для нашого кваліфікаційного дослідження. Поняття вирізняється широтою і неоднозначністю наукового тлумачення. Фламенко – феномен, який стосується південної частини Іспанії, але завдяки іноземному висвітленню, мотивованому інтересом європейських митців початку ХХ сторіччя, набув значення загальнонаціонального символу Іспанії (див. про це у Н. Заєць [15]). Протягом ХХ сторіччя фламенко отримало поширення в іспаномовних країнах за межами Європейського континенту, у свою чергу, іспанська музична культура асимілювала низку латиноамериканських форм (румба, коломбіана тощо).

Словникова література тлумачить фламенко як «загальне визначення південно-іспанської музики, яке дало початок однойменним пісні і танцю, а також інструментальному і вокальному виконавському стилю» [42, с. 161].

Попри наголошення приналежності фламенко до музики, це, скоріше, синтетичний вид творчості. Він на рівних правах містить у собі спів і танець, супроводжувані грою на музичних інструментах (гітарі, кастаньєтах, барабанах, тамбурині) і тілесною перкусією. Є у фламенко і елементи театрального дійства, спрямованого на ефективність комунікації артистів і публіки. Тобто правильніше казати про фламенко як музично-хореографічне явище.

Виникнення фламенко завдячує окремим областям (провінціям) Південної Іспанії, населеним циганами та іншими народами Сходу, які мають стародавню історію. Батьківщиною фламенко є Андалусія. До розвитку фламенко мають причетність і такі регіони, як Естремадура, Кастилія, Мурсія тощо, проте їх значення не може дорівнювати андалусійському [65].

Фламенко не тотожне іспанському фольклору, але зближується з ним завдяки усній формі поширення. Існувала традиція утворення сімейних династій, яка певною мірою дається взнаки і досі. Прикладом можуть слугувати родини гітаристів Морено, Хабічуели, Саласара, Томате, Ерреро тощо. На відміну від фольклору фламенко відносно молоде, його витoki можна віднести приблизно до XVI сторіччя, а розвиток і поширення – до XVIII сторіччя. Велику популярність фламенко отримало у XIX і XX сторіччях, коли стало предметом спеціальної уваги діячів різних мистецтв [2]. Інша принципова відмінність фламенко від фольклору – певна «маргінальність», «закритість» культури циганських спільнот як головних носіїв фламенко [87].

Визначальна риса фламенко, яка знайде відображення і в гітарній техніці, – щира, навіть перебільшена емоційність. Це можна пояснити циганським походженням творчості, вищевказаною театральністю подачі, а у змісті – зосередженням на вічних проблемах буття, показаних у граничних проявах, так званому «дуенде». Дуенде – це містична сила, яка керує душою людини, стан зміненої свідомості [13]. Слово «дуенде» пов'язане зі словом «дух» і містить накладення понять. З одного боку, маються на увазі духи як темні сили потойбіччя, з іншого, – це дух, який міститься в людині. Глибокі

міркування про сутність дуенде висловлював Ф. Гарсія Лорка: «Дуенде можливий у будь-якому мистецтві, але, звичайно, йому просторніше в музиці, танці і усній поезії, яким необхідне втілення в живому людському тілі» [73]. Для нашого кваліфікаційного дослідження цінним є зауваження Ф. Гарсія Лорки про витoki дуенде у співі фламенко [27], в якості уособлення якого виводиться образ Мануеля Торре. Мануель Торре – циганський співак фламенко першої третини ХХ сторіччя, сучасник Ф. Гарсія Лорки, почесний гість фестивалю канте хондо в Гранаді, організованого М. де Фальєю і Ф. Гарсія Лоркою у 1922 році. Сам співак вважав, що «все, що має похмурі звуки, має дуенде» [74].

Емоційна виразність фламенко збільшується участю гітари. Первинно гітара у фламенко використовувалась як супровідний інструмент. Співаки і танцівники фламенко виступали з певним гітаристом, який відчував їх творчий запал [2]. У цьому середовищі з'являлися своєрідні музиканти. Так, згадуваний М. Торре записав диски з рядом гітаристів – Хуаном Гандуллом Хабічуелою, Ель Хіхо де Сальвадором, Мігелем Боррулем, Хав'єром Моліною. Улюбленим акомпаніатором співака був М. Борруль [74].

Із зазначених гітаристів по наш час залишається значущим ім'я Хав'єра Моліни. Розпочавши блискучу кар'єру в десять років, Х. Моліна акомпанував багатьом зірковим співакам фламенко (А. Чакону, С. Франконетті, А. Майя та ін.). Однак не менш важливим виявився внесок Х. Моліни у становлення гітари фламенко як сольного інструмента. Для реалізації справи чималим виявився вплив вчителя – Пако ель Барберо (1840–1910), адже Пако стояв біля витоків інструментальних композицій і відповідав за їх комерційну доцільність. На основі досвіду акомпанування пісні Пако ель Барберо створював інструментальні номери [39]. Він варіював мелодичні інтермедії, що використовували тематичний матеріал пісні (фальсети), з короткими ритмічними вставками, виконуваними прийомом расгеадо – грою тремлюючими акордами, особливим гітарним боєм. Надалі така структура (фальсета–ритм–фальсета–ритм...) стане типовою для гітарних композицій

фламенко.

Перехід до сучаснішої техніки гітарного виконавства фламенко здійснився у діяльності Х. Моліни [63]. Розвиваючи композиційні ідеї Пако ель Барберо, Х. Моліна істотно розширив жанрову палітру творів. Майстерність Х. Моліни визнавалася сучасниками, підтвердженням чому є надане прізвисько «brujo de la guitarra» – «чаклун гітари» [82]. Отже, на початок ХХ сторіччя склалися умови використання гітари у фламенко як сольного інструмента.

Із глибини віків виходила й інша манера – власного гітарного акомпанування співу. Чи не найдавнішим її прикладом є творчість Ель Планети (1789–1856) [82]. Такий тип виконання характеризував традиції епічного стилю, який передбачав індивідуальне музикування декламаційного характеру. Завдяки Ель Планеті стародавні іспанські романси були покладені на ритм булерії, сприявши формуванню музичної мови фламенко. Через віки традиція власного супроводу співу була представлена Анітою Майя, Пако Агілерою. Ряд гітаристів фламенко періодично застосовував спів під власну гру (Н. Рікардо).

Однак необхідно зазначити, що поєднання в одній особі співака і гітариста для фламенко не є типовим. Переважання розподілу функцій співака і гітариста-акомпаніатора, напевно, пояснюється ускладненням музичного матеріалу, необхідністю виявлення віртуозності як у співі, так і у грі.

Таким чином, від ХІХ сторіччя починається формування техніки гітари фламенко. Враховуючи, що окрема увага історичному генезису гітари фламенко буде приділена у наступному підрозділі, зараз стисло окреслимо зміст понять «гітара» і «гітарна техніка» як ключових для кваліфікаційного дослідження.

Гітара, за визначенням В. Козліна в Українській музичній енциклопедії, – струнний щипковий музичний інструмент, що має дерев'яний корпус з плоскими деками й вузькою частиною [24, с. 462]. Гітара належить до сімейства лютневих, а її класична форма нагадує вісімку. Це один із найпопулярніших у світі інструментів, який має декілька різновидів [53].

Гітара, в тому числі у фламенко, застосовується як сольний, акомпануючий та ансамблевий інструмент (див. детальніше у О. Петропавловського [37]).

Гітарна техніка (техніка гітари) – це сукупність спеціальних інструментально-виконавських прийомів і способів гри на гітарі, яка забезпечує художньо досконале відтворення образу музики, а також створення (імпровізування) музики для гітари з урахуванням історичної конкретики складових цієї сукупності [29, с. 72]. Стосовно мистецтва фламенко поняття гітарної техніки інтегрує власне виконавську і авторську творчість як такі, що виступають традиційно разом. Втім, під технікою гітари насамперед мають на увазі виконавські можливості. Виконавську техніку можна розуміти у широкому і вузькому сенсі. У широкому сенсі гітарна техніка – характеристика стану виконавської культури в цілому (певної епохи, нації, стилю і напряму музики тощо), що базується на технологічних можливостях інструмента, урахуванні умов музикування і наявного репертуару. У вузькому сенсі гітарна техніка – індивідуальна техніка виконавця. Більшість визначень гітарної (і взагалі – інструментальної) техніки наголошують індивідуальний її бік. Так, говориться про сформованість виконавських «навичок і вмій», «слухомоторних дій», «звуквидобування», «ігрових рухів» тощо [12].

У нашій кваліфікаційній роботі техніку гітари ми розглядатимемо переважно у широкому сенсі. Аналізуватимуться сучасні реалії використання гітари у фламенко, її виражальний потенціал у інтерпретації традиційних жанрів. Однак, варто зазначити, що обидва розуміння техніки є взаємопов'язаними.

У кваліфікаційній роботі йтиметься і про індивідуальну техніку гітари О. Ерреро, однак розглядатиметься вона в контексті сучасного стану фламенко в цілому. У випадку видатних майстрів, до яких безумовно належить О. Ерреро, індивідуальна техніка постає вираженням загальних досягнень виконавської культури фламенко у сфері гітарного звуковираження.

Окрім того, у виконавському музикознавстві склалися різні типології поняття «техніка». Прийнято визначати види технік (наприклад, співвідносних

зі стилістикою виконуваної музики – «техніка фламенко», «джазова техніка»; з особливостями викладення музичного матеріалу, що являє собою певну складність або усталену форму руху, – «техніка арпеджіо», «техніка тремоло»; з певними прийомами виконання – «техніка тепінгу» тощо [19]). При цьому види технік здатні сполучатися в межах ширшого розуміння явища. Так, гітарна техніка фламенко включає жанрові техніки, техніки виконання ритмоформул і традиційних фактур, техніки прийомів виконання, техніки імпровізації [29]. У кваліфікаційній роботі техніка гітари фламенко тлумачитиметься як єдина система, в якій зазначені часткові техніки виступають елементами. Завдяки техніці гітари фламенко забезпечується функціонування явища на належному рівні.

Через близькість фламенко до фольклору щодо механізму функціонування в суспільстві, з особливою гостротою постає питання про співвідношення колективного та індивідуального у гітарній техніці [14]. Фламенко як культурне явище достатньо традиційне, воно базується на творчості народу, тобто неосвічених (у тому числі і стосовно нотної грамоти) представників нижчих верств суспільства. Проте, на відміну від фольклору, фламенко довгий час мало достатньо локальний з погляду регіонування (Андалусія), поселення (місто, а не село) та етнічно-соціальної характерності (цигани та інші «відчужені» етноси) статус. Лише у ХХ сторіччі розпочинається процес перетворення фламенко на культурний символ Іспанії, а з урахуванням сили комерційних розрахунків, і на деякий стереотип [81, с. 135]. У цьому контексті можна пояснити критичне ставлення до фламенко ряду видатних діячів культури Іспанії першої половини ХХ сторіччя [54]. Наприклад, Ф. Гарсія Лорка пояснював відмінності канте хондо і фламенко так: «Канте хондо – таємничий відсвіт першочасів, канте фламенко – мистецтво майже сучасне і таке, що дуже поступається за глибиною почуття. Духовний колорит і місцевий колорит – ось у чому їх корінна відмінність» [7].

Фламенко виробило певні способи інтегрування музики і танцю, велику кількість жанрів (палос) та відповідних ним ритмоінтонаційних моделей,

дотримання яких і сьогодні складає обов'язок музиканта цього напрямку. Гітарист фламенко не виходить за межі прийнятих норм презентації музики, її формальних та змістових типологій. У наукових доповідях можна знайти відомості про авангардні прояви фламенко, однак вони не руйнують загальної картини існування явища як усталеної традиції [71].

З іншого боку, у фламенко завжди мав вагоме місце культ індивідуальності. Іспанський музикознавець Б. Інфанте образно називав фламенко музикою самотності, «у самотності чіткіше чутно притаманний йому (фламенко – О. Ч.) індивідуалізм» [70, с. 76]. І танець, і спів у фламенко індивідуальний, парний танець зустрічається менше. Зміст також докорінно відрізняється від традиційного фольклору: йдеться не про людину спільноти, яка живе за законами природи, а про страждання особистості. Тематика пісень стосується переважно кохання, ревнощів, самотності і смерті. Ті ж самі теми розкриваються і у танці, наділеному високою артистичною експресією [5]. Пантомімічно промовистий танець ніби випромінює вогонь пристрасті (до речі, за однією з версій, «фламенко» перекладається як «полум'я»), що відображається у різких змінах рухів, ламаних позах тіла. До того ж пристрастність однаковою мірою характеризує жіночий і чоловічий танець. Тобто фламенко в будь-яких мистецьких проявах втілює граничні психологічні стани особистості, одержимість, напряму пов'язану з відчуттям дуенде.

Підкреслений індивідуалізм фламенко потребує спеціальної техніки, причому досить складної. Цим пояснюється необхідність навчання – практикується передача досвіду між поколіннями, нерідко від батька до сина. Оволодіння наявною технікою є запорукою доступу музиканта або танцівника до виступів в осередках фламенко (кафе для співу, таблао тощо).

Гітарна техніка отримувала розвиток завдяки видатним індивідуальностям, які, залишаючись вірними загальним вимогам музики фламенко, талановито відшукували в ній потенціал новацій. Симптоматичним у цьому сенсі є класифікація технік гітари фламенко Мануелем Кано. У книзі «Гітара фламенко» він запропонував вирізняти п'ять історичних шкіл [56]:

1) примітивна школа. Найбільш рання за походженням (XVIII–XIX сторіччя). Стосується гітари як акомпануючого інструмента. Підсумком цього періоду і переходом до наступного вважається творчість Х. Моліни, про якого говорилося вище;

2) монтойїзм (montoyismo). Школа названа М. Кано на ім'я видатного гітариста Рамона Монтойї (1880–1949). Стосується його учнів і послідовників, які розвивали манеру гри майстра. Р. Монтойя затвердив статус гітари фламенко як сольного інструмента, а також адаптував до фламенко низку методів класичного гітарного виконавства. Йому приписують розробку таких технічних прийомів, як п'ятинодне тремоло, шестинотне арпеджіо, метод використання великого пальця п'юльгар, стакатну тахніку гам, ефекти брязкіту та ін.;

3) рікардизм (ricardismo). Наслідує досягнення Ніньо Рікардо (1904–1972). На відміну від мелодійної гри Р. Монтойї, гітара у Н. Рікардо набула більшої сили і різкості, посилилася активність ритму, збагатилася фактура;

4) сабікізм (sabiquismo). Наслідування Сабікаса (1912–1990). Сабікас продовжив розвиток сольної гітари фламенко. У свій час його техніка сприймалася як революційне оновлення. Сабікас значно ускладнив гітарну музику, сформував новий тембральний звукообраз інструмента. Сучасники звертали увагу на вражаючу чистоту його звуку. Новаторські технічні прийоми Сабікаса – пасажі і арпеджіо по всіх струнах, міцне виконання пікадо, альсапуа одним великим пальцем. Вважається, що узагальнення техніки Сабікаса зроблене його учнем Д. Костером у 3-томній книзі «Ключі до гітари фламенко»;

5) вільна школа. Під вільною школою М. Кано має на увазі індивідуальні стилі сучасніших гітаристів, техніка яких принципово відрізняється від монтойїзму, рікардизму та сабікізму.

На даний час у фламенко спостерігається домінування вільної школи з її подальшим розвитком. У музикознавстві узвичаївся термін «нуеве фламенко» (nuevo flamenco) [79], який позначає інтеграційну тенденцію фламенко від

1980-х рр., коли відчутними стали джазові, східні, латиноамериканські та інші впливи. Втім, нове фламенко не є тотожним вільній школі, а являє собою масштабне явище, відмінне від класичного фламенко [79]. Сучасне фламенко далеко відійшло від первинно притаманного йому герметизму і набуло здатності встановлювати зв'язки як з мистецтвом різних народів, так і з професійним мистецтвом різних напрямів. Символом гітарного мистецтва «фламенко нуево» став Пако де Лусія.

Нове фламенко – явище, яке мотивує зростання фламенко вглиб (у інші види мистецтва) і вшир (у країни світу). Його сенс художньо інтерпретовано в кінематографі. Знаменитий режисер Карлос Саура у фільмі «Фламенко» глибоко осмислив культурне явище, близьке авторові [89]. Невипадковим є звернення до міжвидового синтезу: фільм поєднує якості документального і художнього. Головним «персонажем» кінострічки є танець фламенко, але танець невід'ємний від гітарної музики, виконуваної геніальним Пако де Лусією. Пако де Лусія є учасником і центрального твору художньої фламенко-кінотрилогії К. Саури – «Кармен». Але П. де Лусія не виконує «ролі», а залишається самим собою, уособлюючи сучасний для режисера стан фламенко. Показовим для нашого дослідження видається фрагмент, коли П. де Лусія імпровізує в ритмах фламенко на тему «Сегідильї Кармен» з однойменної опери Ж. Бізе. Через цей режисерський хід проводиться думка про професіоналізацію фламенко ХХ ст., актуальність діалогу культур.

Отже, фламенко являє собою інтегративне музично-хореографічне явище, важлива роль в якому належить гітарі. Будучи функціонально близьким до міського фольклору, фламенко має усну природу, характеризується традиційністю і є переважно продуктом колективної творчості. Водночас у фламенко сильно виражено індивідуалізм, який стосовно гітарного виконавства виразився у новаціях видатних музикантів. У фламенко гітара використовується як сольний, акомпануючий та ансамблевий інструмент, що відображається на особливостях техніки. Техніка гітари фламенко стосується власне виконавського, композиторського та імпровізаторського видів

діяльності, які традиційно здійснюються однією особою.

1.2. Генезис інструментарію гітарного мистецтва фламенко як основа формування техніки

Розвиток техніки відбувається паралельно з розвитком інструментарію, відображає його досягнення і стимулює конструктивні винаходи. Гітара на сьогодні вважається символом іспанської культури, однак процес її становлення демонструє внесок різних народів [26].

Появу гітари прийнято відносити до середини XIII сторіччя. На той час, згідно документальних джерел, існували мавританська і латинська гітари [90].

Мавританська гітара прийшла в Європу з арабського світу. По-іншому її називали «сарацинська гітара». Вперше згадує про цей інструмент у XIV сторіччі французький теоретик музики Хуан Грохео [44, с. 277]. Серед відомих струнних інструментів він називає псалтеріум, кіфару, ліру, сарацинську гітару і віолу, що вказує на велику поширеність гітари цього типу в Європі. Передусім мавританська гітара з'явилася в Іспанії, арабське завоювання у VIII сторіччі Піренейського півострову внесло свої культурні впливи.

Тогочасний інструмент мав опукле дно і грушеподібну або овальну форму, як у арабської лютні. Така форма зберігалася до початку XVI сторіччя. Струни були металевими і давали різкий звук. Грали переважно плектром. Використовували мавританську гітару для акомпанування танцям. Техніка виконання на мавританській гітарі наближувалася до пунтеадо – защипування струн. На інструменті грали в основному одноголосні мелодії. Відсутність ладів на грифі дозволяла широко впроваджувати типову для східної музики мелодичну орнаментику.

Латинська гітара, як вважається, отримала назву від греко-римського попередника (танбура) [46]. На відміну від мавританської, мала плоску нижню деку і «приталену» форму корпусу, що нагадує сучасну гітару. Струни були жильними, грали на них як медіатором, так і пальцями, але все ж частіше пальцями [57]. Звучання латинської гітари було більш м'яким. Грали на

інструменті акордами, прийомом, близьким до расгеадо. Попередницею сучасної класичної гітари прийнято вважати латинську гітару [53].

Однак, вчені сьогодення висловлюють сумнів щодо неприємного звучання мавританської гітари. Скоріше за все, тут дався взнаки релігійно-політичний конфлікт: інструмент іновірців-завойовників апріорі не міг звучати привабливо.

Протиставлення мавританської і латинської гітар мало місце і в подальші епохи, що безпосередньо стосувалися фламенко. Так, М. де Фалья писав про мавританський і кастильський стилі гри [62]. Проте для фламенко перспективнішим виявився саме мавританський стиль. Навіть різкуватість звучання могла сприйматися не як недолік, а як позитивна якість. Адже і сучасна гітара фламенко звучить різкіше, ніж класична, під час гри припускається легке потріскування струн. У східних народів наявність призвуків високо цінувалася [66]. Наприклад, індійські струнні інструменти мають підставку «меру» (назва походить від символічної гори – центру Всесвіту), яка забезпечує специфічне вібрування звуку [45].

У епоху бароку в Європі стала популярною так звана гітара баттента (від слова *battente* – биття, брязкіт), яку нерідко вважають різновидом мавританської гітари. Інтерес до інструмента викликався через ритмічний акордовий акомпанемент, виконуваний за допомогою плектра (прийом расгеадо). Ця гітара більша за барокову і, як і мавританська попередниця, має металеві струни. Кількість струн дорівнювала п'яти. Поширений інструмент був у Італії, він супроводжував спів і танець. Використання такої гітари тривало до кінця XVIII сторіччя [10].

Однак баттента була не першою п'ятиструнною гітарою. Подібну гітару, як зазначає Е. Шарнассе, можна бачити на ілюстрації XVI сторіччя у рукописі «Розгляд багатьох своєрідних властивостей, зображених і записаних Жаком Кельє» [57]. Для п'ятиструнної гітари було встановлено стрій А, D, G, H, E. Струни (окрім верхньої) були парними і налаштовувалися в унісон (струна G могла налаштовуватися в октаву). Цей принцип виявився значущим для

техніки гітари фламенко. Хоча токаори грають на шестиструнній гітарі, насправді вони використовують п'ять струн (так звана гра у середньому регістрі – *rognedio*). Шоста струна в гітарі з'явилася наприкінці XVIII сторіччя. Точно особа винахідника не встановлена. Історик гітарного мистецтва Д. Прат з опорою на енциклопедичні видання свого часу (межа XIX–XX ст.) припускає, що шоста струна була введена у XIX сторіччі французьким майстром Марешалем [82]. Струни були вже не подвійними, а одинарними.

З розвитком інструментарію ускладнювалася і техніка гри, формувалися принципи композиторської та імпровізаторської діяльності [18]. Чималий внесок у цей процес здійснили цигани, у середовищі яких і сформується фламенко. Якщо фламенкістам вистачало п'яти струн, то активне користування шостою струною відбувалося в середовищі виконавців на класичній гітарі [8]. В Іспанії головна заслуга належить Д. Агуадо (1784–1849). Музикант склав власну «Школу гри на гітарі» (1825), де затвердив стрій гітари з шістьма струнами. Ідея була відразу підхоплена сучасниками і в плані розвитку методик, і щодо створення високотехнічного репертуару (Ф. Сор та ін.) [4, с. 354–355].

Близький до сучасного зовнішній вигляд гітара отримала у XVIII сторіччі, коли було винайдено віялове розташування пружин на верхній деці – W-схема [25, с. 303]. Одним із перших дану конструкцію застосовував іспанський гітарний майстер Хосе Бенедикт, а вдосконалив – Хуан Пажес [82]. Остаточний вигляд іспанська гітара отримала у другій половині XIX сторіччя завдяки майстру Антоніо Торресу [61].

Межа XVIII–XIX сторіч – час, коли техніка іспанської гітари розгалужується в своєму розвитку на класичну та техніку фламенко. Техніка фламенко на той час виходила з практик акомпанування співу і танцю, а також можливостей інструментального наслідування пісенної мелодії (фальсета). Фальсети зазвичай виконувалися між куплетами пісні і являли собою

імпровізаційне варіаційне викладення теми, що давало можливість гітаристу показати майстерність і оригінальність гри [86].

Акомпануюча роль інструмента, відсутність спеціальних педагогічних закладів виконавської підготовки, нарешті, матеріальний рівень музикантів – вихідців з народу, спричинили те, що класична техніка за рівнем випереджала тогочасну техніку фламенко (примітивну школу, за визначенням М. Кано). Перша документально зафіксована згадка про фламенко датується 1780 роком і пов'язана з циганським співаком Тіо Луїсом ель де ла Хуліана з міста Херес-де-ла-Фронтера [85]. Це – напівлегендарна персона, про життя і творчість якої достеменно майже нічого не відомо. Вважається, що Луїс створив жанр «тона» – пісні смутку. Тона – давній жанр, у якому спів існував без акомпанементу. Гітару ж у супровід запровадив Ель Планета, який виступав одночасно співаком і гітаристом-акомпаніатором.

Взагалі на межі XVIII–XIX сторіч спів фламенко майже не супроводжувався гітарним акомпанементом, оскільки це було мистецтво простого люду, а гітару в ті часи могли собі дозволити тільки заможні особи [9].

До середини XIX сторіччя мистецтво фламенко було суто регіональним явищем, відомим вузькому колу поціновувачів. Головними центрами фламенко були міста південно-західної Андалусії Кадіс і Херес-де-ла-Фронтера [85]. Тогочасні гітаристи були тісно зв'язані з рідним краєм, не гастролювали, не робили аудіозаписів виступів, тому і популярність їх мала місцевий характер [9]. Техніка гри не відрізнялася складністю: мелодичні варіації виконувалися великим пальцем правої руки або чергуванням великого і вказівного пальців, практикувалися і прості варіанти расгеадо.

Приблизно від 40-х рр. XIX сторіччя фламенко поступово трансформується з народного на професійне мистецтво усної традиції і зазнає комерціалізації. Якщо раніше музикуванням займалися у вільний від роботи час, то тепер спеціалізуються на певній виконавській діяльності [9]. Мистецтво гітариста стає потрібним співакам і танцівникам, популярність приносить

артистам добрі статки, тому виникає жорстка конкуренція серед виконавців. Відбувається стрімкий розвиток гітарної техніки. Адже вибір гітариста для музичної групи визначався насамперед його технічно-виконавськими, музично-художніми, індивідуально-артистичними якостями. Свої творчі знахідки музиканти намагалися тримати у таємниці. Існували випадки, коли гітарист спрощував свою гру, побачивши серед слухачів конкурента. Найефектніші технічні прийоми мали виконуватися для широкої публіки, а не для обізнаних виконавців, здатних переймати прийоми «з рук». Траплялося, що у родинях фламенкістів переривалася династія, тому що батьки не навчали дитину, аби вона не розкрила секретів музикування своїм друзям [70].

Виходячи із затребуваності фламенко, зріс престиж вчителя гри на гітарі. Як правило, це були не дипломовані спеціалісти, а практики, чия майстерність підтверджувалася успішністю виступів в якості акомпаніатора.

Професіоналізація фламенко відбувалася у кафе для співу (*cafe cantante*). Перше таке кафе з'явилося у Севільї в 1842 році, надалі їх кількість інтенсивно зростала [70]. У кафе створювалися нові технічні прийоми, здатні вразити публіку.

Мистецтво фламенко встановлювало пріоритети відносно інструментарію. До середини XIX сторіччя для фламенко використовувалася гітара де таблао (*guitarra de tablao*) – буквально «гітара для танцювальної сцени». Від сучасної гітари фламенко вона відрізнялася меншими розмірами, вужчою обечайкою і більш слабким звуком [49].

Майстер Хосе Рамірес III створив сучасний тип гітари фламенко, яку назвав гітара негра (*guitarra negra* – «смаглява гітара»), що описувало її зовнішній вигляд. Передня частина була зі світлого дерева, а задня дека і обечайка – з червоного дерева або палісандра. Гітару негра і досі використовують гітаристи фламенко. Конструктивно гітара негра може суміщати властивості класичного інструмента та власне гітари фламенко. Інший тип гітари фламенко – гітара бланка (*guitarra blanca* – «біла гітара»). Її обечайки і задня дека зроблені зі світлого іспанського кипариса. Всі інші

конструктивні особливості аналогічні гітарі фламенко [49]. Кольорові рішення сучасних гітар фламенко найрізноманітніші, втім, виготовлення інструментів традиційного забарвлення залишається актуальним.

Характеризуючи гітару фламенко в цілому, вкажемо на її спільні риси (конструкція і стрій) і відмінності від класичного інструмента. Перш за все відмінності стосуються матеріалу, з якого виготовляється гітара, а також наявності деяких спеціальних пристроїв (див. Додаток А). Первинно гітари фламенко виготовлялися з кипарису, що здешевлювало їх виробництво. Це дало змогу придбання інструментів небагатими людьми. Дерев'яними були і колки для настроювання інструмента. Деякі сучасні майстри фламенко також грають на гітарах з дерев'яними колками задля збереження автентичності звучання.

Враховуючи специфіку технічних прийомів, які широко застосовуються гітаристами фламенко (передусім прийому гольпе), виникає потреба у спеціальних пристроях. До таких відноситься гольпеадор (п'єкгард). Це – захисна пластина, яка зберігає верхню деку від пошкоджень нігтьовими ударами пальців. Сучасні гольпеадори переважно пластикові, можуть бути як у вигляді пластини, так і плівкові. Гольпеадор кріпиться нижче струн між підставкою і розеткою. Виконавці фламенко інколи використовують два гольпеадори, другий кріпиться вище струн [22].

Часто у гітарі фламенко використовується каподастр (або сехілья) – затискач для висотної транспозиції шляхом штучного укорочення частини струн, що звучить [21]. У фламенко каподастр допомагає гітаристу підлаштуватися до тональності співака без зміни аплікатури. Каподастр змінює і стрій інструмента, надаючи йому особливого ладового колориту фламенко. Так, засновник сольної гітарної гри фламенко Р. Монтойя часто використовував каподастр, асоціюючи певний жанр з конкретною тональністю, а також створив жанр «ронденья», який потребував обов'язкового застосування каподастру.

Гітара фламенко істотно відрізнялася звуком від класичної гітари. Гітара фламенко звучала яскравіше і мала додаткові призвуки, які утворювалися завдяки більшій вібрації деталей корпусу. Гітара фламенко швидше «реагує» на дії музиканта, ніж гітара класична. Тому виконавці фламенко не обов'язково прагнуть до прозорості і чистоти звуку, трохи «нечистий» звук додає гри пристрасності. Велика дзвінкість гітари фламенко пояснюється нижчим розташуванням струн над верхньою декою, низьким заднім поріжком, тоншою накладкою на гриф [58].

Досконалість гітари фламенко як інструмента була досягнута близько 30–40-х років ХХ сторіччя. Сучасні гітари фламенко спеціалізовано виготовляються у різних країнах світу як індивідуальними майстрами, так і на фабриках. У тому числі гітари фламенко різного вигляду і акустичних характеристик виготовляє виробнича компанія, керована Оскаром Ерреро. Існують і гібридні інструменти, які поєднують властивості гітари фламенко і класичної, що сприяє видобуванню мелодичнішого і глибшого тону звучання (на такому інструменті грав Пако де Лусія). Багатство інструментарію дозволяє враховувати індивідуальність гітаристів, стилістику їхньої гри і особливості техніки.

Використання однакових інструментів не завадило формуванню як індивідуальних, так і регіональних виконавських технік. Регіональні відмінності гітарної гри характеризували такі міста, як Херес, Кадіс, Севілья, Кордова, Гранада тощо. Як вважають сучасні дослідники, відмінності у регіональних стилях найбільше відчувалися до середини 70-х рр. ХХ сторіччя [44, с. 304].

Центральні та північні області Іспанії виробляли манери гри, відмінні від традиційної андалусійської. Гітаристи Мадрида славилися блискучою технікою виконання пасажів, арпеджіо, тремоло, тоді як андалусійські гітаристи, особливо уродженці Хересу, грали в стриманій манері, яка підкреслювала гордовитий пафос фламенко [70]. Але андалусійська манера гри не була простішою у технічному плані. Наприклад, андалусійський

гітарист Маноло де Уельва (1892–1976) володів віртуозною технікою гри великим пальцем правої руки (альсапуа). Його техніка частково була запозичена та розвинена багатьма гітаристами (М. де Марчена, Д. дель Гастор та ін.).

Простеживши генезис інструментарію мистецтва фламенко, ми виділили три етапи формування техніки гітари:

I. Кінець XVIII – перша чверть XX сторіччя. Період становлення інструментарію, ствердження гітари як необхідної складової фламенко. Застосування гітари як акомпануючого інструмента, початок розвитку сольної гітарної гри. Професіоналізація гітарного виконавства, виникнення регіональних манер гри. Взаємодія з мистецтвом класичної гітари.

II. Кінець 1920-х–1980-і роки. Усталення форм гітарного інструментарію фламенко, відмежування від класичної гітари. Провідне значення сольних форм музикування, що спричиняє інтенсивний розвиток гітарної техніки. Збільшення доступності інструментів за рахунок їх промислового виробництва. Розширення жанрових можливостей сольної гри. Поширення мистецтва фламенко та відповідного йому інструментарію за межі Іспанії (гастрольні виступи, грамзапис, створення і друк методичних матеріалів щодо гітари фламенко, відкриття спеціальних навчальних закладів). Впровадження стилістики фламенко академічними композиторами у твори для класичної гітари.

III. Від 1980-х років по теперішній час. Використання будь-якого інструментарію, взаємодія з класичною гітарою. Рівнозначність сольних, ансамблевих та акомпануючих функцій гітари фламенко. Загальний високий рівень техніки. Промислове і авторське виробництво інструментів, їх доступність професіоналам і аматорам світу. Поєднання типів музикування. Включення гітари фламенко в оркестрові програми, інструментальні ансамблі з експериментальним складом інструментів (етнічна перкусія, духові, струнні). Розширення методичної бази із застосуванням інформаційно-

комунікаційних технологій (навчальні YouTube-канали, відеоуроки тощо). Інтеграція мистецтва фламенко з іншими стилями і напрямками музики.

Отже, мистецтво фламенко виробило власний інструментарій, споріднений із класичною гітарою, але дещо відмінний від неї. Сформовано декілька типів інструментів, які використовуються по наш час. Чималу роль відіграють інструменти, гібридизовані з класичною гітарою. Генезис інструментарію був тривалим, але основні конструктивні рішення стосовно гітари фламенко припадають на XIX – початок XX сторіччя. Наявність відповідного інструментарію забезпечила активний розвиток виконавської техніки гітариста як акомпаніатора і соліста-імпровізатора.

1.3. Основні прийоми техніки гітари фламенко

Основні прийоми техніки гітари фламенко почали формуватися з XIX сторіччя. Хоча прийоми первинно вигадувалися народними музикантами, чимале значення для вироблення самобутньої мови фламенко мала взаємодія з мистецтвом класичної гітари. Відомо, що фундатор сольного гітарного фламенко Р. Монтойя захоплювався грою Ф. Таррегі. Вихід гітари фламенко на рівень сольного виконавства завдячує використанню технічних елементів класичної гітари. Тракткування гітариста як самодостатнього музиканта-віртуоза брало за основу романтичні уявлення про надзвичайну особистість і сягало корінням знов-таки академічної творчості [32]. Нам здається правильною думка, що за виключенням типово фламенкових прийомів расгеадо і пульгар, решта прийомів техніки відповідає баченню гітарного виконавства Ф. Таррегі, методично викладеного його учнем Е. Пуходем [16].

Однак у процесі подальшого розвитку виконавські манери і техніка гітари фламенко індивідуалізувалися. Своїми витокami техніка фламенко йшла до найдавніших інструментів – мавританської і латинської гітар. Вважається, що від гри медіатором на мавританській гітарі виник прийом альсапуа – гри великим пальцем. Від гри на латинській гітарі фламенко запозичило арпеджіоподібні побудови і бої расгеадо. На сучасному етапі, співвідносному

з «*pueve flamenco*», знову спостерігається взаємодія технік класичної гітари і власне фламенкової. Причому, якщо раніше цей вплив був переважно односпрямований (фламенко живилося досягненнями класичної техніки), то зараз він є обопільним [16].

Специфічні технічні прийоми гри на гітарі фламенко прямо залежні від використовуваного інструментарію, описаного нами у попередньому підрозділі. Конструкція гітари фламенко забезпечує яскравий і сухуватий звук (низькі поріжки дозволяють прискорити процес передачі вібрації струн на резонуючу деку). Більш низьке, порівняно з класичною гітарою, розташування струн полегшує гру лівою рукою, а наявність додаткових призвуків від дотику струн до ладів сприяє впровадженню перкусійних ефектів. Невипадково гітаристи фламенко обов'язково використовують гольпеадор, тому що ударне підкреслення ритму пальцями правої руки по деці є найбільш характерним прийомом техніки фламенко [76]. Хоча основною функцією гольпеадора є захисна, він також уможливорює опору четвертого пальця лівої руки під час гри альсапуа. Опора четвертого пальця дає руці гітариста більш стійке положення і полегшує керування якістю звучання мелодії (першим пальцем).

Наступним пристроєм, яким користуються гітаристи, є каподастр (або іспанська сехілья) – затискач струн для автоматичної транспозиції [21]. Щодо технічних прийомів гітари фламенко варто вказати на сприяння більш швидкій грі, оскільки каподастр збільшує частоту вібрації струн.

Іншим чинником, який зумовлює застосування тих чи інших технічних прийомів, є розташування виконавця відносно інструмента, тобто посадка. Деякі гітаристи фламенко, наприклад М. Кано, надають перевагу посадці, яка асоціюється з класичною гітарою. У такій посадці ліва нога гітариста ставиться стійко трохи вище (можливе використання спеціальної підставки), тоді як права нога спирається на підлогу. Гітара розташовується діагонально, опора корпусу інструмента здійснюється на стегно лівої ноги (додаткові точки опори – передпліччя правої руки, груди). Така посадка гарантує вільність лівої

руки (не треба тримати гриф) та можливість її швидкого переходу з позиції у позицію (див. Додаток Б).

Посадка ж фламенко у її сучасному варіанті передбачає закидування ноги за ногу (див. Додаток Б). При цьому на підлозі стоїть ліва нога, а права кладеться не неї майже горизонтально так, щоби праве коліно було віддалене від лівої ноги. Гітара знаходиться на правій нозі, тоді як у класичній посадці корпус гітари розташовується збалансовано між ногами. Сучасний варіант посадки гітариста фламенко спостерігаємо у Пако де Лусії. У такій посадці гриф інструмента майже паралельний підлозі.

Старші покоління фламенкістів грали зовсім в іншій посадці. Гітара трималася майже вертикально і спиралася в ноги виконавця (див. Додаток Б). Існує ще змішана форма посадки, яка поєднує класичну форму з фламенковою. Змішану форму посадки використовували, наприклад, Сабікас, Н. Рікардо. Сучасний іспанський гітарист фламенко О. Ерреро, техніці якого приділяється головна увага у кваліфікаційній роботі, також надає перевагу змішаній формі посадки (див. Додаток Б). У такій посадці кут грифа гітари відносно підлоги складає близько 45 градусів [75].

Посадка корегує постановку рук, а її вибір зумовлюється потребами певного виду музикування. Наприклад, рання форма посадки добре виконує завдання акомпанементу, але заважає руху лівої руки. Сучасна форма, запропонована Пако де Лусією, дає змогу виявити технічну майстерність соліста. Змішані форми використовують переважно сформовані майстри, які схильні до експериментування в плані технічних можливостей інструмента.

До основних прийомів техніки гітари фламенко відносяться пульгар, расгеадо, альтернадо, гольпе, пікадо, арпеадо, лігадо, тремоло. Серед них фундаментальними прийомами є пульгар та расгеадо як власне фламенкові. Пульгар і расгеадо беруть свої витоки ще з давніх практик акомпанементу співу та танцю, тоді як з розвитком техніки класичної гітари вони майже не пов'язані. Розглянемо прийоми техніки гітари фламенко детальніше.

Пульгар (від ісп. *Pulgar* – великий палець) [75]. Технічний прийом виконання мелодії великим пальцем правої руки. Він є найголовнішим для виконання лінії мелодії в музиці фламенко від середини XIX сторіччя. Зародження прийому зумовлене положенням руки на інструменті: кисть правої руки розташовується під кутом приблизно 45 градусів по відношенню до передпліччя, і, таким чином, пальці за умови їх витягнення знаходяться перпендикулярно до струн. Під час виконання пульгара кисть руки знаходиться під меншим кутом до передпліччя, а зап'ястя піднімається вгору так само, як у класичних гітаристів. Долоня розгорнута таким чином, що ребро долоні і мізинець знаходяться нижче, ніж протилежний край долоні. Вказівний і середній пальці можуть трохи спиратися на першу струну або на гольпеадор біля першої струни, безіменний палець і мізинець – витягнені. На думку видатного виконавця і педагога фламенко Хуана Мартіна, цим створюється противага кисті, а її стабілізація у нерухомому та розслабленому стані полегшується [75]. Рух великого пальця під час видобування окремих звуків у пасажі здійснюється в основному від променево-зап'ясткового суглоба і трохи від другого, а перший суглоб пальця не згинається. Додатково може брати участь у русі вся кисть правої руки, здійснюючи дуже малі різкі повороти (по кілька градусів) в зап'ястя при кожному ударі, допомагаючи великому пальцю. Удар по струні відбувається спочатку ковзним торканням бокової сторони м'якоттю (*callo*), а потім краєм нігтя (*uña*) великого пальця, причому рух пальця природний і є просто «падінням» його на струну з невеликим додатковим зусиллям, ступінь якого залежить від необхідної сили звучання. Після удару по струні м'якоть великого пальця зупиняється у вищій струні, тобто звуковидобування здійснюється прийомом *апояндо* (з опорою).

Расгеадо (ісп. *Rasgueado*, *Rasgueo* – «гра перебиранням струн») [75] являє собою ритмічний акордовий акомпанемент. Походження прийому *расгеадо* історично з'ясоване – це спосіб акомпанементу співу і танцю з допомогою плектра. Такий тип акомпанементу формувався від часів мавританської гітари. *Расгеадо* виконується одним пальцем правої руки –

вказівним або середнім. Роль плектра несе кінчик нігтя: у процесі гри він здійснює такі самі удари по струнах, як і плектр, що утримується вказівним і великим пальцями правої руки. Скоріше за все, у расгеадо великий палець став використовуватися раніше, ніж решта пальців правої руки, оскільки використання нігтя великого пальця для гри на металевих струнах цілком можливо, оскільки цей ніготь набагато міцніший за інші.

У теперішній час використання великого пальця для акордового супроводу зберіглося у вигляді окремих ударів згори вниз (від шостої до першої струни). Удар великого пальця знизу вгору (від першої струни до шостої) утворив спеціальний прийом, який називається альсапуа. Останнім часом зворотний удар великого пальця використовується у дуже ефектному варіанті расгеадо тріольного типу. У більш сучасних творах фламенко расгеадо може виконуватися кількома пальцями правої руки.

Альтернадо (від ісп. *Alternado* – чергування) [75] – технічний прийом, заснований на чергуванні вказівного та великого пальців. Альтернадо є одним із найважливіших прийомів гри на щипкових інструментах. Раніше альтернадо та техніка великого пальця об'єднувалися під загальною назвою пунтеадо, тобто чіткого видобування звуків. Термін альтернадо з'явився дещо пізніше (близько XVII сторіччя) і трактувався широко, навіть стосовно гри пасажів на одній струні. У наш час назва «альтернадо» застосовується тільки для прийому чергування басових та високих звуків. У техніці гітари фламенко альтернадо належить до базових прийомів гри. В якості одного з головних прийомів виконання мелодичної лінії поряд із пульгаром альтернадо заявило про себе від 30-х років XX сторіччя.

За ступенем виконавської складності технічний прийом альтернадо достатньо простий і нічим принципово не відрізняється від аналогічного прийому класичної гітари. Басові ноти видобуваються великим пальцем прийомом апояндо, а вказівний палець отримує звук прийомом тірандо (без опори на наступну струну після удару), як і в класичній техніці.

Гольпе (від ісп. *golpe* – удар) [75] – прийом гри на гітарі фламенко, який полягає в ударі кінцем нігтя середнього або безіменного пальців правої руки по гольпеадору (на верхній деці) біля першої струни поруч із підставкою. Доволі часто гольпе здійснюється одночасно з *расгеадо* або видобуванням звуку великим пальцем правої руки. Прийом гольпе відомий вже з початку XVII сторіччя. Це зафіксовано табулатурою «італійського стилю» у низці італійських та іспанських посібників з гри на гітарі. Тоді він означав в акордовому акомпанементі напрямок удару плектра по струнах. Надалі термін гольпе залишився тільки для позначення постукування по деці.

Також існує приглушений варіант гольпе (*golpe sordo*), який здійснюється так само, як і звичайний удар по деці, тільки не нігтем, а кінчиком м'якоті пальця. Процес виконання гольпе називається гольпео (*golpeo*).

Іноді терміном гольпе можуть позначатися ритмічні удари, якими супроводжують спів чи танець. Ці удари здійснюються рукою по столу або іншому предмету, підбором, носком або підшвою ступні [88].

Головне музичне завдання, що вирішується технічним прийомом гольпе – створення ритмічного ударного акценту на головних долях мелодії, прообраз ударного акомпанементу. Іноді прийом гольпе використовується як заповнення пауз, щоби зберегти у слухача відчуття ритмічної пульсації.

Пікадо (від ісп. *picado*, або в андалуському варіанті – *picao*) [75] – виконання орнаментальних одноголосних пасажів чергуванням вказівного та середнього пальців. Буквально перекладається як швидке чергування ударів. У техніці гітари фламенко «пікадо» називають і прийом гри, і пасаж, який виконується цим прийомом (слово *picar* означає «виконувати пасаж на гітарі»). Назва терміну образно передає вилучення швидкої послідовності великої кількості нот в одноголоссі з ясним артикулюванням кожної ноти. Іноді довгі гамоподібні пасажі гітаристи фламенко називають *escala* або *gama*.

Прийом гри пікадо в музиці фламенко почав використовуватися відносно нещодавно – не раніше, ніж наприкінці XIX сторіччя, і став результатом запозичення з техніки класичних гітаристів. Згодом складні пасажі регулярно

стали використовувати на початку ХХ сторіччя видатні гітаристи фламенко Пако Лусена і Рамон Монтойя. До речі, останній був великим знавцем класичної техніки гітари, якої навчався у знаменитого гітариста-класика М. Льобета.

У грі прийомом пікадо враховувалося, що великий палець досить обмежений у швидкості виконання тривалого ланцюжка звуків, тому цілком природно використовувалися інші пальці правої руки, тим більше, що їх можна швидко чергувати в процесі гри.

Для виконання пасажів, поряд з технікою великого пальця (пульгар), з початку ХVІІІ сторіччя застосовувалося також чергування великого і вказівного пальців правої руки (альтернадо). Відмінність анатомічних особливостей великого пальця від інших пальців мала наслідком відмінність у характері удару по струні і забезпечила своєрідність тембрового забарвлення. Тому закономірно розвиток техніки виконання пасажів зробив необхідним використання вказівного та середнього пальців (при цьому техніка видобування звуку обох пальців і темброве забарвлення стають однаковими).

Сьогодні переважна більшість гітаристів фламенко виконує прийом пікадо чергуванням вказівного та середнього пальців (і,м,і,м, або м,і,м,і), рідше – чергуванням середнього та безіменного (а,т,а,т, або т,а,т,а). Деякі сучасні гітаристи фламенко використовують чергування трьох пальців – вказівного, середнього та безіменного (і, м, а, і, м, а... або а, м, і, а, м, і), але це скоріше виняток, ніж правило виконання пікадо. Звуковидобування у пікадо здійснюється виключно прийомом апояндо, тобто з опорою після удару на сусідню, нижчу струну. Гітаристи фламенко часто називають удар апояндо *tigar para arriba*, або скорочено – *tigar p'arriba*. Буквально це означає «смикати вгору» (тобто у напрямку від першої струни до шостої). Іноді виконання пасажу прийомом апояндо може супроводжуватися басовими нотами, які видобувають великим пальцем прийомом тірандо (тобто без опори на наступну струну після удару).

Arpeado (від ісп. *arpeado, harpeado*) [75] – буквально означає арпеджіо. Іноді зустрічається і діалектний варіант назви – *арпео*. Арпеадо – один з основних прийомів техніки гітари фламенко, який створює ажурний в'язок звуків, і який, у свою чергу, є головним елементом флорео (*floreo*, тобто, «уквітчаний» («прикрашений»), від іспанського *floreado*). Флорео являє собою прийом гри, коли гітарист торкається двох або трьох струн по чергово вказівним, середнім і безіменним пальцями у швидкому темпі. Якісно виконане флорео створює ефект безперервного «струменіння» звуків. У техніці гітаристів фламенко найпростіші прийоми арпеджіо з'явилися у ХІХ сторіччі. В їх основі лежали так зване «пряме» і «зворотне» арпеджіо, що передбачали по чергове (висхідне або низхідне) видобування звуків акорду. Якщо п'єси будувалися на арпеджованому виконанні чотирьох основних акордів і на простій мелодії в басу на тлі цих акордів, гітаристи фламенко називали їх «відбиток». Напевно, вони мали на увазі, що пальці лівої руки знаходяться в нерухомому положенні на грифі і намагаються «відбиток» всього акорду. «Відбиток» – найпростіший і найпоширеніший спосіб арпеджування у техніці фламенко.

Ligado (від ісп. *ligado*, андалус. *ligdo*) [75] – іспанська назва прийому легато – плавної, зв'язної гри. По суті техніка виконання лігадо фламенко нічим не відрізняється від виконання легато на класичній гітарі. У ряді жанрів фламенко можна зустріти прийом лігадо у процесі видобування на басових струнах послідовності однотипних (зазвичай квартольного вигляду) мелодичних фігур співочого характеру. У лігадо звук видобувається лівою рукою. Існує висхідне лігадо (*hammer on*) – удар згори по струні перпендикулярно площині грифу, і низхідне лігадо (*pull off*) – зривання пальця зі струни вниз паралельно площині грифу.

Тремоло – техніка правої руки, яка зустрічається як у стилях класичної гітари, так і у стилі фламенко [51]. У фламенко тремоло виконується в наступній послідовності: удар великого пальця апояндом по басовій струні (р), одразу після чого йдуть чотири ноти тірандо на високих струнах (і-а-м-і). Ці

п'ять нот записані в одну фігуру квінтолі. У цьому полягає основна відмінність від класичного тремоло, адже там воно квартольне (p-a-m-i). Техніка тремоло дає слухачеві відчуття, що він чує відразу два інструменти, оскільки басові та високі партії мають своєрідні тембральні якості звуку, які зливаються в одне ціле. П'ятинотне тремоло фламенко було впроваджене Рамоном Монтойєю [48]. Тремоло у техніці фламенко може виконуватися як тірандо, так і апояндо. Прийом є досить складним і застосовується переважно для сольної гри.

Домінування тих чи інших прийомів техніки гітари у конкретних творах пояснюється співвідносністю з жанрами музики фламенко, які базуються на строгих метроритмічних системах. У наступному розділі, присвяченому техніці Оскара Ерреро, буде показано роль технічних прийомів залежно від метроритмічної схеми та характеру музики.

Отже, процес формування прийомів гітарної техніки виявив взаємозв'язки між піднесенням сольного виконавства на класичній гітарі та виокремленням гітарного виконавства як відносно самостійної галузі в синтезі мистецтв фламенко. Зміна посадки виконавця за інструментом, розширення арсеналу технічних прийомів засвідчили настанову на автономізацію гітари фламенко, набуття нею статусу професіоналізму. Якщо більш ранні прийоми зумовлювалися потребами акомпанування співу та танцям, то надалі володіння прийомами техніки забезпечувало індивідуальну віртуозність гітариста. Водночас взаємодія гітари фламенко з надбаннями техніки класичної гітари уможливило сучасні поєднання різностильових тенденцій у фламенко.

Висновки до першого розділу

У першому розділі кваліфікаційної роботи нами було розглянуто історичну ретроспективу становлення та розвитку техніки гітари фламенко. Ключовими поняттями дослідження стали «фламенко», «гітара», «техніка гітари».

Проаналізувавши літературу з проблеми дослідження, ми переконалися, що фламенко – це культурно-мистецький феномен Південної Іспанії, який згодом став впливовим у всьому світі, включаючи Україну. Завдяки фламенко розвинулося чимало напрямків гітарної музики, особливо латиноамериканської. Фламенко являє собою синтетичний вид творчості, в якому поєднуються музика (спів, гра на інструментах), танець і елементи театрального дійства. Формування техніки гітари фламенко триває від XIX сторіччя і повністю систематизується у XX сторіччі. У другій половині XX сторіччя фламенко переростає у «фламенко нуево», що характеризується відкритістю тенденціям інших жанрів і стилів. Велика заслуга в цьому процесі належить Пако де Лусії.

Під технікою гітари розуміємо сукупність спеціальних інструментально-виконавських прийомів і способів гри, яка забезпечує художньо досконале відтворення образу музики, а також створення (імпровізування) музики для гітари з урахуванням історичної конкретики складових цієї сукупності. Взагалі техніка гітари фламенко – це єдина система, в якій часткові техніки виступають елементами.

З'ясовано, що поняття гітарної техніки у фламенко повинно поширюватися не тільки на виконавську, а і композиторську та імпровізаторську діяльність, які традиційно здійснюються однією особою.

Враховуючи паралельність розвитку техніки з розвитком інструментальної бази, було простежено генезис інструментарію гітарного мистецтва фламенко. Першоджерелами гітари фламенко є мавританська і латинська гітари. Ускладнення способів і прийомів гри на гітарі відбувалося завдяки взаємодії з процесами розвитку техніки класичної гітари. На межі XVIII–XIX сторіччя техніка іспанської гітари розгалузилася на класичну та фламенкову.

Приблизно від 40-х рр. XIX сторіччя фламенко трансформується з народного на професійне мистецтво усної традиції, що відбувається у спеціальних закладах. Сучасне багатство інструментарію дозволяє

враховувати індивідуальність гітаристів, стилістику їхньої гри і особливості техніки. Простеживши генезис інструментарію мистецтва фламенко, ми виділили три етапи формування техніки гітари: 1) кінець XVIII – перша чверть XX сторіччя; 2) кінець 1920-х–1980-і роки; 3) від 1980-х років по теперішній час.

Розвиток гітарного виконавства фламенко сприяв виникненню таких прийомів техніки, як расгеадо, пульгар, гольпе, альтернадо, альсапув, пікадо та ін. Особливості посадки виконавця за інструментом, розширення арсеналу технічних прийомів засвідчили настанову на автономізацію гітари фламенко, набуття нею високого рівня професіоналізму.

РОЗДІЛ 2

ТЕХНІКА ГІТАРИ ФЛАМЕНКО У ТВОРЧОСТІ ОСКАРА ЕРРЕРО

У другому розділі кваліфікаційної роботи здійснено дослідження сучасної техніки гітари фламенко на прикладі творчості видатного іспанського гітариста Оскара Ерреро, зокрема схарактеризовано творчий шлях Оскара Ерреро як представника сучасного фламенко; простежено особливості використання техніки гітари фламенко в композиторській діяльності О. Ерреро.

2.1. Оскар Ерреро як представник сучасного фламенко

Оскар Ерреро – сучасний іспанський гітарист фламенко. Творчість музиканта відрізняється різноманіттям, включаючи сольне і ансамблеве виконавство, композицію, наукове і методичне осмислення гітарної техніки фламенко. Народився О. Ерреро в Томельйосо (провінція Сьюдад-Реаль) 12 березня 1959 року. Звернемо увагу, що рідне місто майбутнього гітариста невелике, тому не має спеціальних закладів музичної освіти, проте знаходиться в Кастилії – Ла-Манчі – області з власними традиціями фламенко. Почута на малій батьківщині гітара фламенко стала настільки сильним враженням хлопця, що визначила його подальший професійний шлях. Першим учителем О. Ерреро був його батько, який у вільний від роботи час давав уроки гри на гітарі. Вже у десятирічному віці Оскар став допомагати батьку і теж почав давати уроки гітаристам-початківцям [77].

Кар'єра О. Ерреро стрімко шла вгору. У віці 17 років ним було дано перший сольний концерт. У подальшому О. Ерреро супроводжував спів і танці таких видатних фламенкістів, як Хосе Менезе та Кармен Лінарес, а незабаром вирішив стати гітаристом-солістом. Протягом короткого часу музикант став відомим у світі завдяки численним гастролям на концертних і театральних сценах. Він грав у Метрополітен Опера (Нью-Йорк), Національній галереї Канади (Оттава), Театро Реал (Мадрид), Єгипетському будинку опери (Каїр),

концертних залах Австралії, Нової Зеландії, Лівана, Йорданії, Аргентини, Бразилії, Туреччині, США, Канади, Фінляндії, Сінгапуру, Намібії, Китаю, Філіппін та ін. Популяризація фламенко здійснювалася О. Ерреро як у країнах, добре обізнаних із цим культурним явищем, так і досить далеких від нього. Наприклад, іспанський музикант став першим концертним гітаристом фламенко, який виступив у Ісландії. На сьогоднішній час можна стверджувати, що О. Ерреро об'їздив із гастрольми всю Європу і Латинську Америку, а на інших континентах виступав у провідних культурних осередках [77].

Велика кількість гастрольних виступів сприяла знайомству гітариста з видатними фламенкістами Іспанії, що стало вельми корисним як у виконавському плані, так і у виробленні методичних поглядів на сучасний стан техніки гітари. Усвідомлюючи свій творчий шлях, О. Ерреро зазначав, що своїми головними вчителями вважає своїх талановитих сучасників – Енріке де Мельчора (1950–2012) і Серраніто (Віктора Монхе, нар. 1942). О. Ерреро неодноразово заявляв про себе як ансамблевий виконавець, у різні роки йому довелося виступати з такими авторитетними майстрами фламенко, як Серраніто (гітара), Енріке де Мельчор (гітара), Тіто Дуарте (перкусія, мультиінструменталіст), Хав'єр Барон (хореографія), Сара Барас (хореографія), Габріель Морено (вокал), Хосе Менезе (вокал), Кармен Лінарес (вокал) та ін. [36].

Робота в якості концертного виконавця стимулювала О. Ерреро до створення власного репертуару, більшість його композицій виходила нотним друком. Успішність виконавської діяльності музиканта підтверджується званнями лауреата Першої премії конкурсу гітаристів Bordon Minero на престижному фестивалі фламенко «Фестиваль де Ла-Уніон» в Мурсії (1985), Національної премії гітаристів фламенко в Херес-де-ла-Фронтера в Кадісі. У 2012 р. О. Ерреро був запрошений в якості почесного гостя на церемонію нагородження премією Міжнародного музичного форуму «Кубадиско» в Гавані, де презентував Концерт для гітари фламенко і симфонічного оркестру [36].

Програма більшості сольних програм О. Ерреро складається з його власних композицій. Приклад концертної програми, виконаної у 2006 р., подано нами у Додатку В, що демонструє, з одного боку, дотримання О. Ерреро жанрових типологій фламенко, з іншого боку, – розмаїтість жанрів, які мають різне регіональне походження. У всіх виступах (з деякими може познайомитись вітчизняний слухач завдяки мережі Інтернет) рецензенти відзначають своєрідність розуміння виразності фламенко, уважність до найменших деталей виконання, тонкість і зворушливість гри [83].

О. Ерреро систематично займається педагогічною діяльністю. Робота ця не обмежується Іспанією. Певний час О. Ерреро працював у Варшавській академії, Московській консерваторії, Університеті Панами; отримав Спеціальну премію за викладання фламенко на фестивалі «Де лас Мінас» (Мурсія) у 2005 р. [77].

Оскар Ерреро є автором кількох DVD-дисків і друкованих навчальних посібників з гри на гітарі фламенко [69], циклів відеоуроків з питань гітарного виконавства. Варто відзначити багаточастинні посібники О. Ерреро – «Трактат про гітару фламенко», «Гітара фламенко крок за кроком» [68].

Концертна сольна діяльність О. Ерреро презентована не тільки у творчих заходах, а і на аудіодисках. Музикант грає твори класичного фламенко і власні композиції. Перший його диск мав назву «Torrente» («Потік») і був записаний у 1995 р. у співпраці з Кармен Лінарес (вокал), Серраніто (гітара), Сарою Барас (хореографія), Хав'єром Бароном (хореографія). Другий диск «Por Falla» («Присвята Фальї», за іншими джерелами – «Свята гітари», «Brindis de Guitarras») вийшов у 1996 р. і являв собою дуети з класичним гітаристом Карлосом Орамасом. Наступне досягнення – «Nechizo» («Заклинання»), 1998 р., продемонструвало співпрацю О. Ерреро в інструментальному ансамблі з Тіно ді Жералду (перкусія), Хосе Мануелем Будіньйо, Гільєрмо МакГіллом. Четвертий компакт-диск називається «Абантос» (2005), що означає гору в Іспанії. Диск «Абантос» було записано О. Ерреро у співпраці зі співаком фламенко Енріке Моренте та інструменталістами Антоніо Серрано (губна

гармоніка), Сергієм Сапрічевим (перкусія). Диск містить 9 авторських творів [36].

Диск «Oscar Herrero en Concierto» – це тріо видатного гітариста з виконавцем на духових інструментах Педро Еспарсою і перкусіоністом Хорхе Паломо. Неповторний тембральний колорит альбому створюється розмаїтістю акомпанементу духових, серед яких – флейта, саксофон і етнічна флейта-чирімія (гайта). Диск включає як нові твори О. Ерреро, так і переосмислення написаних раніше. Вміст диску наступний: 1) Бурштин весни (танго), 2) Від Альгамбри до Ельдорадо (гранайна, коломбіана), 3) Земляк (фантазія), 4) Кармен (севільяна), 5) Від кельтських земель до Карибського моря (фаррука, нана, румба), 6) Потік (булерія) [36].

У 2013 р. виходить у світ диск «1912. Вшанування Сабікаса та Естебана де Санлукара». Назва означає рік, у який народились Сабікас (1912–1990) і Санлукар (1912, за іншими джерелами 1910–1989). Єдність року символічно трактується музикантом як зв'язок між двома видатними постатями гітари фламенко. Впливовість Сабікаса була безперечною і відчувалася, зокрема, у творчості Пако де Лусії. Завдяки Сабікасу гітара у фламенко остаточно підтвердила свій потенціал сольного інструмента. Е. де Санлукар (не плутати з Маноло Санлукаром) на деякий час виявився призабутим у Іспанії. Його вплив суттєво позначився на мистецтві Хуана Серрано і Маріо Ескудеро. Через останнього відбулося знакове знайомство з творчістю Естебана Санлукара Пако де Лусії, яке повернуло його видатне ім'я світу. Найчастіше Пако де Лусія виконував твори Е. Санлукара *Panaderos Flamencos* і *Mantilla de Feria*, які також записав у аудіоальбом. Відповідно задуму, програма диску О. Ерреро складається з двох частин. Перша містить інтерпретації творів Сабікаса: 1) *Cana de Azucar* (гуарра), 2) *Clavel Sevilliano* (кампаніллерос), 3) *Punta y Tacon* (фаррука), 4) *Solera Gaditana* (алегріас, друга гітара – Маріо Ерреро), 5) *Variaciones por Solea* (солеа), 6) *Ole mi Cadiz* (алегріас). Друга частина диску – данина Е. Санлукару. Представлена творами: 1) *Castillo de Hauen* (мавританський танець), 2) *Panaderos Flamencos*, 3) *Capricho Flamenco*

(невидана праця Санлукара, світова прем'єра), 4) *Mantilla de Feria*, 5) *Perfil Flamenco* (сапатеадо), 6) *Aromas del Puerto* (фаррука). Завершується диск бонусним треком *Panaderos Flamencos* у стилі М. Равеля [36].

Останній на даний час диск О. Ерреро – «*Concierto Flamenco Verum*», що відтворює прем'єрний живий виступ в Іспанії, у рідному місті Томельйосо з місцевим симфонічним оркестром (диригент і художній керівник Мігель Ромео) у 2011 році. Музика концерту (у розумінні жанру великої форми) створена сучасним автором Антоніо Гомесом Шнеклотом у співпраці з О. Ерреро і виконана О. Ерреро в якості соліста. Успіх заходу сприяв його перенесенню на інші сцени, як в Іспанії (наприклад, на фестивалі фламенко в Альбасеті), так і за її межами. *Verum* – назва симфонічного оркестру, заснованого у 2007 р. у Томельйосо. Сьогодні оркестр – високопрофесійний колектив, який вийшов на загальнонаціональний рівень у Іспанії і займається поширенням симфонічної музики у її взаємодії з іншими стильовими і видовими проявами [65].

Концерт *Verum* А. Шнеклота – О. Ерреро складається за класичною структурою з чотирьох частин, темпи яких контрастують. Перша частина має назву «Алегріас» (*Allegro*), друга – «Малагенья і Вердіал» (*Lento-Moderato*), третя – «Солеа» (*Andante*), четверта – «Булерія» (*Presto*) [65]. Як бачимо, темпові співвідношення, особливо стосовно крайніх частин, типові для творів академічного напрямку класичного або романтичного стилів. Середні ж частини, на відміну від класичного сонатно-симфонічного циклу, не контрастують одна одній, що в загальній архітектоніці створює подвійний ефект тричастинності: 1) обрамлення концерту швидкими частинами; 2) знаходження центрального танцювального розділу Вердіал між двома пісенними – Малагенья і Солеа. Якщо загальна будова відповідає класичним традиціям, то жанрове наповнення є цілком фламенковим.

Концерт для гітари фламенко з оркестром є досить рідкісним жанром у творчості майстрів фламенко [43]. Тому, як правило, опуси цього великого жанру створюються або композиторами академічного напрямку, або сумісно

фламенкістами і композиторами. Прикладами можуть бути: Концерт Ф. Морено-Торроба, присвячений Сабікасу (1976); Концерт «El Guitarrista Azul», сумісно створений гітаристом фламенко Хосе Антоніо Родрігесом і керівником Кордовського оркестру Хоаном Альбертом Амаргосом; Концерт «Аль Андалус» пам'яті Пако де Лусії, створений фламенкістом Хуаном Мануелем Каньїсарісом і оркестрований тим самим Хоаном Альбертом Амаргосом [65].

Не чуже для О. Ерреро і музичне винахідництво. Його прилади покликані допомогти як фахівцям, так і будь-яким людям, що бажають опанувати фламенко на достатньому рівні. Відомий винахід О. Ерреро, зроблений у співпраці з Г. МакГіллом – метроном фламенко МґОН (див. Додаток Г). Метроном допомагає дотримуватися специфічних ритму і метру, притаманних фламенко (компас) [47]. Хоча за візуальним дизайном головна панель нагадує гітару, метроном придатний для використання музикантами різних спеціалізацій (гітара, перкусія, вокал) і танцівниками. Звернемо увагу, що перкусійний акомпанемент у фламенко різноманітний і стосується він як інструментальної гри, так і співу і танцю. Перкусія фламенко може бути тілесною. Співаки і танцівники застосовують пальмас – особливе плескання в долоні [47]. На ранніх стадіях розвитку фламенко пальмас допомагав структурувати пісню або танець на смислові сегменти [86]. Сьогодні пальмас часто застосовується з художніми цілями. Наприклад, наприкінці музичних творів може звучати ритмічно примхливий пальмас. Виконавцеві фламенко пальмас допомагає дотримуватися чіткого темпу, розуміти фразування музики.

Пальмас у фламенко трактується не тільки ударно-ритмічно, але і тембрально-колеристично. Прийнято розрізняти два типи плескань – тверді (*fuertes*) і м'які (*sordas*), які дають значні відмінності звуку. Використання кожного типу пальмас зумовлюється жанром і характером музики, її будовою. Тверді плескання використовуються під час активного танцю або гри гучних творів (здебільшого у жанрі булеріас) – 2, 3, 4 пальці однієї руки тримаються разом і вдаряють по витягнутій долоні іншої у самий її центр. Правильне

виконання дає чіткий, різкий звук. М'які плескання використовуються під час гітарного вступу (тьєнто) або під час співу і мають супровідний характер. Також м'які плескання можуть застосовуватися у танці, але в його тихих фрагментах. Для вироблення такого типу плескання кисті рук м'яко стискаються так, щоб пальці однієї руки входили в щілину між великим і вказівним пальцями іншої. Правильне виконання дає приглушений звук.

У кожному жанрі (пало) фламенко удари мають свою акцентуацію, яка підкреслює ті чи інші долі (не збігається із загальноєвропейськими уявленнями про сильну долю). Акценти надають своєрідності ритму і вказують на початок і кінець музичних фраз [87]. Як і в класичній музиці, від супроводу пальмас вимагається дотримання темпу без прискорень і уповільнень, чому значно допомагає метроном О. Ерреро.

Удари пальмас можуть йти і між головними долями. Така техніка ритму фламенко називається *contrta-tiempo*. Наприклад, проміжки між головними долями заповнюються плесканням або плескання відбувається на «слабку» долю.

Своєрідним доповненням пальмас виступають пітос (кляцання пальцями) і такон – ритмічний акомпанемент, що виконується ногами. У перекладі з іспанської «*tacon*» означає п'ятку. Як і пальмас, включає повні удари і удари більш тихі.

Не менш важливою перкусією, що відтіняє звучання гітари фламенко, є кахон. Кахон – ударний дерев'яний інструмент, який за виглядом нагадує ящик [20]. Для звучання кахона важлива порода деревини, з якої він робиться. Для професійних інструментів використовується поєднання різної деревини найдорожчих сортів. Хоча існують певні стандарти виготовлення кахона, інструменти різняться за розміром, структурою і товщиною дерев'яної поверхні, особливостями декорування. Походження кахона перуанське, але саме в Іспанії інструмент отримав свій активний розвиток, назавжди споріднившись із фламенко. Сьогодні гітаристи фламенко використовують кахони і на живих виступах, і для звукозапису.

Гра на кахоні передбачає сидіння на інструменті так, щоб руками було зручно вдаряти по ньому. Звук інструмента регулюється за допомогою спеціальних болтів. Звуковидобування здійснюється і долонями (гучніше), і кінчиками пальців (тихіше). Для збагачення звуку всередину кахона додаються металеві елементи. Наприклад, іспанський кахон, як правило, має 3–4 струни, що посилює ефект резонування. Впровадження кахона у виконання фламенко приписується Пако де Лусії.

Метроном О. Ерреро – це фізичний пристрій, який може працювати як автономно, так і підключатись до комп'ютера за допомогою USB-кабеля. Він містить власне метроном і цифровий хроматичний тюнер, запрограмований на всі жанри фламенко. У метрономі закладено 149 ритмоформул, 16 звуків традиційної перкусії (пальмас, такон, кахон, джембе (різновид барабана), дарбука (різновид барабана), пандеро (різновид бубна) тощо), 8 треків для створення власних композицій, моделі тактових структур (від 1 до 12 тактів), можливості стереозвучання. Як у будь-якому метрономі, важливим є вибір темпу. Пристрій О. Ерреро уможливує швидкість від 20 ударів за хвилину до 400, що є більшим за показники стандартної шкали класичного метронома (40–208). Можливо задати поступове прискорення або сповільнення. Датчик показників темпу виведено на екран. Екран метронома виконано у вигляді годинника – замість крапок для стрілок розміщено 12 світлових індикаторів, які дозволяють помітити акцентовані ноти. Режим «звичайного темпу» позначено зеленим кольором, а «акцентованого темпу» – червоним. За умови вибору цього режиму гра гітариста буде супроводжуватися звуками традиційної для фламенко перкусії – пальмас або інструментальної.

Технічні можливості метронома О. Ерреро припускають програмування ритму з паузами, тріольним ритмом тощо. Невеликий розмір і взаємодія з навушниками дозволяє завжди мати прилад із собою [28].

Наступний винахід О. Ерреро – фламенкометр – є зовсім нещодавнім (розроблений у 2021 р., друга версія вийшла у 2023 р.). Це мобільний застосунок, призначений для впорядкування і створення ритмоформул

фламенко користувачем будь-якого рівня спеціальної підготовки (див. Додаток Г). Він дозволяє дотримуватися метроритмічної точності під час опрацювання компасів (базових метроритмічних структур) фламенко від простих до найскладніших. Відчувати ритм користувачеві допомагають закладені в пристрої звуки супроводу. Фламенкометр містить 144 ритмоформули і банк із 92 звукових семплів інструментального акомпанементу. Акценти компаса унаочнюються червоним світлом на екрані. Можна задати потрібну швидкість від 20 до 600 ударів за хвилину, що перевищує можливості метронома О. Ерреро. Доступне прослуховування ритмоформул у різних варіантах – 1) у звучанні інструмента, 2) у звучанні інструмента з ударами метронома в будь-яких тривалостях або синкоповано, 3) тільки звучання метронома. У фламенкометрі допускається включення і відключення звукових доріжок за бажанням користувача, створення ним власних ритмічних зразків, їх запис і збереження. Є режими стереозвуку, беззвучний режим (Mute), включення солюючого інструмента, панорамування звуку, зміни його гучності [64]. У незначний проміжок часу фламенкометр знайшов поціновувачів серед відомих фламенкістів Іспанії (А. Меса, А. Рей, Е. Гонда, Б. дель Реал, Х. Альмарча).

О. Ерреро є засновником і директором виробничої компанії Oscar Herrero Ediciones, метою діяльності якої є розвиток і поширення фламенко в світі, навчання гри на гітарі у техніці фламенко [78]. Лейбл Oscar Herrero Ediciones користується авторитетом у музикантів. Компанія розробляє і продає гітари різних моделей, гітарні струни та інші аксесуари. Загалом продукцію компанії можна розділити на: інструментальну (гітари, аксесуари до них, спеціальні прилади), аудіовізуальну (комп'ютерні програми, диски, серії відеоуроків) і видавничу (книги, ноти).

Попри велику завантаженість методичною і комерційною роботою, О. Ерреро не полишає концертних виступів. У кожен програму він намагається внести щось неповторне. Наприклад, він звертається до традиційної іспанської пісні, представлені такими іменами, як Антоніо Чакон (1869–1929), Ла-Нінья-де-лос Пейнс (1980–1969), Енріке Моренте (1942–

2010), Ла Перла де Кадіс (1924–1975), Камарон де ла Ісла (1950–1992). Його інтерпретації вносять у знайомі пісні нові відтінки, переосмислюють матеріал у контексті сучасної стилістики фламенко з її накопиченою гітарною технікою. Інструментальні версії пісень фламенко у О. Ерреро відрізняються підкресленим мелодизмом і м'якістю, тонкістю динамічних нюансів, імпровізаційністю викладення. Тут відсутнє наголошення віртуозної техніки або принципово новаторських виконавських прийомів, характерне для сучасного розвитку гітарного мистецтва взагалі і для сольних інструментальних творів О. Ерреро зокрема. Концертна програма О. Ерреро «Por amor al cante» («З любов'ю до пісні») була підготовлена з іншими музикантами – П. Еспарзою (флейта, саксофон), М. Ерреро (гітара). Поєднання з ансамблем інструментів споріднює солюючу гітару О. Ерреро зі співацьким голосом [36].

Підсумовуючи розгляд творчого шляху О. Ерреро, який плідно продовжується, можна звернутися до слів співака Е. Моренте, які відповідають суті діяльності з поширення фламенко: «Мистецтво не повинно мати кордонів, а фламенко – це жива музика, багато в чому сучасна, і яка ідеально поєднується з будь-яким іншим інструментом у світі» [60].

Дійсно, мистецтво О. Ерреро повною мірою відображає сучасний стан розвитку фламенко, його здатність до взаємодії з музикою інших стилів і напрямів, з тенденціями диджиталізації і менеджерськими технологіями. Будучи високопрофесійним виконавцем, О. Ерреро поширює вплив фламенко в різних країнах як «живими» виступами, так і медійною продукцією. Виконавська техніка О. Ерреро втілена у сольних і ансамблевих виступах, досвіді гри з оркестром, композиції та імпровізації.

2.2. Техніка фламенко у композиторській діяльності Оскара Ерреро

Оскар Ерреро є плідним композитором, що продовжує традицію фламенко щодо поєднання автора і виконавця в одній особі. Нотні матеріали композицій О. Ерреро в більшості випадків друкуються до його аудіоальбомів

і містять партитуру і табулатуру. У кваліфікаційній роботі буде проаналізовано альбом «Nechizo» (1988) [67].

Альбом складається з восьми композицій, більшість яких містить своєрідні присвяти. Так, «Los Portales» присвячено рідній землі, «Tornasol» – видатному лікареві Паласіо Карвайялу, «Algarabia» – Рафаелю Круз-Конде, «Mimosa» – матері, «28 червня» – сину Оскару, «Espejo» – батьку). Переклад назви альбому – «Заклинання» – дозволяє сформулювати точку зору, що ці музичні композиції покликані приносити адресатам добро і успіх. Тобто, в альбомі обігрується притаманна фламенко настанова на особистісне наповнення музики, навіть певний автобіографізм.

Попри адресованість близьким людям, альбом О. Ерреро зовсім не є камерним. Навпаки, його композиції розгорнені, тривалі у часі, їх насиченість технічними виконавськими прийомами засвідчує концертно-віртуозну спрямованість. Це підтверджується попередніми авторськими ремарками, які розміщуються до нотного матеріалу. Ремарки стосуються саме гітарної техніки фламенко. Перші роз'яснення надаються стосовно правої руки. Зазначаються поширені в партитурі умовні позначення:

Дужка з двома крапками – акорд, який треба виконувати одним прямим натисканням великого пальця від нижніх нот до верхніх. Дуже часто супроводжується прийомом гольпе, який у даному випадку не позначається.

↓ – акорд, який треба виконувати, використовуючи тильний бік нігтя великого пальця, рухаючись від високих нот до низьких.

Великий / вказівний палець – октави, сексти, терції виконуються великим і вказівним пальцями, при цьому великий палець грає апояндо прямо перед вказівним пальцем.

^ – удар пальцем від низьких нот до високих.

∨ – удар пальцем від високих нот до низьких.

* – гольпе – ударний стукіт по деці гітари середнім чи безіменним пальцем або обома разом.



– тремоло фламенко.



– спрощена нотація тремоло, яка використовується в партитурі.

Наступна сторінка партитури заповнена виконавськими ремарками стосовно техніки лівої руки:

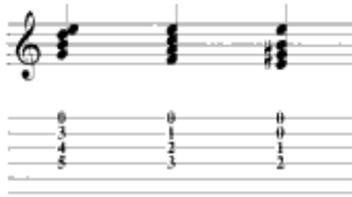
«Гітаристи фламенко використовують багато лігувань і ковзань, і студент (учень) має точно дотримуватися позначень, наданих у партитурі. Іноді деякі ноти граються тільки ударами пальця лівої руки по струні. Ми показуємо це за допомогою напівліги під нотою:



Репетиція акордів показана в партитурі косою лінією. Гітаристи фламенко витримують позицію лівої руки якомога довше (у результаті це приводить до дисонантності між нотою, що затримується). Запис усіх цих зв'язаних нот був би нагромадженням партитури, тому написану музику треба уважно вивчати, щоб затримані ноти були правильно поставлені виконавцем:



Виконання тієї ж музики у більш високих позиціях може спричинити появу складних акордів (часто із застосуванням відкритих струн), які потрібні переважно для надання певного тембрального забарвлення фальсетам, а не для створення гармонічних послідовностей, які б можна було б очікувати в контексті класичної музики або джазу. У зв'язку з цим ми вказуємо у партитурі назву того акорду, про який гітарист буде думати, а не того, який він зіграв насправді:



Подана вище послідовність буде записана як G / F / E, а не G13 / F7m / E» [67, с. 6].

Після лаконічних, але вагомих роз'яснень, корисних для бажаючих опанувати музику О. Ерреро, подається нотний матеріал всього альбому. Схарактеризуємо особливості змісту і техніки кожної п'єси.

1. Ambar de Primavera («Бурштин весни»). Композиція, якає задає тон всього альбому як світлий, життєрадісний, але не позбавлений внутрішніх колізій. У будові і стилістиці «Бурштину весни» О. Ерреро виявляє себе не стільки як новатор, скільки як талановитий і послідовний продовжувач традицій Пако де Лусії і Маноло Санлукара – хедлайнерів напряму фламенко нуево. Оскільки Пако де Лусія і Маноло Санлукар революційно змінили техніку гітари фламенко, їх відкриття стали основою для творчості продовжувачів. Період кінця ХХ – початку ХХІ сторічч (аж до наших днів) можна вважати апогеєм досягнень фламенко нуево. І альбом О. Ерреро «Nechiso» є тому підтвердженням.

За жанром «Бурштин весни» – танго. Жанр, за традиціями фламенко, визначає гармонію і структуру композиції. Звертаємо увагу, що танго фламенко має спільну назву з аргентинським танго і так само має чотиридольний метр, але в усьому іншому ці танго різняться. Витоки танго фламенко не латиноамериканські, а північно-африканські [59]. Африканським танцям притаманна неприборкана чуттєвість. Примхливе акцентування, типове для ритміки танго фламенко, близьке до африканської танцювальної культури.

Для фламенко в цілому властивий зв'язок жанру (палос) з певною тональністю. Щодо танго тональностей може використовуватися декілька, розширення тональної палітри відбулося завдяки новаціям фламенко нуево. Однак О. Ерреро у композиції «Бурштин весни» використовує традиційну

тональність a-moll (дорійський) і традиційну гармонічну послідовність: d-moll, C-dur, B-dur, a-moll. Ця гармонічна формула пронизує всю п'єсу, стаючи основою для створення мелодичних елементів – фальсетас.

Ритміка підпорядковується чотиридольному метру, але акцентування робиться не на сильну долю, як в аргентинському танго, а на другу і четверту. У фламенко взагалі перша доля слабка і найчастіше замінюється паузою. О. Ерреро чітко дотримується характерного компасу (метроритму) танго фламенко.

У характері тематизму і розвитку композиції відчувається вплив знаменитого танго Пако де Лусії «Sólo quiero caminar», представленого на однойменному диску 1981 р. Буквальний переклад назви – «Я хочу лише йти». Напевно, тут мається на увазі спрямованість Пако де Лусії на оновлення техніки гітари фламенко через її взаємодію з іншими стильовими утвореннями. У Пако танго вперше стало більш витонченим і політним, а гармонія запозичила деякі джазові акорди і їх послідовності. Подібне знаходимо у «Бурштині весни» О. Ерреро – музика красива, повітряна, у ній добре відчутно поєднання естради і джазу. Такий стильовий симбіоз властивий фламенко нуево і його «інтегративній» гітарній техніці.

Гітарне звучання ефектно відтіняється перкусійним супроводом, який у «Бурштині весни» є постійним і навіть має власний солюючий фрагмент. Перкусіоністом альбому «Nechizo» є яскравий виконавець Тіно де Еральдо. Він – учасник багатьох творчих проєктів О. Ерреро, в тому числі методичної спрямованості (цикл відеоуроків «Paso el Paso» тощо). Т. де Еральдо грає на кахоні та інших перкусійних інструментах. У «Бурштині весни» він грає на індійському барабані гатам – інструменті, схожому на глек для води. Удари робляться на середній частині «глека» і мають характерну дзвінкість. У прищепленні фламенко елементів індуської культури значущим є досвід Маноло Санлукара. За незвичністю, на перший погляд, індуських джерел стоїть глибока обгрунтованість, адже цигани, яких традиційно вважають засновниками фламенко, вважають себе вихідцями з Індії. Тобто звернення

фламенко нуево до індуської культури є не стільки екзотичним нововведенням, скільки рухом до першооснов. Однак, для європейського слухача звучання супроводу індуського забарвлення маркує сучасну стилістику фламенко нуево. Кінець ХХ – початок ХХІ сторіччя актуалізує східні елементи фламенко. Наприклад, окрім гатама у фламенко використовуються інші індійські інструменти – сітар і табла [79, с. 135].

Основний технічний прийом, використовуваний у «Бурштині весни» – арпеджіо. Інші важливі прийоми – расгеадо, лігадо, альтернадо тощо. Наприкінці композиції на головній арпеджіоподібній мелодії з'являється бек-вокал, який співає мелодію зі словами. Це доволі сміливий крок, який вперше запропонував Пако де Лусія. Революційність тут полягала в тому, що зазвичай музика фламенко складається з трьох елементів – співу, танцю і акомпануючої гітари. Гітара як сольний інструмент фламенко вельми молодий. Як відомо, перший сольний гітарний диск записав у 1937 р. Р. Монтойя. Після цього гітара фламенко почала стрімкий розвиток. У традиційному фламенко головним є спів, саме у ньому повно виражалися почуття андалусійців, здебільшого їх страждання як злидених вигнанців. Пако де Лусія не побоявся зробити протилежне – гітара стала головною, а спів (канте) – другорядним легким рефреном, який відтіняв гітарні «висловлення» (зроблено у диску «*Sólo quiero caminar*»). Певний час композиції з домінуванням гітари фахівці воліли відносити не до фламенко, а до джазу [59]. Проте згодом прийом бек-вокалу закріпився у інших гітаристів. Саме його використав О. Ерреро у танго «Бурштин весни».

2. Другою композицією альбому «*Hechizo*» є «*Los Portales*» («Ворота»). За жанром – солеа булерія. Йде у тій самій тональності а-молл дорійський, що і попередня п'єса. Цим закладається сприйняття альбому як певної єдності. Взагалі тональність а-молл є достатньо типовою для фламенко, у термінології фламенко її називають *por media*. Оскільки більшість артистів фламенко не володіє нотною грамотою, їх техніка базується на рухових орієнтирах (так, у тональності а-молл пальці стоять на середині грифа гітари, тому називають «*por*

media» – «посередині»), а у тональностях E-dur, e-moll пальці ставляться трохи вище, відповідно називають «por arriba» – «згори»). a-moll – традиційна тональність для солеа булеріа.

У плані композиції і гітарної техніки у «Воротах» найменше з усього альбому представлено новації. Вид гітарного викладення цілком відповідає традиціям фламенко.

Форма композиції змішана. Солеа – форма повільного темпу, а булеріас – швидкого. Тобто солеа у характері булеріа означає щось проміжне за темпом (швидше, ніж солеа, але повільніше, ніж булеріа).

Ритмічна структура характерна для жанру, являє собою 12-дольну сітку з акцентами на 3, 6, 8, 10 і 12 долях. Вся композиція О. Ерреро дотримується зазначеного акцентування. Це підкреслюється перкусією, заснованою на пальмас – ручному плесканні.

Стосовно гітарної техніки фразування і мелодичного розвитку вкажемо, що суворість жанрових основ не означає схожості композицій у різних виконавців. Оригінальність солеа і булеріас насамперед криється у індивідуалізації мелодій. У виразних гамоподібних пасажах, на яких будуються мелодії-фальсети «Воріт» О. Ерреро, і тонкості фразування відчутно вплив Віктора Монхе Серраніто. Серраніто – видатний фламенкіст сучасності, який представляє мадрридську школу. О. Ерреро є безпосереднім учнем Серраніто, у композиції «Los Portales» він віддає пошану майстру і виступає продовжувачем його трактування гітарної техніки фламенко в її деталізованій добірності.

3. Tornasol. Назва буквально означає лакмус – барвник, який використовується для виявлення властивостей речовини. У непрямому значенні може асоціюватися з пізнанням справжніх сенсів через можливість вирізнення від підробок. За жанром – гранадінос. Це особлива форма для фламенко. Якщо зазвичай форми створюються за ритмофорулою (компас), то гранадінос називають «toke libre» – «вільна гра на гітарі», що може бути порівняно з таким терміном класичної музики, як *ad libitum*. Вільність форми

надає можливість гітаристу виявити індивідуальні особливості техніки і відчуття музики. Ритмічна гнучкість уможлиблює імпровізаційне розгортання музики, її насичення розмаїтими технічними прийомами, мелізматикою тощо.

Тональність композиції О. Ерреро – e-moll, тобто «rog arriba». Це традиційно для жанру гранадінос. Використовується дорійський нахил ладу. Стосовно цілісного циклу тональність являє натуральну доміную першої тональності a-moll. Спорідненість тональностей забезпечує неконтрастну послідовність переходу від однієї композиції до іншої.

Технічні прийоми (швидкі арпеджіо, пасажі пікадо, глісандо), які застосовує у композиції «Торнасол» О. Ерреро, відповідають загальному сенсу жанру гранадінос. Назва «гранадінос» походить від іспанського міста Гранада. Але музиканти надихаються не містом в цілому, а здебільшого його визначною архітектурною пам'яткою – Альгамброю (знамениті музичні твори К. Дебюссі «Ворота Альгамбри», Ф. Таррегі «Спогади про Альгамбру», М. де Фальї «Ночі в садах Іспанії» тощо). Альгамбра – великий архітектурний комплекс, який включає палаци, фортеці, сади та ін. Пам'ятка створена арабомусульманською культурою, тому споруди прикрашені чудовими дрібними візерунками, в які вплітаються священні слова сур Корана. У музиці візерунчастість вирішується як орнаментальність, подана у великій кількості мелізмів, притаманних орієнталізму як європейському тлумаченню східного мистецтва [35; 40].

Загальний настрій композиції бадьорий, подібно до того, як для арабів, що прийшли із спекотної Північної Африки, Іспанія здавалися раєм на землі. Адже в Південній Іспанії був достаток води (як природних ресурсів, так і «олюднених» водяних «чудес» – фонтанів, водометів, штучних ставків), який давав життя людям, тваринам і рослинам. Звуконаслідування водяних струменів добре чути в п'єсі О. Ерреро. Це передається за допомогою техніки арпеджіо, тремоло, глісандо. Навіть характерні для гранадінос закінчення фраз (див. т. 50) використовують глісандо по шостій струні для переходу на доміную. Велике місце у п'єсі має техніка тремоло.

Стосовно індивідуальної техніки О. Ерреро у композиції «Торнасол» виражено наступне: 1) звучання гітари максимально близьке до класичного. Хоча спосіб гітарного звукоутворення у О. Ерреро явно фламенковий (експресивність подачі, насиченість тембру), звук дуже чистий, прозорий, він не має характерного для фламенко «розщеплення»; 2) О. Ерреро, подібно до своїх видатних попередників, апелює до творчого спадку Ф. Таррегі. «Торнасол» О. Ерреро за змістом і емоційною спрямованістю музики можна порівняти з «Арабським капричіо» Ф. Таррегі при тому, що цитат тут немає.

Отже, композиція «Торансол» є важливою для розуміння інтерпретації гітарної техніки фламенко О. Ерреро. Музикант рівною мірою уникає як циганської манери гри гранадінос з надмірними емоціями, так і джазової загостреності звучання. Є сенс говорити про значущість неокласичних тенденцій, похідних від гітарної техніки попередників.

4. Alharabia («Альгарабія»). Назва буквально означає базікання на східних (арабських) мовах, незрозуміле європейцям; в іншому варіанті – суміш мусульманського і християнського, притаманну Андалусії. В образно-емоційному плані Альгарабія асоціюється з метушливістю, радістю, народним святом. У О. Ерреро зазначеному емоційному стану відповідає жанр булеріас. У «Альгарабія» відбувається повернення до першої тональності альбому – a-moll дорійський.

Ритмічна структура (компас) типова для булерії: 12-дольна сітка з акцентами на 3, 6, 8, 10 і 12. На відміну від «Лос Порталес» (солеа булерія), темп «Альгарабії» значно швидший, експресія звукоподачі більша. Проте фрази будуються по-іншому, ніж в «Лос Порталес» – не з першої, а з останньої, дванадцятої долі. Вся композиція повністю укладається в зазначений ритмічний малюнок. Тобто у плані ритму композиція О. Ерреро відповідає жанровим традиціям фламенко. Перкусія, зокрема пальмас, відіграють важливу роль у створенні емоційного колориту.

Новаційність техніки музиканта стосується використання орнаментики. Як зазначалося вище, О. Ерреро навчався у одного з фундаторів стилю

фламенко нуево – Віктора Монхе Серраніто. Стил Серраніто базується на інтенсивній орнаментиці. До того ж орнаментика ця наповнена внутрішнім драматизмом, вона посилює напруження звучання, його палку пристрастність. Серраніто часто використовує дрібні тривалості – шістнадцяті, тридцять другі. У композиції «Альгарабія» О. Ерреро низку фальсет з використанням першого пальця насичує мелізматикою. Він грає специфічним технічним прийомом, про який не можемо з упевненістю сказати, що він є власним винаходом О. Ерреро, однак звучить він у нього яскраво і самобутньо, – музикант грає арпеджіо з трьох звуків (здіюються перша струна – друга – третя), що приводить до поліметричного розподілу 12-дольного компасу на чотири арпеджовані структури (тобто мелодичний рух арпеджіо вступає у протиріччя з традиційним акцентуванням булеріас). Арпеджоване викладення з'являється в багатьох фальсетах аналізованої п'єси.

Структурується «Альгарабія» О. Ерреро вільно, за принципом імпровізації. Однак важливо розуміти відмінності імпровізації фламенко від джазової імпровізації. У фламенко одні й ті самі короткі музичні блоки (напівтакти, такти) змінюються місцями, зсуваються, завдяки чому виходить різний метроритмічний малюнок або інша мелодична лінія фрази.

Витоки гітарної імпровізації фламенко слід шукати в період підпорядкування інструментальної музики співу. Коли гітарист акомпанував співакові, він іноді вставляв свої мелодії між куплетами вокаліста, насамперед з метою здоров'язбереження (співак міг перевести дихання, трохи відпочити, змочити горло). На ранніх етапах фламенко гітаристи між куплетами грали з деякими змінами ті ж мелодії, які звучали у співака. Чимало жанрів фламенко використовують структуру, засновану на чергуванні фальсет і ритмічних побудов. Чи не найбільше це стосується будеріас. Кількість фальсет і ритмічних побудов може бути будь-якою. Найбільший імпровізаційний потенціал міститься у ритмах між фальсетами. Тут гітарист має повну свободу дій. Однак імпровізування підпорядковується 12-дольному компасу. Звернемо увагу, що в партитурі «Альгарабії» у О. Ерреро вставки між фальсетами

пропущені, тобто передбачається, що музикант, який вивчає композицію «Альгарабія», може грати свою музику і це є бажаним. Втім, після занотованої «Альгарабії» вставки виписані окремо. Вони адресуються учням і менш обізнаним виконавцям. Отже, у створенні партитури композиції «Альгарабія» О. Ерреро виявляє методичний підхід, який пропонує навчатися на зразках інших, а далі створювати власну музику. На думку майстра, імпровізація музики забезпечує відповідність звучання темпераменту виконавця [68] і дає змогу включити між викладенням основного матеріалу різноманітні технічні елементи.

5. *Mimosa* – назва твору не потребує пояснення, а присвячення композиції матері автора є цілком логічним. За жанром – це фаррука. Фаррука відноситься до фламенко, однак це не андалусійська форма за походженням. Невипадково у розгорненому вступі О. Ерреро використовує волинку, бо цей інструмент є одним із головних у Галісії – регіоні Північної Іспанії, в якому фаррука зародилася. Тобто тембровим прийомом О. Ерреро відразу «повідомляє» слухачеві про витоки даного жанру.

За ритмо-гармонічною схемою фаррука не надто складна, вона добре схоплюється на слух необізнаною у фламенко людиною, тому що нагадує танець «Циганочка». Розмір тут 4/4, примхливої акцентики, зокрема синкопування, немає. Підкреслюються сильна і відносно сильна долі в їх класичному розумінні. Гармонічна формула, що є основою для розгортання мелодії, невибаглива: S–t–D₇–t. Тональність a-moll. Проте загальний характер і зміст фарруки як жанру суттєво відрізняється від «Циганочки». Їй притаманні суворість, стриманість. Тому виконання фарруки для неіспанських гітаристів становить істотну технічну складність, що полягає у загрозі легковажності гри, її темпоритмічної невпорядкованості. У грі ж О. Ерреро великий темперамент не перешкоджає врівноваженості і чистоті звучання, яке постійно контролюється.

Фаррука – традиційний жанр для гітари фламенко, який дозволяє виконавцеві продемонструвати віртуозну техніку. Одним із перших затвердив

манеру виконання фарруки Сабікас (альбом 1959 року *Flamenco Rigo* – «Чисте фламенко»), яка стала орієнтиром для наступних поколінь гітаристів.

О. Ерреро у «Мімозі» йде за традиціями, однак він звертається до складніших прийомів, зокрема поліфонічних. Поліфонічні прийоми вживалися не тільки О. Ерреро, але у цього майстра у фарруці «Мімоза» вони добре розвинені. Наприклад, наприкінці сторінки 74 він своєрідно обіграє техніку тремоло. Бас і чергування нот на сусідніх верхніх струнах створюють ефект «струму», неперервного звучання мелодії. При цьому гітарист грає не просто заповнення басу в межах конкретного акорду, а динамічно-артикуляційно вибудовує лінію басу у контрапункт до мелодичної лінії. Таким чином утворюється поліфонічна двоголосна фактура, а між голосами знаходяться функціонально-гармонічні утворення. За рахунок створення такої професійно вишуканої фактури простота гармонічної формули нейтралізується. Поліфонічні двоголосні побудови неодноразово зустрічаються у «Мімозі».

Танцювальна природа фарруки сприяє виявленню зображальності, що добре демонструє композиція О. Ерреро. Фаррука – це чоловічий сольний танець з особливою «темною» пристрасністю. Традиційний образ – мачо, але не стільки переможний, скільки занурений у переживання і налаштований на їх вольове подолання. У руховому плані це відображається у драматичних позах, різких вугластих лініях рук, ефектних маніпуляцій із капелюхом. Відомий іспанський танцівник А. Гадес зазначав у інтерв'ю, що його професійна майстерність виростала з виконання фарруки [55]. Вітчизняному глядачеві добре знайомий кінофільм «Кармен» К. Саури, в якому були задіяні А. Гадес і П. де Лусія. Саме фаррука тут виступала символом рокового кохання персонажів. Зображувальність у «Мімозі» О. Ерреро відтворює ритм підборів танцівника, а з драматизму звукоподання нескладно уявити різкі повороти корпусу, ламані рухи рук та блиск очей. Відповідно, гітарна техніка у композиції виявляє віртуозно-драматичний потенціал, що збільшується застосуванням пристрасних мелодичних пасажів. Посилити темперамент п'єси допомагає і супровід інших інструментів (бас-гітара, перкусія).

6. Paraiso. Назва композиції буквально перекладається «рай». Слово також є поширеним топонімом, але не стільки у іспанській місцевості, скільки у Латинській Америці. Зміст композиції О. Ерреро, на нашу думку, апелює до обох трактувань слова. Тут створена атмосфера безтурботної радості, що може асоціюватися з «райським життям», а жанр твору явно відсилає до латиноамериканської культури. Якщо попередня композиція («Мімоза») експортувалася в систему фламенко з Півночі Іспанії, то «Параісо» – це румба, тобто по суті латиноамериканський танець. Однак у фламенко зв'язки з латиноамериканською культурою є настільки своєрідними, що потребують окремих роз'яснень. Румба відноситься до напряму фламенко, який називають «*ida y vuelta*» – «туди і назад». У терміні відображається взаємодія між народами: коли іспанці відкрили Америку, то помітили, що корінні народи не мають струнних інструментів, мелодична функція покладається на дерев'яні духові. Завдяки іспанцям і португальцям струнна (насамперед гітарна) музика засвоїлася латиноамериканцями [17]. Згодом у Латинській Америці сформувалися власні музичні стилі, які наприкінці ХІХ – ХХ сторіччя потрапили до Іспанії і справили вплив на розвиток більш сучасних моделей фламенко. У цій асиміляції і полягає сутність напряму «*ida y vuelta*».

Іспанські колонізатори завезли до Америки не тільки струнні інструменти, але і сприяли прищепленню місцевому населенню європейського відчуття ладо-тональної будови музики, рівномірної метрики. З цими тенденціями пов'язане виникнення румби. Популярність румби у всьому світі пояснюється її «прямим» метроритмом (акценти на сильні долі), близьким європейській музичній культурі в цілому. Традиційні форми фламенко (12-дольні і навіть 4-дольні, але з акцентуванням на різних долях) в європейському розумінні були набагато складнішими. Тому вони виконувалися переважно іспанськими гітаристами, тоді як увагу іноземців захоплювала румба.

Визначною румбою, яка проголошує спрямованість до техніки фламенко нуево, доречно вважати «*Entre dos aguas*», створену П. де Лусією у 1976 р. Пізніше назва румби дасть назву всьому альбому (1986). Новаційність

румби «Entre dos aguas» полягала у задіянні джазових інструментів – барабанів бонго, джембе, бас-гітари, гітари баттенти. Супровідна група у Пако де Лусії відзначалася численністю і нараховувала 7 виконавців, що забезпечувало об'ємність звучання. Наступні румби тією чи іншою мірою виходили із твору «Entre dos aguas».

Ритм румби володіє поліритмічними характеристиками через накладення двох ритмічних малюнків: першого з прямою акцентикою і другого синкопованого. Це поєднання надає музиці високої «зарядженості», що приваблює слухачів, безпосередньо діючи на їх емоційний стан.

Румба «Параісо» О. Ерреро презентує інший підхід до трактування жанру. Це – сольна композиція, супровідні перкусійні елементи відіграють у ній меншу роль. Мелодії, які використовує О. Ерреро, відповідають актуальному стилю латино, який є і акустично привабливим, і комерційно вигідним. Техніка у композиції підкреслює яскравий мелодичний розвиток, велике охоплення гітарних діапазонів, їх співставлення. У рефрені «Параісо» чутні мотиви, схожі на народні латиноамериканські пісні. О. Ерреро винахідливо чергує більш інтенсивний рух з рухом відносно довгими тривалостями, чим сприяє посиленню пісенності музики. Отже, у композиції «Параісо» вбачаємо оригінальне взаємопроникнення яскравої презентативності, що від П. де Лусії, та спрямованості на сольне висловлювання пісенно-ліричного характеру, близьке гітарному стилю латино.

7. «28 червня». Композиція присвячена сину маестро, у назві відображено дату його народження. Жанр визначено як «нана», тобто колискова. Слід врахувати, що форми фламенко охоплюють різні стани і настрої, що знаходить відображення у тезнічних прийомах. За походженням нана суто вокальна, однак від ХХ сторіччя почалися спроби інструменталізації. До створення колискових бралося чимало гітаристів фламенко, напевно, найбільш відома з них «Нана фламенко» Маріо Ескудеро, повністю побудована на техніці тремоло, що своєрідно підкреслює

вокальність вібруючої мелодії. Вплив твору М. Ескудеро на композицію «28 червня» О. Ерреро бачимо у зближенні фламенкової і класичної виконавської манер. Як відомо, М. Ескудеро паралельно навчався грі фламенко і класичній, а особлива наспівність його гітарного інтонування успадкована від великого досвіду акомпанування кантаорам.

Як і у жанрі нана в цілому, так і у нана «28 червня» спостерігаємо нехарактерні для фламенко форми. У О. Ерреро застосовано тричастинну репризну форму, тобто базову форму для класичної гітари. Крайні частини будуються на розвитку мелодії наспівного характеру, середня ж частина більш ритмічна і спирається на танцювальну жанровість. Реприза композиції скорочена, що полегшує процес сприйняття твору. На добру запам'ятовуваність спрацьовує і чотиридольний розмір (власне, у нана немає суворих вимог стосовно розміру). Нетиповим для фламенко є і вибір тональності c-moll. Це найбільш віддалена тональність у всьому альбомі.

У цілому техніка О. Ерреро у композиції «28 червня» впритул наближується до класичної гітарної техніки в її варіанті романтичної стилістики.

8. *Espejo* (у перекладі – «Дзеркало») – остання композиція альбому. Присвячена батьку О. Ерреро. Назва засвідчує вшанування родинних коренів та спадкоємність поколінь (адже батько був першим вчителем Оскара по гітарі фламенко). Після грандіозних звершень Пако де Лусії в галузі гітарної техніки фламенко автори альбомів, як правило, структурують цілісність так, щоб кульмінаційне значення припадало на останню композицію. Так зробив і О. Ерреро в альбомі «Nechizo». «*Espejo*» – це сигірія, один із найбільш серйозних і драматичних жанрів у музиці фламенко. Первинно сигірії виконувалися плакальницями на похоронах (однак, батько О. Ерреро не помер, просто на його честь було створено найсерйознішу композицію). Взагалі не кожна сигірія оповідає про смерть, головне, щоб виконавець торкався найглибших почуттів.

Сигірія О. Ерреро використовує традиційну ритміку і тональність. Ритм 12-дольний, але він відрізняється від солеарес і булерії акцентуванням на 1, 3, 5, 8 і 11-ту долі такту. Ця ритмічна сітка постійно повторюється протягом п'єси. Походження сигірії з канте хондо уможливило появу її суворої ритміки з биття молотом по ковадлу. Зазначимо, що існував такий жанр пісень як «мартінетес» – спів супроводжувався лише звуком ковальського молоту [72]. Тональність «Espejo» – a-moll дорійський.

Форма сигірії тяжіє до концертності, їй притаманний синтез співу, гри на гітарі і солюючого танцю. Розвиток іде хвилями, від повільного до швидкого темпу. Це робить і О. Ерреро, тонко відчуваючи природу фламенко. Хвиль у сигірії декілька, а кульмінацією виступає танець. Така структура забезпечує напруженість у розгортанні музики. Традиційну структуру О. Ерреро наповнює віртуозними технічними прийомами. Так, він спочатку повільно грає компас (ритм), а від т. 22 уводить альсапуа (гра великим пальцем по струнах вниз-угору). Цим малюнком альсапуа гітарист поступово збільшує швидкість, виходячи на максимум. Різноманітна техніка О. Ерреро у композиції «Espejo» охоплює всі регістри, способи звуковидобування і накопичені фламенко прийоми (арпеджіо, гамоподібні пасажі-пікадо вказівним і середнім пальцями на верхніх струнах, пасажі великим пальцем на басових струнах). Використання зазначених прийомів сприяє великій яскравості та інтенсивності звучання гітари.

Виконання фальсет (мелодичних комірок, або мікрокомпозицій у термінології О. Ерреро [68]) чергується з підкресленням ритму, який проходить через всю п'єсу. Компаси між фальсетами використовують переважно техніку расгеадо і мають пульсацію зі збивками, синкопами, вираженим перкусійним ефектом. Так вибудовується декілька хвиль розвитку.

В якості загальної кульмінації сигірія завершується ритмом будеріас. Поєднання форм з їх поступовим переходом є можливим у фламенко. Як правило, перехід відбувається від повільнішої до швидкої форми. Булеріас швидше, ніж сигірія, однак обидві форми мають 12-дольний метр і спільну

тональність – a-moll дорійський. Перехід у композиції «Espejo» до швидкого темпу булеріас надає завершенню всього альбому О. Ерреро концертної яскравості.

Отже, аналіз альбому О. Ерреро «Nechizo» показав, що автор враховує власний досвід концертуючого гітариста, для якого створення композицій є необхідною ланкою музикування. Альбом являє собою досить цілісний цикл, що відображається як і тематизмі (присвяти близьким людям), так і тонально-жанровій стратегії розвитку.

Висновки до другого розділу

У другому розділі кваліфікаційної роботи було розглянуто техніку фламенко у творчості Оскара Ерреро. З'ясовано, що Оскар Ерреро – іспанський гітарист, який активно працює у наш час. Впливовість творчості О. Ерреро на іспанське та світове гітарне виконавство фламенко зумовлюється кількома чинниками: 1) гастрольною діяльністю майстра у різних країнах, у тому числі малообізнаних із технікою фламенко; 2) педагогічною і методичною роботою з поширення основ гітарної техніки серед широких верств суспільства; 3) видавництвом своїх музичних творів і навчальних посібників; 4) представництвом у журі виконавських конкурсів і фестивалів міжнародного рівня.

Оскар Ерреро не тільки хронологічно належить до сучасного періоду розвитку фламенко, але збагачує досягнення так званого «фламенко нуево» – особливого синтетичного напрямку гітарного виконавства, започаткованого діяльністю Пако де Лусії. Окрім сольної гри О. Ерреро бере участь у ансамблях, часто сам ініціює їх склад. При цьому згідно з позиціями фламенко нуево припускається задіяння у ансамблях екзотичних інструментів, найчастіше – перкусії. Не виключаються і традиційні ансамблі фламенко, що передбачають супровід гітари співу та танцям. О. Ерреро співпрацював з

багатьма видатними співаками (Х. Менезе, К. Лінарес, Г. Морено та ін.) і хореографами (Х. Барон, С. Барас та ін.).

Потреби концертної діяльності стимулювали О. Ерреро до композиторства. Поєднання виконавця-віртуоза і автора репертуару в одній особі є характерним для фламенко і засвідчує високий рівень музиканта, різноплановість його гітарної техніки. О. Ерреро випустив декілька аудіодисків, на яких проявив себе і як високотехнічний соліст, і як майстер ансамблевої гри, і як професіонал, що вивчає і шанує традиції попередників. Досягненням О. Ерреро-композитора у плані опанування великої форми є Концерт *Verum*, створений у співпраці з А. Шнеклотом.

Методична спрямованість творчості О. Ерреро виявляється і у його винахідницькій діяльності. Гітаристу належать такі прилади, як метроном фламенко MFON і фламенкометр.

О. Ерреро є засновником і директором виробничої компанії Oscar Herrero Ediciones, метою діяльності якої є розвиток і поширення фламенко в світі, навчання гри на гітарі у техніці фламенко.

На спеціальний розгляд заслуговує композиторська діяльність О. Ерреро, яка повною мірою втілює особливості індивідуальної техніки гітари фламенко. Композиції О. Ерреро є зв'язувальною ланкою між індивідуальними технічними здобутками майстра і їх вивченням молодими поколіннями музикантів. Невипадково О. Ерреро часто супроводжує нотний матеріал своїх композицій методичними вказівками, виписує імпровізаційні розділи для недостатньо досвідчених гітаристів тощо.

У кваліфікаційній роботі детально розглянуто альбом О. Ерреро «Neshizo», в якому відображено особливості індивідуальної техніки автора, у тому числі стосовно поєднання гітари фламенко з іншими інструментами і навіть бек-вокалом. Альбом складається з восьми композицій, більшість яких містить своєрідні присвяти. Тобто зміст альбому володіє якостями автобіографізму.

П'єси альбому є розгорненими, їхня техніка по-концертному складна, різнопланова. Жанрові основи і тональне орієнтування відповідає традиціям, які усталилися у фламенко протягом ХХ сторіччя. Втім, настанова на стильову інтегративність свідчить про приналежність альбому О. Ерреро до фламенко нуево. У ряді п'єс можна помітити апелювання до технічних знахідок попередників (П. де Лусії, Серраніто, М. Ескудеро), що інтерпретується в дусі сучасних вимог до гітарного звучання. Істотними є і зв'язки з технікою класичної гітари. У цілому альбом О. Ерреро «Nechizo» демонструє весь спектр техніки гітари фламенко в її актуальному стані розвитку.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі було простежено генезис техніки гітари фламенко та схарактеризовано сучасний стан її розвитку на прикладі творчості Оскара Ерреро.

1. На основі вивчення спеціальної літератури розкрито сутність фламенко як явища культури Іспанії і його проєкції у гітарне виконавство. Аналіз наукової літератури з проблеми дослідження показав, що питання вивчення фламенко як явища культури Іспанії є достатньо розробленими, менша кількість літератури присвячена проблемам гітарної техніки фламенко і майже відсутні наукові узагальнення творчої діяльності О. Ерреро, хоча його значущість у світі гітарної музики сьогодення не підлягає сумніву. Це зумовило зверненість у кваліфікаційній роботі до постаті О. Ерреро як яскравого представника фламенко сучасності.

Вивчення спеціальної літератури дозволило уточнити категоріальний апарат дослідження. Так, під фламенко розуміємо музично-хореографічне явище, яке було сформоване на Півдні Іспанії, а згодом набуло значення загальнонаціонального символу Іспанії. Усною формою поширення фламенко нагадує фольклор, але не ототожнюється з ним.

Традиційне фламенко являє синтез співу, танцю і гітарного супроводу, причому саме спів є головним носієм художності. На початок ХХ сторіччя гітара стала використовуватися як сольний інструмент фламенко. Фундаторами цього процесу були Р. Монтойя, Н. Рікардо, Сабікас. Завдяки ним закладалися основи техніки гітари фламенко та стверджувалася настанова на індивідуальність самовираження виконавця. Техніка гітари фламенко різниться залежно від використання інструмента як сольного, супровідного або ансамблевого. Також техніка стосується власне виконавського, композиторського та імпровізаторського видів діяльності, які традиційно здійснюються однією особою.

2. Простежено генезис інструментарію гітарного мистецтва

фламенко як основи формування техніки, що показало його тривалість (від середньовіччя і до сьогодення) і розмаїття етнічних витоків. Розвиток техніки фламенко корелюється з розвитком виконавства на класичній гітарі. Чимало гітаристів фламенко адаптували класичні прийоми гри. Зв'язок з класичним мистецтвом відчутно і у техніці О. Ерреро, зокрема у спрямованості до ясності і чистоти звуку, контрольованості емоційного подання, стрункості загальної форми.

Хоча конструктивно гітара фламенко близька класичній іспанській гітарі, вона має власні особливості, які впливають на характер звуку і спонукають до винайдення спеціальних технічних прийомів. У роботі надано опис основних типів гітар фламенко, а також комбінованої гітари, що поєднує властивості класичної і фламенкової.

3. Виявлено основні прийоми техніки гітари фламенко, які почали формуватися з XIX сторіччя. Велике значення для вироблення самобутньої мови фламенко мала взаємодія з мистецтвом класичної гітари. За виключенням типово фламенкових прийомів *расгеадо* і *пульгар*, решта прийомів техніки відповідає класичним. Протягом XX сторіччя виконавські манери і техніка гітари фламенко індивідуалізувалися. Зокрема, потреба у перкусійних ефектах зумовила використання додаткових пристроїв. Відмінна від класичної і посадка гітариста фламенко за інструментом, яка має декілька варіантів. Завдяки посадці корегується постановка рук, розташування грифу інструмента відносно корпусу виконавця.

Головними прийомами техніки гітари фламенко є *пульгар*, *расгеадо*, *альтернадо*, *гольпе*, *пікадо*, *арпеадо*, *лігадо*, *тремоло*. Власне фламенковими є *пульгар* і *расгеадо*, які йдуть від давніх практик акомпанементу співу та танцю. Зазначені прийоми сприяли професіоналізації гітари фламенко.

4. Схарактеризовано творчий шлях Оскара Ерреро як видатного представника сучасного фламенко. Високий професіоналізм притаманний сучасному стану розвитку фламенко. Прикладом цього є різнобічна діяльність О. Ерреро, спрямована на поширення техніки фламенко в світі. Іспанський

музикант є віртуозним виконавцем, майстерність якого засвідчена виступами на престижних сценах Європи, Азії, Америки та Австралії; композитором – автором власного репертуару; засновником компанії, що займається виготовленням гітар та аксесуарів до них, видавництвом навчальних аудіодисків, посібників та нот; винахідником пристроїв «Метроном фламенко» та «Фламенкометр»; досвідченим педагогом-методистом, автором серій посібників з вивчення техніки гітари фламенко та відеоуроків.

Творчий шлях О. Ерреро характеризується раннім успішним початком кар'єри музиканта, первинністю виступів у ролі акомпаніатора співакам і танцівникам фламенко з подальшим виходом до сольної концертної діяльності. Вагоме місце у творчості О. Ерреро займає ансамблеве музикування. Майстер грає з відомими класичними і фламенковими гітаристами, організовує ансамблі з різноманітною перкусією, духовими інструментами тощо. Спрямованість О. Ерреро на урізноманітнення техніки фламенко, посилення її зв'язків з класичною, джазовою, естрадною музикою відповідає настановам напряму «фламенко нуево» в її сучасному стані.

5. Простежено особливості використання техніки гітари фламенко в композиторській діяльності О. Ерреро. Творчий доробок митця охоплює жанри від інструктивних етюдів до концерту з симфонічним оркестром. Більшу частину його складають композиції традиційних для фламенко жанрів (солеа, булерія, сигірія тощо), які об'єднуються в альбоми. У кваліфікаційній роботі було проаналізовано альбом «Nechiso», який складається з 8 п'єс. Альбом являє цілісність, об'єднану тематично і тонально. Кульмінаційною композицією є остання, яка акумулює всі можливі прийоми техніки фламенко та об'єднує два жанри – сигірію і булерія, що в цілому доводить до максимуму концертну яскравість звучання гітари. Отже, композиторська діяльність О. Ерреро відображає сучасний стан розвитку фламенко, його здатність до взаємодії з музикою інших стилів і напрямів.

Вищевикладене дозволяє вважати всі завдання дослідження виконаними, а мету досягнутою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асталаш Г. Л. Імплементация ідей Ренасім'єнто у камерно-інструментальній спадщині Хоакіна Туріни. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 44. 2021. С. 27–32.
2. Барзишена В. В. Сильові особливості музичного жанру фламенко. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; ред.-упор. Л. І. Горіна. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 98–105.
3. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мист. Харків, 2019. 205 с.
4. Блажевич В. О. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 14–15 квітня 2016 року, м. Київ. Київ, 2016. С. 353–360.
5. Бондар Л. О. Історія розвитку іспанського музично-танцювального стилю фламенко. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. Вип. 32. 2014. С. 30–35.
6. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі ; пер. з нім. Л. Мельник. Львів : БаК, 2006. 282 с.
7. Гарсія Лорка Ф. Думки про мистецтво ; пер. з ісп. М. Москаленка. Київ : Мистецтво, 1975. 190 с.
8. Гітара – крок за кроком : навч.-репертуар. посібник / упор. К. О. Салан, С. В. Цимбал. Київ : Тонар, 2016. 171 с.
9. Гітарна школа. URL : <https://serenada.in.ua/blog-rus/articles-rus/19-history> (дата звернення 08.04.2023).

- 10.Гриненко С. М. Різновиди акустичної гітари та їх застосування в сучасній музичній культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 26. С. 163–167.
- 11.Гриненко С. М. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 39-42.
- 12.Доценко В. І. Методика підготовки гітариста-виконавця : навч. посібник. Харків : СПДФО Мосякін В. М., 2005. 164 с.
- 13.Дуенде. URL : <https://www.bestiary.us/dujende#> (дата звернення 16.02.2023).
- 14.Жовнір С. С. Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 2 (30). 2021. С. 414–428.
- 15.Заєць Н. В. Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 2. С. 191–197.
- 16.Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
- 17.Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культового побуту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2020. С. 80–93.
- 18.Іванов О. К. Еволюція композиторсько-виконавського стилю в гітарному мистецтві. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. Вип. 38. С. 168–177.
- 19.Іванюк В. С. Інноваційні прийоми гри на гітарі: педагогічний аспект. *Актуальні проблеми мистецько-педагогічної освіти*. Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В., 2018. С. 76–80.

- 20.Кахон. URL :
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%BD> (дата звернення 24.05.2023).
- 21.Каподастр. URL :
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%80> (дата звернення 26.06.2023).
- 22.Класична шестиструнна гітара. URL :
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%88%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BD%D0%BD%D0%B0_%D0%B3%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0 (дата звернення 10.02.2023).
- 23.Коваленко А. С. Роль фламенко у розвитку гітарної освіти України. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 71. 2019. С. 132–136.
- 24.Козлін В. Гітара. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 462–465.
- 25.Косенко П. Б. Становлення гітарної методики в XVII–XIX столітті у країнах Західної Європи як передумова формування сучасної гітарної педагогіки. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Педагогіка і психологія. Вип. 36. 2012. С. 302–306.
- 26.Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 271 с.
- 27.Мельник В. Ю. «Іспанські стародавні пісні» Ф. Г. Лорки: діалог поета з традицією фламенко. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 13. С. 198–211.

- 28.Метроном фламенко О. Ерреро. URL : <https://www.flamencoexport.com/all-flamenco/flamenco-guitars/the-oscar-herrero-flamenco-metronome.html> (дата звернення 05.04.2023).
- 29.Михайленко М. Специфіка техніки лівої руки гітариста. *Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 71-82.
- 30.Михайленко М. П., Фан Дінь Тан. Довідник гітариста. Київ : Fan's company, 1998. 246 с.
- 31.Мошак Е. Г. Гитарная музыка как объект современного музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Вид-во С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 259–268.
- 32.Мошак Є. Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2012. 16 с.
- 33.Музикант Євген Седько – гітара фламенко. URL : <http://eugensedko.com/ua/> (дата звернення 14.11.2022).
- 34.Обручникова О. П. Вокалічні структури пісень андалузького фламенко (на матеріалі пісень сігірійас). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. Вип. 27. 2015. С. 302–309.
- 35.Орієнталізм. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D1%96%D1%94%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC_\(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D1%96%D1%94%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC_(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE)) (дата звернення 21.06.2023).
- 36.Оскар Ерреро. Офіційний сайт. URL : <https://www.oscarherrero.es> (дата звернення 14.12.2022)
- 37.Петропавловський О. О. Західноєвропейська традиція ансамблевого музикування – генезис і культура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. «Гітара як звуковий образ

- світу: виконавське мистецтво та наука»* : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23. С. 137–150.
38. Розіна О. Ф. Базова структура поєднання танцю, вокалу й гітари в різних стилях фламенко. *Культура України* : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Вип. 45. Харків : ХДАК, 2014. С. 165–174.
39. Розіна О. Ф. Фламенко як симбіоз музично-танцювальних традицій Сходу і Заходу. *Культура України*. Вип. 38. 2012. С. 158–166.
40. Саїд Е. В. Орієнталізм ; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Вид-во «Основи», 2001. 511 с.
41. Сидоренко В. Тенденції сучасної української наукової думки про гітару (музикознавство, педагогіка, методика, дидактика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 31. С. 188–197.
42. Словник-довідник з культурології / укл. Р. Д. Шестопал. Вінниця : ПП «Нова книга», 2007. 184 с.
43. Сологуб В., Гриненко С. Специфіка гітарних творів іспанських композиторів ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 58. Т. 2. 2022. С. 125–129.
44. Сомик О. М. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 49. С. 277–279.
45. Тамбура (Індія). URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B0_\(%D0%86%D0%BD%D0%B4%D1%96%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B0_(%D0%86%D0%BD%D0%B4%D1%96%D1%8F)) (дата звернення 04.06.2023).
46. Танбур. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%B%D0%B1%D1%83%D1%80> (дата звернення 04.06.2023).

47. Терміни фламенко. URL : <https://jak.bono.odessa.ua/articles/termini-flamenko.php> (дата звернення 17.02.2023).
48. Тремоло фламенко. URL : <https://richterguitar.com/flamenco-guitar/flamenco-guitar-techniques-and-definitions/#flamenco-tremolo> (дата звернення 20.03.2023).
49. Фламенко на гітарі. URL : <https://johnneko.com/ua/novyny/35-flamenko-na-hitari-ispanska-tekhnika-flamenko-z-akordamy-ta-vpravamy> (дата звернення 22.03.2023).
50. Чеченя К. Музичне виконавство сьогодні. *Гітара в Україні*. 2008. № 2. С. 18–27.
51. Шевченко А. И. Гітара фламенко. Мелодии и ритмы. Київ : Музична Україна, 1988. 110 с.
52. Шевченко А. А. Етнографія гітари. *Аркадія*. Херсон : ФОП Грінь Д. С. 2004. Вип. 2. С. 11–12.
53. Шестиструнна гітара / ред.-упор. М. Михайленко. Київ : Музична Україна, 1981. 109 с.
54. Agraso A. R. Manuel de Falla y «El cante jondo. Cante primitivo andaluz». URL : <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/manuel-de-falla-y-el-cante-jondo-cante-primitivo-andaluz> (дата звернення 4.12.2022).
55. Antonio Gades. URL : <https://web.archive.org/web/20051217073152/http://www.esflamenco.com/bio/en10498.html> (дата звернення 17.09.2023).
56. Cano M. La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco. Córdoba : Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 1986. 289 p.
57. Charnasse H. La guitare. Paris : Presses Universitaires de France, 1985. 128 p.
58. Córdoba de M. La Guitarra Flamenca De Merengue De Cordoba: acompañamiento al cante, con la colaboración de Churumbaque. 2000. 192 p.

59. Custodio D. P. Paco de Lucía: La evolución del flamenco a través de sus rumbas. Servicio Publicaciones UCA, 2005. 174 p.
60. Enrique Morente. URL : <https://web.archive.org/web/20060903115659/http://www.macande.com/en/artistas/enriquemorente.html> (дата звернення 21.06.2023).
61. Evans T. and M. A. Guitars: From the Renaissance to Rock. Paddington Press Ltd., 1977. 479 p.
62. Falla de M. Escritos sobre música y músicos. Espasa-Calpe Argentina, 1950. 147 p.
63. Fernández L. Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía, Forma. Madrid : Acordes Concert, 2004. 133 p.
64. Flamencometro Oscar Herrero. URL : <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.oh.fmoh&hl=ru&gl=US> (дата звернення 4.09.2023).
65. Gomez J. C. Pasaje Andaluz. URL : <https://www.sinfoniavirtual.com/discos/122.php> (дата звернення 28.05.2023).
66. Grunfeld F. The Art and Times of the Guitar. An Illustrated History of Guitars and Guitarists. Bold Strummer Limited, 2006. 340 p.
67. Herrero O. Hechizo. Libro de partituras. Madrid : RGB Arte Visual, 2016. 110 p.
68. Herrero O. Guitarra Flamenco paso a paso. VII. Libro de partituras. Madrid : RGB Arte Visual, 2010. 40 p.
69. Herrero O. Twenty-one studies for flamenco guitar. Basic level. Madrid : Ed. Acordes Concert, 2004. 75 p.
70. Infante B. Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929–1933) / edición facsímil del XXII Congreso de Arte Flamenco. Málaga : Diputación-Ayuntamiento de Estepona, 1994. 188 pp.
71. Krüger S. Die Musikkultur Flamenco: Darstellung, Analyse und Diskurs : dissertation. Hamburg, 2001. 134 p.

72. Leblon B. Flamenco (Musiques de Monde). Arles : Published by Cité de la Musique / Actes Sud,, 1998. 172 p.
73. Lorca F. G. Theory and Play of the Duende. Translated by A. S. Kline. 2007.
URL : <http://poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.htm>
(дата звернення 9.12.2022).
74. Manuel Torre. URL : <https://www.andalucia.com/flamenco/musicians/manuel-torre.htm> (дата звернення 11.12.2022).
75. Martin J. Play Solo Flamenco Guitar with Juan Martin. New York : Mel Bay Publications, 2002. 160 p.
76. Martin J. Solo Flamenco Guitar. New York : Mel Bay Publications, 1996. 48 p.
77. Oscar Herrero. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Herrero (дата звернення 3.04.2023).
78. Oscar Herrero Ediciones. URL : <https://www.oscarherreroediciones.es/contacto/> (дата звернення 12.04.2023).
79. Peracaula X. M. Nuevo Flamenco: Re-imagining Flamenco in Post-dictatorship Spain. Submitted in fulfilment of the degree of PhD Newcastle University March 2016. 275 p.
80. Pohren Donn E. The Art of Flamenco. Ed. 43rd. Bold Strummer Ltd, 2005. 366 p.
81. Pope R. D. Narrative in Culture. The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 134–146.
82. Prat D. A Biographical, Bibliographical, Historical, Critical Dictionary of Guitars (Related Instruments), Guitarists (Teachers, Composers, Performers, Lutenists, Amateurs), Guitar-Makers (Luthiers), Dances and Songs, Terminology / text in Spanish, with introduction in English and Spanish by M. Ophee. Reprint. Columbus: Orphée, 1986. 470 p.

- 83.Ramos P. S. N. «Tocando solo, eres más tú mismo» : Entrevista a Óscar Herrero. URL : <https://chalaura.com/entrevista-a-oscar-herrero/> (дата звернення 9.09.2023).
- 84.Ríos Ruiz M. Introducción al cante flamenco. Madrid : Edt. Istmo, 1972. 277 p.
- 85.Rosado Fernandes M. El Flamenco Vive en Madrid. Madrid : Pailbriio, 2013. 228 p.
- 86.Rúiz Lopez L. De Flamenco. Sevilla : Ediciones Demñifilo, 2010. 536 p.
- 87.Schreiner C. Flamenco: Gypsy dance and music from Andalusia, translated by Mollie Comerford Peters. Portland, OR: Amadeus Press, 1990. 176 p.
- 88.Serrano J. Flamenco Guitar. Basic Techniques. Mel Bay Publications, 1996. 148 p.
- 89.Washabaugh W. Flamenco music and national identity in Spain. Retrieved January 4, 2020. URL : https://www.researchgate.net/publication/287239935_Flamenco_music_and_national_identity_in_Spain (дата звернення 4.02.2023).
- 90.Wright L. The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity. *The Galpin Society Journal*. 1977. Vol. 30. P. 8–42.

ДОДАТКИ

Додаток А

Порівняльна таблиця будови класичної гітари і гітари фламенко

	Класична гітара	Гітара фламенко
матеріал обечайок і нижньої деки	темний палісандр	кипарис
матеріал верхньої деки	ялина, кедр	ялина, канадський кедр
матеріал шийки грифу	червоне дерево, клен	кедр
матеріал накладки на гриф	чорне дерево	чорне дерево
матеріал поріжків	графіт, кістка, метал	кістка
товщина дек	бл. 2,3–2,7 мм	бл. 1,8–2,2 мм
розміри	бл. 1000x650 мм	трохи менші
внутрішні пружини	дерев'яні, механізми різних систем, важчі	дерев'яні, віяльний механізм, легші
колкова механіка	металева	дерев'яна
спеціальні прилади	не обов'язкові	гольпеадор

Додаток Б

Роль посадки для формування техніки гітари фламенко



Класична посадка гітариста (грає Мануель Кано)



Рання форма посадки гітариста фламенко (грає Пако Пенья)



Сучасна посадка гітариста фламенко (грає Пако де Лусія)



Змішана форма посадки (грає Сабікас)



Змішана форма посадки (грає Оскар Ерреро)

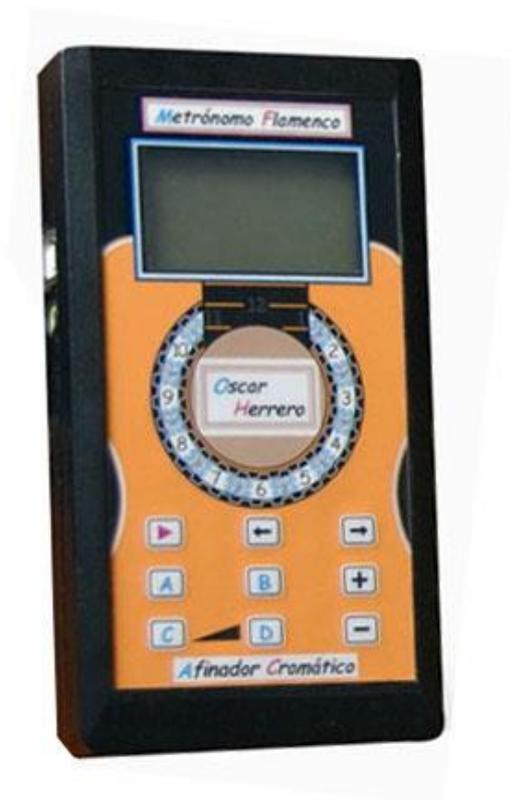
Додаток В

Приклад концертної сольної програми О. Ерреро

Всі твори власного авторства

1. Абантос (Abantos) – жанр не вказано
2. Сутність (Esencia) – солеа
3. Моменти (Momentos) – фанданго
4. Гармонія двох світів (Armonia para dos mundos) – тремоло
5. Дві сестри (Dos hermanas) – коломбіана
6. Меркурій і Румбуле (Mercurio & Rumbule) – мінера / румба / булерія
7. Ворота (Los portales) – солеа пор булерія
8. Карнавал (Carnaval) – тангілло
9. Душі (Del alma) – таранта
10. Бурштин весни (Ambar de primavera) – танго

Додаток Г
Музичні пристрої О. Ерреро



Метроном фламенко О. Ерреро



О. Ерреро грає з метрономом власної розробки



Фламенкометр О. Ерреро