ГИТАРИСТЪ



МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ЖУРНАЛЪ
СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ и
НОТНЫМИ ПРИЛОЖЕНІЯМИ

Выходитъ ежемѣсячно, въ количествѣ 12 №№ въ годъ.

1904 г. Подписная цѣна съ доставкою и пересылкою на годъ 4 руб., на полгода 2 руб. № 2.

Годъ I-й. * Цѣна отдѣльнаго № безъ приложеній — 45 коп., съ приложеніями — 85 коп.

РЕДАКЦІЯ и КОНТОРА: Москва, Бахметьевская ул., домъ Прянишниковой, кв. 6.



„Въ лунную ночь“. Акварель гр. Ѳ. П. Толстого (1783—1873).

Гитара и гитаристы.

Историческіе очерки **В. А. Русанова.**

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА II.

Періодъ древности. Краткій обзоръ древнихъ струнныхъ щипковыхъ инструментовъ.

Такъ какъ гитара представляетъ собою выработанный тысячелѣтіями типъ струннаго щипковаго инструмента и есть не что иное, какъ потомокъ отдаленнѣйшей эпохи цѣлой семьи лютневидныхъ инструментовъ, то небезполезно будетъ сдѣлать общій обзоръ его предшественникамъ, т.-е. всѣмъ струннымъ щипковымъ инструментамъ древности, а затѣмъ среднихъ вѣковъ.

Для этого мы должны прежде всего остановиться на исторіи древняго Египта, этой колыбели европейской цивилизаціи.

Историческое значеніе египетской культуры, повліявшей на европейскую и переданной впослѣдствіи христіанскимъ народамъ Европы, несомнѣнно находится въ непосредственной связи и съ исторіей европейской музыки.

Еще за три, за четыре тысячелѣтія до Р. Хр. на пирамидахъ, на гробницахъ царей, на развалинахъ зданій и на другихъ памятникахъ Египта, этихъ величественныхъ скрижаляхъ древней исторіи, встрѣчаются уже въ числѣ различныхъ изображеній домашнихъ предметовъ и изображенія струнныхъ инструментовъ — арфы, лиры и наблы.

Хотя по свидѣтельству Діодора Сицилійскаго египтяне и не были любителями музыки, но по росту и разнообразію инструментовъ, по роскошной отдѣлкѣ арфъ и лиръ царскихъ оркестровъ, по высокому положенію музыкантовъ при дворахъ египетскихъ царей мы можемъ заключить совершенно обратное.

По описанію Амброса, музыка сопровождала у нихъ жертвоприношенія, плачъ по умершимъ, равно какъ и веселые пиры и танцы.

Кромѣ арфы, распространеннымъ въ Египтѣ инструментомъ слѣдуетъ считать еще лиру.

Лира водворилась въ Египтѣ въ эпоху 12-й династіи, т.-е. въ послѣдніе вѣка третьяго тысячелѣтія до Р. Хр., незадолго до владычества гиксовъ.

Лира, судя по изображеніямъ, найденнымъ на ассирійскихъ памятникахъ,—азіатскаго происхожденія. Она пришла въ Египетъ, вѣроятно, какъ военная добыча египетскихъ царей при войнѣ съ гиксами.

Въ болѣе позднюю эпоху существованія египетскаго государства лира почти совсѣмъ исчезаетъ.

Для насъ интереснѣе всего существованіе въ такую отдаленную эпоху лютневиднаго инструмента — *наблы*.

О значительной распространенности этого инструмента можно заключить изъ того, что изображеніе его вошло въ число гіероглифныхъ знаковъ; какъ извѣстно, послѣдніе составлялись изъ предметовъ или необходимыхъ, или самыхъ обычныхъ въ домашнемъ быту.

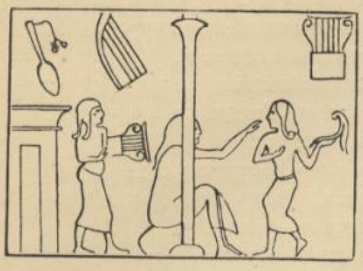
То же обстоятельство, что изображеніе наблы обозначало добро, можетъ служить также доказательствомъ, что это былъ любимый инструментъ и что значеніе и вліяніе музыки почиталось египтянами очень высоко.

Набла имѣла, повидимому, всѣ существенныя части теперешней мандолины: выпуклый корпусъ, длинную шейку съ грифомъ и колками, подставку, голосное отверстіе и одну, двѣ и три струны.

Звуки извлекались на ней пальцами или особой косточкой (плекторомъ).

Какъ ни скупо знакомятъ насъ изображенія и надписи на историческихъ памятникахъ Египта съ бытомъ массы египетскаго народа, мы все-таки знаемъ, что періодъ времени съ 1244—1091 г. до Р. Хр., при двѣнадцати царяхъ, носившихъ имя Рамзеса, былъ мирнымъ періодомъ, содѣйствовавшимъ общей культурѣ египтянъ, и что за этотъ періодъ подвинулись впередъ и искусства. Строго разсуждая, условія для развитія искусства, въ высшемъ значеніи этого слова, никогда не были

въ Египтѣ благопріятными. Одной изъ главнѣйшихъ причинъ этого было то, что искусство подчинялось религіи, а потому держалось строго опредѣленныхъ формъ.



Сцена изъ домашняго быта египтянъ. Налѣво въ углу—набла и арфа, направо—лира.

Слѣдствіемъ этого и было его медленное развитіе, остававшееся почти неподвижнымъ.

Но замкнутая египетская образованность не могла пропасть безслѣдно, не отразившись на цивилизаціи другихъ народовъ, посѣтившихъ Египетъ.

Вторгаясь въ его предѣлы съ хищными намѣреніями завоевателей, они вмѣстѣ съ награбленнымъ золотомъ и другой военной добычей уносили также и выработанные Египтомъ плоды науки и искусства.

Ассирійцы, финикіяне, персы, арабы и другіе народы культивировали эти плоды на почвѣ своей народности и совершенствовали ихъ, въ то время какъ Египетъ медленно смыкалъ свои вѣжды и погружался въ вѣковой сонъ, оставивъ неподвижныхъ величественныхъ сфинксовъ сторожить гробницы и славную исторію своихъ фараоновъ.

О музыкѣ ассирійцевъ, вавилонянъ и финикіянъ мы имѣемъ еще менѣе свѣдѣній, и тоже главнымъ образомъ по дошедшимъ до насъ изображеніямъ на остаткахъ древнихъ архитектурныхъ памятниковъ.

По нимъ видно, что гуслеобразный инструментъ, перешедшій къ арабамъ въ видѣ кануна, и лира—инструменты ассирійскаго происхожденія.

Ассирійская арфа отличается отъ египетской меньшимъ размѣромъ и бо̀льшею легкостью, а также тѣмъ, что играли на ней не плекторомъ, а пальцами.

Вавилонская музыка во всемъ схожа съ ассирійской.

Финикіяне, носившіе вліяніе египетской и вавилонской культуры, были малоспособны къ искусству. Кромѣ того, благодаря нравственной жестокости и распущенности, проявлявшимся въ ихъ религіозномъ культѣ, музыка служила у нихъ отвратительнымъ средствомъ для возбужденія воображенія и чувственности; такъ, напр., при богослуженіи Молоху она заглушала крики дѣтей, положенныхъ на раскаленныя руки идола; она усиливала неистовства при чувственномъ культѣ Астарты.



Египетская арфа (Тебуни).

Если теперь отъ низовьевъ Нила мы обратимся на востокъ и сѣверо-востокъ, то вступимъ въ область, обитаемую *семитическимъ* племенемъ.

Отечествомъ семитовъ слѣдуетъ признать большой аравійскій полуостровъ, омываемый съ одной стороны Персидскимъ, съ другой — Аравійскимъ заливами.

Внутри этого полуострова тянулись пустынныя песчаныя равнины, скалистые горные хребты и обнаженныя возвышенности; только узкая полоса земли, прилегающая къ Аравійскому заливу, такъ называемая „Счастливая Аравія“, обладала плодородною почвой; здѣсь семиты пришли къ болѣе прочнымъ государственнымъ формамъ, остальныя же мѣстности служили для кочевыхъ племенъ пустыни.

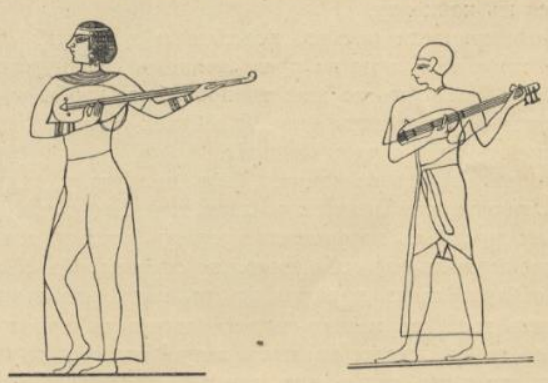


Египтянинъ, играющій на набла̀.

Жили эти племена въ условіяхъ простѣйшаго родового быта; все ихъ богатство заключалось въ стадахъ верблюдовъ, а позднѣе коней. Ихъ главными божествами были блестящія звѣзды, путеводители по безлюднымъ пустынямъ.

Такимъ народомъ были арабы, грубое, воинственное племя, проводившее свою жизнь въ постоянныхъ междоусобіяхъ; послѣднія никогда почти не прекращались, благодаря обычаю мщенія—кровь за кровь.

Но были у этого племени и многія благородныя стороны человѣческой натуры; въ числѣ ихъ, вмѣстѣ съ рыцарскимъ гостепріимствомъ, стремленіемъ къ независимости, была также любовь къ поэзіи и музыкѣ.



Египтяне, играющіе на набла̀хъ: налѣво — на одноструннойнабла̀, направо—на трехструнной, при чемъ играющій извлекаетъ звуки плекторомъ.

Любовь ихъ къ музыкѣ отразилась во многихъ арабскихъ изреченіяхъ и поговоркахъ:

„Музыка нѣжна какъ молоко, пламенна какъ вино; она приручаетъ дикихъ звѣрей и очаровываетъ человѣческое сердце“.

„Кто не охотится, не любитъ, не содрогается отъ музыки и не восторгается запахомъ цвѣтовъ, тотъ не человѣкъ“.

„Душа, приведенная музыкою въ восторгъ, стремится къ созерцанію высшихъ существъ, къ общенію съ чистѣйшимъ міромъ, такъ что даже духи, омраченные грѣховностью плоти, готовятся ею къ сліянію со свѣтлыми небожителями, стоящими у престола Всевышняго“.

Такъ говорятъ о музыкѣ древніе арабскіе мудрецы, поэты и народныя поговорки, такъ выразилась въ нихъ и любовь къ музыкѣ, и признаніе за нею великой нрав-

ственной силы, облагораживающей душу и смягчающей сердце.

Гарунъ-аль-Рашидъ, тронутый пѣніемъ и игрою на лютнѣ Ишака-эль-Машули, прощаетъ провинившуюся передъ нимъ свою возлюбленную Мариду.

При взятіи Багдада тридцать тысячъ плѣнныхъ избавлены отъ казни подъ вліяніемъ музыки.

Музыка—неизмѣнный спутникъ арабовъ въ ихъ общественной жизни: она сопровождаетъ военные походы, призываетъ народъ къ молитвѣ съ вышки минаретовъ, мрачно звучитъ при похоронахъ; она одушевляетъ ихъ веселые пиры и танцы, помогаетъ рабочимъ, сопровождая ихъ движенія при качаніи воды, греблѣ веслами.

Мѣстопребываніе арабовъ между двумя низменностями Нила и Евфрата—Тигра, образовавшее торговыя сношенія съ Египтомъ, Сиріей и Месопотаміей, способствовало передачѣ арабамъ многихъ египетскихъ инструментовъ. Въ особенности замѣтенъ сильный толчокъ въ развитіи арабской музыки во время покоренія Персіи Омаромъ, въ 636 году до Р. Хр.

Египетская лютня, набла, перейдя къ персамъ во времена Камбиза, была въ свою очередь заимствована отъ персовъ арабами и сдѣлалась у нихъ любимѣйшимъ инструментомъ, подъ названіемъ эль-аудъ (El ûd, т.-е. деревянный, сдѣланный изъ дерева).

Инструментъ этотъ, впослѣдствіи широко распространившійся по всей западной Европѣ, считается родоначальникомъ европейской лютни.

По крайней мѣрѣ отъ него получили свое происхожденіе названія: luth (фран.), lauto, liuto (итал.), laute (нѣмец.) и, наконецъ, русское—лютня.

Сами арабы приписывали изобрѣтеніе этого инструмента греческому ученому Пиѳагору.

Предположеніе это возникло уже позднѣе, когда музыка арабовъ подпала греческому вліянію и въ основѣ строя своей лютни арабы приняли греческую музыкальную систему, составленную изъ тетрахордовъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

Изъ воспоминаній Гектора Берліоза.

(Путешествіе въ Россію.)

Случилось это въ Москвѣ, въ то время какъ я готовился къ концерту.

Мнѣ принесли письмо, присланное по почтѣ. Неизвѣстное мнѣ лицо на превосходномъ французскомъ языкѣ обращалось ко мнѣ съ просьбою, чтобы я позволилъ ему посѣтить меня. Я сейчасъ же поспѣшилъ назначить день и часъ свиданія.

Моимъ новымъ знакомымъ былъ на этотъ разъ русскій юноша, приблизительно лѣтъ двадцати двухъ, высокаго роста, съ наружностью, сразу бросавшеюся въ глаза; держалъ онъ себя нѣсколько странно, объяснялся въ отборнѣйшихъ выраженіяхъ, въ нѣсколько приподнятомъ тонѣ, съ какимъ-то лихорадочнымъ жаромъ.

Все это обличало въ немъ энтузіаста, и я съ первыхъ же словъ сильно имъ заинтересовался.

— Я питаю,—говорилъ онъ мнѣ,—безконечную страсть къ музыкѣ! Изучалъ я ее совершенно самостоятельно, очень недостаточно и неудовлетворительно, какъ вы и сами догадаетесь легко; въ Москвѣ нечему и не у кого научиться, а для того, чтобы поѣхать за границу, я не имѣю достаточно средствъ. Родители мои тщетно стремились отклонить меня отъ моей прямой дороги...

Но вотъ въ настоящее время одинъ изъ московскихъ меценатовъ выразилъ доброе намѣреніе—помочь мнѣ въ этомъ. Онъ сказалъ моему отцу, что возьметъ на себя мое музыкальное образованіе, отправитъ меня на свой счетъ въ Германію и во Францію, чтобы я пополнилъ свое образованіе у лучшихъ профессоровъ, но при условіи, если какой-нибудь музыкантъ, вполнѣ заслуживающій довѣрія по своей авторитетности, дѣйствительно признаетъ во мнѣ способности къ музыкѣ.

Вотъ почему я рѣшился просить васъ просмотрѣть мои опыты композиціи и затѣмъ совершенно откровенно дать мнѣ отзывъ на основаніи этихъ сочиненій о моихъ музыкальныхъ способностяхъ.

Каково бы ни было ваше мнѣніе, я во всякомъ случаѣ буду вѣчно вамъ благодаренъ. Но если это мнѣніе будетъ для меня благопріятно, вы вернете меня къ жизни: вѣдь я умираю!.. Меня гнететъ, убиваетъ мою душу настоящее положеніе. Я чувствую, что есть у меня крылья, но не могу ихъ расправить... О, это страданіе вы сами должны хорошо понимать!..

— Конечно, конечно! Я понимаю, какъ вы страдаете, и всѣ мои симпатіи на вашей сторонѣ... Пожалуйста, располагайте мною...

— Тысячу разъ благодарю васъ. Завтра я принесу мои сочиненія, которыя мнѣ хотѣлось бы вамъ показать.

Затѣмъ онъ ушелъ. Его глаза горѣли и сверкали безграничною радостью.

На другой день онъ пришелъ ко мнѣ совершенно другимъ человѣкомъ: глаза его смотрѣли холодно и печально, на блѣдномъ лицѣ виднѣлось глубокое отчаяніе.

— Я ничего не принесъ вамъ,—сказалъ онъ.—Всю ночь я провелъ за разборомъ своихъ сочиненій и ни одно изъ нихъ не показалось мнѣ достойнымъ вашего вниманія, ни одно изъ нихъ не сказало мнѣ, на что я способенъ. Я снова примусь за работу, чтобы предложить вамъ что-нибудь болѣе достойное.

— Къ сожалѣнію,—возразилъ я,—мнѣ надо послѣзавтра ѣхать обратно въ Петербургъ...

— Это ничего не значитъ. Я пришлю вамъ мою новую работу по почтѣ... О, если бы вы знали, какимъ огнемъ горитъ моя душа! Какимъ чуднымъ голосомъ зоветъ меня иной разъ вдохновеніе! Я не могу тогда оставаться въ городѣ; несмотря ни на какой холодъ, я бѣгу отъ людей, ухожу въ чащу лѣсной глуши и тамъ

одинъ, лицомъ къ лицу съ природой, я слышу, какъ весь міръ звучитъ и волнуется одною дивною гармоніей!.. Слезы струятся у меня изъ глазъ, я кричу, я впадаю въ экстазъ, я словно предвкушаю небесный рай!.. Меня считаютъ сумасшедшимъ, но, повѣрьте мнѣ, я не сумасшедшій, и я докажу вамъ это!..

Я снова увѣрилъ молодого энтузіаста въ глубокомъ интересѣ, возбужденномъ имъ во мнѣ, въ своемъ желаніи и полной готовности быть ему полезнымъ.

— Боже мой! — говорилъ я себѣ, разставшись съ нимъ,— это ли не признаки исключительной организаціи? Это, можетъ быть, геній!.. Преступленіе—не помочь ему... Не колеблясь я отдамъ ему душу и тѣло, если это потребуется отъ меня... Пусть только онъ дастъ мнѣ хоть малѣйшую точку опоры!

Увы! тщетны были мои ожиданія въ Петербургѣ въ продолженіе нѣсколькихъ недѣль.

Наконецъ я получилъ только одно письмо, въ которомъ русскій юноша снова извинялся въ томъ, что не посылаетъ мнѣ своей музыки. Къ его большому отчаянію,— писалъ онъ, — несмотря на всѣ усилія, вдохновеніе рѣшительно не являлось къ нему.

Что же означаетъ эта холодная, скромная оцѣнка своихъ собственныхъ сочиненій, это сознаніе своего безсилія человѣкомъ, который въ то же время продолжаетъ считать себя вдохновеннымъ, всемогущимъ? Каковъ идеалъ, къ которому онъ стремится? Что сдѣлалъ онъ для того, чтобы приблизиться къ нему? Что наконецъ происходитъ въ этой смущенной, взволнованной душѣ? Одинъ Богъ знаетъ это!

Но въ то же время что общаго между этими стремленіями къ музыкѣ, которыя болѣе или менѣе оправдываются и объясняются вліяніемъ юношескаго возраста, и тѣмъ недостойнымъ матеріальнымъ расчетомъ, тѣмъ прозаичнымъ честолюбіемъ, которые гонятъ столько молодыхъ людей въ классы консерваторіи, чтобы постичь тамъ науку музыки, какъ постигаютъ науку шить платья или сапоги?

Меломаны, какъ бы близки къ сумашествію они ни были, по крайней мѣрѣ никому не вредятъ, и ихъ болѣзнь, если подчасъ и бываетъ смѣшной, въ общемъ трогательна и поэтична.

Но другое дѣло—музыканты-ремесленники. Они приносятъ существенный вредъ искусству и артистамъ, даютъ поводъ къ безчисленнымъ и прискорбнымъ заблужденіямъ и, благодаря своей численности и низменности своихъ инстинктовъ, могутъ извратить изящный вкусъ въ цѣломъ обществѣ.

И самымъ музыкальнымъ народомъ долженъ считаться не тотъ, у котораго можно встрѣтить больше посредственныхъ музыкантовъ, а, наоборотъ, тотъ, изъ нѣдръ котораго вышли величайшіе творцы въ области музыки и у котораго наиболѣе развито чувство къ музыкальной красотѣ.

Перев. съ франц. **W.**



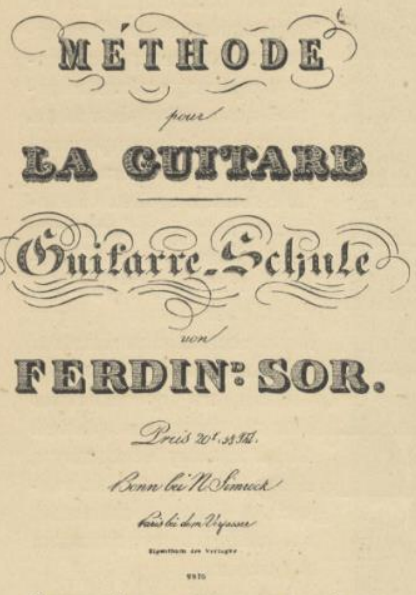
Эолова арфа. Оригин. рисунокъ художника M. Fantin-Latour'a къ произведенію Гектора Берліоза «Lelio».

(Изъ сочиненія Адольфа Жюльена „Hector Berlios. Sa vie et ses oeuvres". Paris, 1888.)

Фердинандъ Соръ.

Школа для гитары.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.



Титульный листъ стариннаго изданія школы Ф. Сора.

Въ первомъ нумерѣ нашего журнала читатели ознакомились слегка съ личностью Ф. Сора, этого замѣчательнѣйшаго гитариста-композитора, и тѣмъ положеніемъ и значеніемъ, какія онъ занимаетъ и по сіе время въ литературѣ нашего инструмента. Не меньшее значеніе имѣетъ и его знаменитая „Méthode pour la guitare“ (Guitarre-Schule), въ которой онъ излагаетъ не только свою методу преподаванія, но и даетъ множество чрезвычайно мѣткихъ и цѣнныхъ указаній, характеризующихъ его какъ тонкаго знатока инструмента и даровитаго, образованнаго музыканта.

Вотъ почему его школа одинаково полезна, одинаково драгоцѣнна для всѣхъ гитаристовъ, безъ различія, какой бы школы или строя они ни придерживались.

Но до сихъ поръ школа Сора, изложенная на нѣмецкомъ и французскомъ языкахъ, была мало доступна большинству русскихъ гитаристовъ; одного же нотнаго текста, какъ увидятъ и сами читатели, недостаточно для изученія его методы.

Открыть доступъ къ этой школѣ всѣмъ русскимъ гитаристамъ, а одновременно съ этимъ и доступъ къ исполненію произведеній знаменитаго композитора—вотъ что побудило насъ приступить къ переводу ея на русскій языкъ.

ВВЕДЕНІЕ.

Составляя школу для гитары, я имѣю въ виду говорить только о той методѣ, которую внушили мнѣ мои размышленія и личный опытъ, чтобы усовершенствовать свою собственную игру. Если же нѣкоторыя правила ея столкнутся съ привычками, усвоенными до сихъ поръ гитаристами, которые вслѣдствіе слѣпой покорности и почти фанатическаго благоговѣнія къ своимъ учителямъ безусловно слѣдовали ихъ внушеніямъ, не вникая въ сущность таковыхъ, то будетъ несправедливо предполагать во мнѣ одинъ духъ противорѣчія.

Всѣ предлагаемыя мною правила подвергались предварительно самому тщательному и всестороннему анализу; я не руководился ни принципами самовластія, ни простымъ капризомъ; мнѣ хотѣлось только указать путь, по которому я слѣдовалъ, чтобы добиться отъ гитары тѣхъ результатовъ, которые, въ моихъ глазахъ, стоили гораздо большаго, чѣмъ удовольствіе людей, которыхъ труднѣе всего удовлетворить и поразить въ музыкальномъ отношеніи, именно гармонистовъ. Не думаю, чтобы можно было исполнять мои сочиненія на этомъ инструментѣ, примѣняя разнородныя правила; я пишу только для тѣхъ, которые, считая почти невозможнымъ достигнуть моихъ результатовъ, видятъ во мнѣ феномена, тогда какъ у меня въ распоряженіи не болѣе средствъ, чѣмъ у всякаго другого.

Музыка, размышленіе и то предпочтеніе, которое я отдаю преодолѣнію трудностей, — вотъ весь мой секретъ. Изумленіе такихъ лицъ объясняется только ихъ взглядомъ на гитару: считая этотъ инструментъ предназначеннымъ главнымъ образомъ для аккомпанемента и ставя его поэтому въ ряду гармоническихъ инструментовъ, они обращаются съ нимъ, какъ съ инструментомъ мелодическимъ, потому что ихъ первые уроки всегда посвящаются гаммамъ, посредствомъ которыхъ они пріучаются къ аппликатурѣ; эти упражненія, поглощая всѣ силы лѣвой руки на мелодію, тотчасъ же представляютъ имъ большія трудности, какъ только является необходимость въ прибавленіи баса, если его нельзя взять на открытыхъ струнахъ *), и еще болѣе тогда, когда нужно присоединить одну или двѣ промежуточныхъ струны. Въ такихъ случаяхъ имъ приходится постоянно отступать отъ правилъ, которыя привычка возвела для нихъ въ законъ; прибавьте къ этому неудобство держать гитару: положивъ всю руку на струны, чтобы взять аккордъ, нельзя уже оставить половину ея за грифомъ, какъ они это дѣлаютъ, чтобы поддерживать гитару. Не удивительно при такихъ условіяхъ, что, слыша результаты, которыхъ не только не можетъ дать ихъ аппликатура, но которые, напротивъ, она отдаляетъ, они видятъ во мнѣ что-то необыкновенное, и что тѣ, которые слышали меня, находятъ невозможнымъ, чтобы я игралъ все, что пишу; но въ сущности я далеко не такое чудо. Я люблю музыку, понимаю ее; изученіе гармоніи и контрапункта дало мнѣ возможность освоиться съ употребленіемъ и свойствами аккордовъ и ихъ погрѣшностями, со способами переводить мелодію на басы и промежуточныя струны, увеличивать число фигуръ однимъ или двумя

*) Думали помочь этому неудобству, прибавляя къ гитарѣ лишнія струны; но не лучше ли было бы научиться справляться съ шестью? Прибавляйте къ инструменту что-либо новое только тогда, когда вы использовали всѣ средства, которыя онъ вамъ представляетъ; не приписывайте ему того, что вы должны приписать только самому себѣ.

голосами; тогда какъ другіе слѣдовали своему медленному движенію, я требовалъ отъ гитары вещей другого рода и нашелъ, что она даже пригоднѣе для нихъ, чѣмъ для постояннаго однообразнаго колебанія двухъ или трехъ нотъ хроматической или діатонической гаммы.

Сначала я смотрѣлъ на гитару, какъ на инструментъ, созданный для аккомпанемента; но 16-ти лѣтъ пришлось мнѣ услышать фразу, приведенную какъ доказательство плохой игры: „Я не играю, я только аккомпанирую". Это меня раздосадовало: я зналъ, что хорошій аккомпанементъ возможенъ лишь при хорошихъ басахъ, которые могутъ произвести звучные аккорды, и при всѣхъ тѣхъ эволюціяхъ, которыя приближаются къ существующимъ въ партитурѣ оркестра или фортепіано; на мой взглядъ, это является гораздо большимъ доказательствомъ умѣнія владѣть инструментомъ, чѣмъ всѣ эти сонаты, слышанныя мною, съ ихъ подражаніемъ скрипкѣ, безъ гармоніи и даже безъ басовъ, если нельзя ихъ было взять на открытыхъ струнахъ; тогда я понялъ, что не найду себѣ учителей; я убѣдился, что то, что считается обыкновенно умѣніемъ владѣть гитарой, какъ разъ больше всего мѣшаетъ этому *). Постоянно аккомпанируя, я изучилъ позиціи, и такъ какъ я узналъ, какой аккордъ или какую ошибку я дѣлаю, каковы его построеніе и происхожденіе, какому голосу соотвѣтствовалъ основной басъ и какимъ путемъ надо придти къ разрѣшенію аккорда или къ переходу, который я хотѣлъ сдѣлать, то я рѣшился составить полную систему гармоніи для этого инструмента; эта система была, такъ сказать, телеграфическаго характера; такъ какъ позиція каждаго изъ моихъ четырехъ пальцевъ представляла аккордъ, то стоило мнѣ назначить басъ, и я уже могъ, не беря гитары въ руки, указать весь его гармоническій путь.

Аккомпанируя аріямъ итальянскихъ оперъ, я часто встрѣчалъ небольшіе припѣвы, которые пѣлись съ какимъ-нибудь инструментомъ. Пробуя передавать ихъ на гитарѣ, я нашелъ, что аппликатура, которую я употреблялъ для гармоніи, служитъ основаніемъ той, которая была мнѣ необходима для мелодіи, и что послѣдняя вполнѣ зависитъ отъ первой. Успѣхъ отвѣчалъ моимъ желаніямъ, и я написалъ нѣсколько вещей, въ сущности мало обдуманныхъ, но открывавшихъ мнѣ дорогу, по которой обстоятельства заставили меня слѣдовать; сдѣлавшись профессоромъ, я подвергнулъ ихъ строгому критическому разбору для улучшенія своей манеры писать. Многія изъ этихъ сочиненій никогда бы не появились передъ публикой, если бы спросили моего мнѣнія; но лица, имѣвшія съ нихъ копіи (большею частью невѣрныя), передали ихъ издателю, который, отдавая слишкомъ много чести моему таланту, съ радостью завладѣлъ всѣмъ, что носило мое имя. Однако, такъ какъ они уже были напечатаны, они должны были служить доказательствомъ того, какъ полезны были мои послѣдующія размышленія, если сравнить ихъ съ моими 80-ю уроками и 80-ю этюдами; это тѣ самыя размышленія, которыя я предлагаю теперь читателю. Изучая ихъ, пусть судятъ, дѣйствительно ли они такъ полезны, или же я пристрастенъ къ нимъ.

Не желая надѣвать на себя личину скромности, которая можетъ казаться подозрительной, я признаюсь откровенно, что мнѣніе, будто „то, что хорошо и возможно въ теоріи, не осуществимо на практикѣ", само собой разрушается при знакомствѣ съ такими людьми, какъ, напримѣръ, m-lle Уэйнрайтъ, молодая англичанка, отличающаяся развитымъ и проницательнымъ умомъ и разсудительностью; эти качества, въ связи съ ея убѣжденіемъ, что мои наставленія были единственными въ своемъ родѣ, способными дать ей въ гитарной музыкѣ то, чего она отъ нея желала, и небольшимъ количествомъ прилежанія, которое позволяли ей другіе уроки и общественныя обязанности, достигли такихъ лестныхъ для меня успѣховъ, что черезъ 25 уроковъ она уже хорошо играла 6 пьесокъ, посвященныхъ ей мною *), и сама нашла наилучшую аппликатуру для всѣхъ моихъ 25-ти уроковъ *), такъ что во всѣхъ возможныхъ позиціяхъ она уже не нуждалась въ этомъ отношеніи въ посторонней помощи: положеніе ея корпуса и гитары могло служить образцомъ. Правда, что она любитъ отдавать себѣ отчетъ во всемъ, что дѣлаетъ, и что у меня никогда не было ученицы съ такой хорошей манерой учиться и съ такимъ глубокимъ критическимъ умомъ.

Мнѣ могутъ замѣтить, что основные принципы моихъ правилъ требуютъ не однихъ музыкальныхъ знаній для ихъ пониманія и что мой трудъ непригоденъ для любителя, который вовсе не ставитъ себѣ цѣлью глубокое изученіе инструмента, требующаго, по общему мнѣнію, много времени и работы. Это замѣчаніе сначала можетъ показаться справедливымъ, но при болѣе серьезномъ размышленіи оно рушится само собой. Любитель изучаетъ инструментъ для отдыха отъ серьезныхъ занятій по службѣ; онъ учился, онъ способенъ размышлять; образованіе посвятило его въ основы наукъ, знаніе которыхъ ему необходимо; онъ долженъ ко всему относиться критически; онъ можетъ лучше понять меня, чѣмъ тотъ, кто отдаетъ музыкѣ все свое время. Что же касается другихъ учителей, то я и не собираюсь учить ихъ, и тѣ, которые могли бы меня не понять, никогда бы въ этомъ не сознались, потому что королевская библіотека открыта для всѣхъ и энциклопедическій словарь доступенъ всѣмъ (хотя мой трудъ даже и не требуетъ этого) и они могли бы запастись всѣми нужными свѣдѣніями, которыя удовлетворили бы ихъ самолюбіе и извлекли бы для нихъ большую пользу на будущее время.

*) Въ это время я еще ничего не слышалъ о Фридрихѣ Моретти. Я слышалъ одинъ изъ его аккомпанементовъ, исполненный его другомъ, и роль баса, такъ же какъ гармоническіе пассажи, которые я узналъ въ его игрѣ, показали мнѣ всю величину его таланта; я началъ видѣть въ немъ свѣточъ, который призванъ освѣщать тернистый путь гитаристовъ.

*) Изданы Мейсонье. Бульваръ Монмартръ, Парижъ.

ЧАСТЬ 1-я.

Объ инструментѣ.

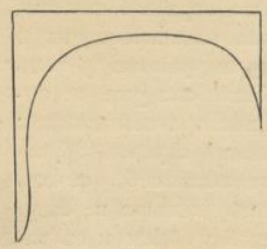
Такъ же какъ я никогда не скажу читателю: „вотъ что нужно дѣлать“, но „вотъ что я долженъ былъ дѣлать“, такъ же я никогда не скажу: „вотъ какъ должна быть устроена гитара“, но скажу: „вотъ какую гитару мнѣ нужно и почему“.

Для того чтобы дека была въ достаточной мѣрѣ приведена



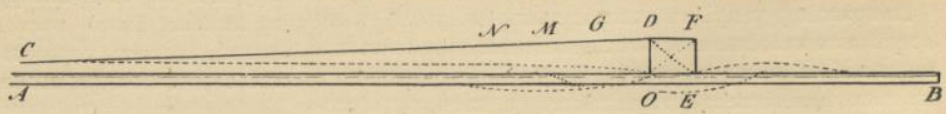
Фиг. 1.

въ колебаніе тѣмъ толчкомъ, который сообщаетъ ей взятая струна, она должна быть тонка и сдѣлана изъ легкаго дерева; но если бы она была настолько тонкой, насколько это нужно для длительности звука, то отъ постояннаго и сильнаго напряженія нижней подставки черезъ короткое время она поддалась бы и вогнулась внутрь. Чтобы помѣшать ей гнуться, гитарные мастера придумали подставить къ декѣ изнутри полосы; если эти полосы настолько сильны, чтобы выдерживать давленіе нижней подставки (равное суммѣ тяги всѣхъ струнъ плюсъ толчокъ, сообщаемый пальцами правой руки), онѣ должны неизбѣжно и сильно задерживать колебаніе деки; если же онѣ такъ слабы, что могутъ и сами придти въ колебательное состояніе, то не будутъ въ силахъ помѣшать декѣ погнуться нѣсколько позднѣе. Мнѣ кажется, этого довольно, чтобы доказать, что подставка, изображенная на фиг. 1 и сдѣланная изъ цѣлаго куска, такъ же какъ и внутренняя связка, устроенная такъ, что, смотря на нее въ профиль въ перпендикулярномъ разрѣзѣ, можно видѣть ее такою, какою она представлена на фиг. 2, достигаютъ преслѣдуемой мною цѣли. Это доказано и на опытѣ въ Лондонѣ, гдѣ г. Панфліо сдѣлалъ нѣсколько гитаръ по моимъ указаніямъ, и въ Петербургѣ г. Шредеромъ. Но этихъ фактовъ безъ дальнѣйшихъ объясненій все же недостаточно.



Фиг. 2.

Если на декѣ, профиль которой представленъ линіей AB на фиг. 3, прикрѣпить нижнюю подставку DOEF, натяженіе струны CD произведетъ то, что точка D будетъ ощущать постоянное и сильное напряженіе по направленію къ точкѣ G; послѣдняя передастъ его точкѣ M, та—точкѣ N и т. д., потому что постоянное дѣйствіе деревяннаго колка состоитъ въ натяженіи струны. Для противодѣйствія же такой массѣ силъ служитъ небольшое плечо рычага DE, потому что, пока нижняя подставка не отрывается, можно разсматривать точку D, какъ точку опоры. Очень удобно видѣть, что сила и противодѣйствіе взаимно дѣйствуютъ на плечи рычага и что точка D болѣе притягиваѣтся къ C, чѣмъ къ F. Тотъ, кто не согласился бы съ такимъ выводомъ и счелъ бы его разбитымъ, замѣтивъ мнѣ, что прикрѣпленіе нижней подставки къ декѣ столярнымъ клеемъ гораздо сильнѣе, чѣмъ натяженіе струнъ, этимъ своимъ возраженіемъ только пополнилъ бы мое доказательство. Я никогда не видѣлъ, чтобы прочность, съ которою подставка прикрѣпляется къ декѣ, превосходила силу натяженія струнъ въ такой степени, чтобы онѣ разрывались всѣ; но я часто видѣлъ, что струны отрывали подставку—явленіе, о которомъ я говорю на основаніи собственнаго опыта, ручаясь за него, потому что моя правая рука испытывала въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ послѣдствія такого происшествія.



Фиг. 3.

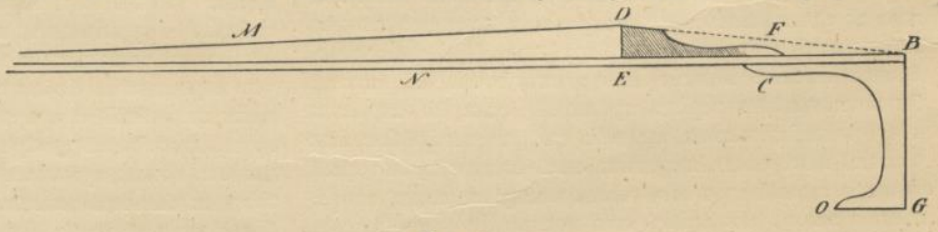
Но если даже предположить, что это не можетъ случиться и что двѣ силы находятся въ обратномъ отношеніи къ плечамъ рычага, не менѣе вѣрно и то, что въ тупомъ углѣ CDE точка D, которую толкаютъ два очень сильныхъ двигателя къ точкѣ O, будетъ опираться на нее съ силою, равною суммѣ силъ CD + DF, и что такъ какъ эти двѣ линіи стремятся составить одну CE съ силою и настойчивостью, которой дека не можетъ долго противостоять, то она должна погнуться въ точкѣ O. Какъ только точка E приподнимется, т.-е. оторвется отъ деки, или, по крайней мѣрѣ, будетъ стремиться поднять часть EB, такъ кончитъ разрывомъ ея.

Удлиненіе нижней подставки DEF (фиг. 4) вмѣстѣ съ удлиненіемъ планки CBGO производитъ линію опоры EB, которая гораздо длиннѣе, чѣмъ пространство OE (фиг. 3), такъ что линію DB можно разсматривать какъ направленіе противодѣйствія; уголъ MDB, болѣе тупой, долженъ производить меньшее давленіе, чтобы образовать прямую линію, къ которой онъ ближе; точка F, будучи болѣе удаленною отъ точки E, кромѣ того, что ограничиваетъ больше приклеенное пространство, не можетъ поднимать часть деки FB, которая сливается въ одно съ удлиненіемъ верхней части планки CB; часть же деки NE, не представляя противодѣйствія, можетъ быть настолько тонкой, насколько это нужно для качества и длительности звука.

Важнѣе всего для меня всегда были форма, направленіе и положеніе грифа.

Я всегда предпочиталъ менѣе звучную гитару съ грифомъ, расположеннымъ какъ мнѣ нужно, гитарѣ съ большимъ количествомъ звука, но съ грифомъ, устроеннымъ иначе, потому что въ первомъ случаѣ я могу получить изъ нея столько звука, сколько она въ состояніи дать, тогда какъ въ послѣднемъ—лишь половину этого, исключая открытыхъ струнъ.

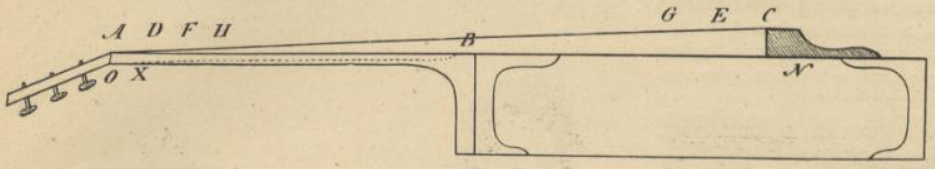
Струна AC (фиг. 5) неоспоримо болѣе гибка въ точкѣ B, чѣмъ въ точкахъ D, E, F, G и т. д.; для того же чтобы палецъ, взявъ ее въ точкахъ D, F, H и т. д., нашелъ такое же противодѣйствіе, нужно, чтобы разстояніе отъ грифа увеличивалось въ прямой пропорціональности съ гибкостью. Мнѣ нужно словомъ, чтобы высота порожка была въ такомъ же отношеніи къ первому ладу, какъ первый ладъ ко второму, потому что съ приближеніемъ къ нижнему концу лады должны прогрессивно



Фиг. 4.

уменьшаться. Такимъ образомъ я вездѣ нахожу то же противодѣйствіе и вслѣдствіе этого ту же легкость нажиманія; но такъ какъ струны, по мѣрѣ пониженія звука, все рѣже употребляются для большей быстроты, нужно, чтобы линія подставки, на которой онѣ прикрѣпляются, не была параллельна

декѣ, но немного приподнята надъ ней со стороны шестой струны. Это приподнятіе, не составляя большой разницы для лѣвой руки, очень выгодно для правой, потому что облегчаетъ употребленіе басовъ, увеличивая силу и продолжительность звука по мѣрѣ надобности. Слишкомъ низкая подставка мѣшаетъ брать струну (подробнѣе я поговорю объ этомъ въ свое время); слишкомъ высокая подставка, удаляя чрезмѣрно струну отъ направленія параллельнаго декѣ, заставляетъ звукъ терять въ своей силѣ и, главное, въ полнотѣ. Чтобы онъ могъ имѣть нужную высоту, не слишкомъ удаляя струну отъ шейки, я дѣлаю такъ, что линія ON дѣлится на двѣ: BN и BA, и что отъ точки B она получаетъ направленіе къ точкѣ X. Кромѣ того, что это уклоненіе много облегчаетъ игру лѣвой руки, оно имѣетъ большое вліяніе и на звукъ инструмента. Доказательства моего убѣжденія вызвали бы, пожалуй, предположеніе, будто я хочу учить гитарныхъ мастеровъ, и мнѣ справедливо могли бы замѣтить, что я отдаляюсь отъ цѣли своего труда. Впрочемъ, они и безъ того должны знать, въ чемъ состоитъ качество и количество звука въ инструментѣ и чѣмъ именно можно способствовать достиженію ихъ. Нужно, чтобы дуга, которая образуетъ выпуклость грифа, равнялась 18° и чтобы на концахъ она принимала форму полуэллипсиса; чтобы та часть, гдѣ находятся лады, была ровною поверхностью (причины я объясню позднѣе, когда буду говорить о лѣвой рукѣ); чтобы деревянный колокъ не составлялъ съ грифомъ одной прямой линіи, но преломлялся подъ угломъ 24—26°, ни болѣе, ни менѣе; наконецъ, такъ какъ это не входитъ въ задачи моего труда, я не долженъ объ этомъ и говорить, тѣмъ болѣе, что объ устройствѣ гитарнаго корпуса уже много трактовалось и что большая часть гитаръ неаполитанскихъ, нѣмецкихъ и французскихъ въ этомъ отношеніи очень мало уступаютъ гитарамъ итальянскимъ. Доброкачественность неаполитанскихъ гитаръ въ устройствѣ корпуса, по моему мнѣнію, далеко превзошла гитары французскія и нѣмецкія; теперь, впрочемъ, дѣло обстоитъ иначе, и если бы мнѣ понадобился инструментъ, я бы заказалъ его у г. Жозефа Мартинецъ въ Малагѣ или у г. Лякотъ, французскаго мастера, единственнаго, который, кромѣ таланта, обладаетъ рѣдкимъ качествомъ—умѣніемъ отступать отъ своихъ мнѣній въ пользу здраваго смысла. Этотъ искусный мастеръ своего дѣла часто принужденъ по заказу дѣлать гитары для людей, которые смотрятъ на инструментъ иначе, чѣмъ я, и онъ дѣлаетъ такія, на которыхъ невозможно исполнять мою музыку и всякую другую, основы и гармонія которой неустанно и правильно развиваются и идутъ впередъ. Если же ему заказываютъ „хорошій“ инструментъ, оставляя полную свободу руководиться своими взглядами, онъ дѣлаетъ такую, какую нужно мнѣ, и тотъ, кто, попробовавъ ее, находитъ ее плохою, долженъ приписать это своему неумѣнію владѣть ею.



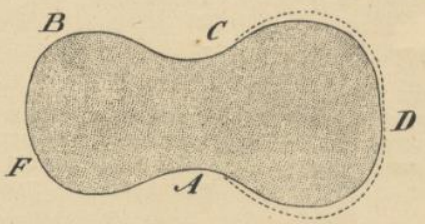
Фиг. 5.

Гитары, которымъ я всегда отдавалъ предпочтеніе, слѣдующія: мастера Алонзо въ Мадридѣ, Пажъ и Бенедицъ въ Кадиксѣ, Жозефа и Манюэля Мартинецъ въ Малагѣ, Рада, преемника и ученика послѣдняго, и Лякотъ въ Парижѣ. Я не говорю, что, кромѣ нихъ, нѣтъ хорошихъ мастеровъ, но, не пробовавъ никогда ихъ инструментовъ, я не могу одобрять то, чего не знаю. Я долженъ еще сказать, что недостатки, которые я находилъ въ нѣкоторыхъ гитарахъ, я не могу приписать неумѣнію или упряметву мастеровъ; чаще всего эти недостатки порождаются требованіями самихъ гитаристовъ, которые, вмѣсто того чтобы приписывать неудачи своему неумѣнію владѣть инструментомъ, приписываютъ ихъ самому инструменту, отъ котораго они хотятъ, чтобы онъ приспособлялся къ ихъ игрѣ, тогда какъ надо было бы имъ примѣняться къ устройству инструмента.

Что касается меня, если я слышалъ, что струна начинала скрипѣть, я разсматривалъ, во-первыхъ, отъ чего это происходило: отъ плохого строенія гитары или отъ моего неумѣнія владѣть ею; во-вторыхъ, не было ли причиною невѣрное направленіе, которое я давалъ игрѣ пальцемъ правой руки, или, можетъ быть, при нажиманіи этой струны лѣвою рукой сила руки ничего не прибавила къ силѣ, произведенной нажатіемъ пальцевъ противъ большого пальца, и вслѣдствіе этого грифъ подавался назадъ, не давая возможности приблизить струну къ ладамъ. Очень часто я находилъ, что виною была одна изъ этихъ двухъ причинъ, и я старался исправиться отъ этого недостатка.

Положеніе инструмента.

Не имѣя учителя, я долженъ былъ много размышлять, прежде чѣмъ возвести свое мнѣніе въ непреложное правило: я видѣлъ, что всѣ преподаватели игры на роялѣ сходятся въ томъ, что нужно садиться противъ точки, которая опредѣляетъ средину клавіатуры, т.-е. средину горизонтальной линіи, которую должны пробѣгать обѣ руки; я находилъ этотъ взглядъ совершенно справедливымъ, потому что, оставляя обѣ руки одинаково удаленными отъ тѣла или приближенными къ нему, такое положеніе дѣлаетъ всѣ движенія вполнѣ свободными; изъ этого я заключаю, что средина струнной дистанціи (12-й ладъ) должна находиться противъ моего тѣла; мнѣ кажется, что это мнѣніе подтверждается формою гитарнаго корпуса, который, описывая излучину BCDAF (фиг. 6), какъ бы предназначаетъ части A опираться на правое колѣно; но такъ какъ въ этомъ случаѣ инструментъ помѣщался бы слишкомъ низко, для того

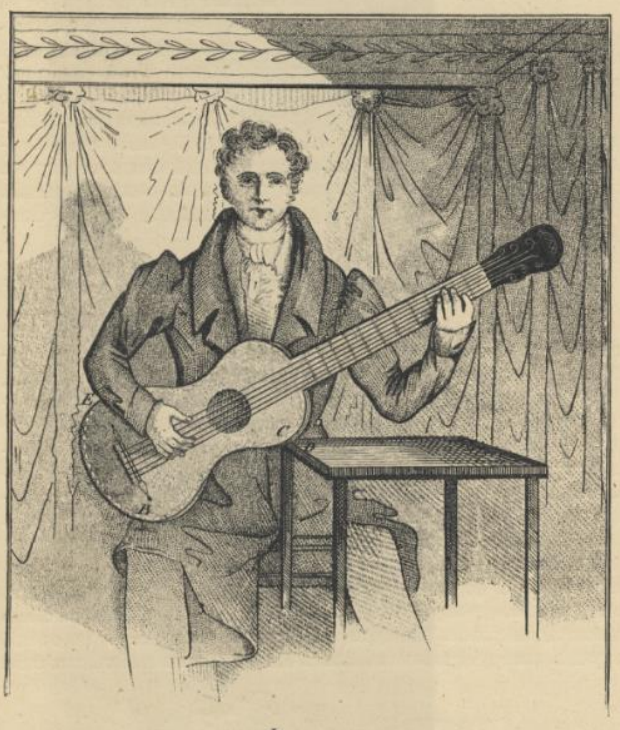


Фиг. 6.

чтобы лѣвая рука лежала такъ, какъ мнѣ нужно, то, вмѣсто того чтобы требовать отъ гитарныхъ мастеровъ какого-нибудь нововведенія въ инструментѣ, я сталъ искать опору для правой ноги, которая, поднимая колѣно выше, ставила бы гитару на высоту, нужную для лѣвой руки.

Тѣмъ не менѣе, такъ какъ я требовалъ отъ инструмента большаго, нужно было устроить, чтобы его положеніе было прочно, т.-е. чтобы оно могло мѣняться только по моему желанію; для этого я не нашелъ ничего лучшаго, какъ поставить передъ собою столъ, который, имѣя противъ 12-го лада одинъ изъ своихъ угловъ, позволялъ бы утвердить точку инструмента B на правомъ колѣнѣ, немного отставленномъ, и точку C на углѣ D; расположившись такимъ образомъ, какъ показано на фиг. 7, я могу очень удобно пробѣгать грифъ лѣвой рукой, которой не нужно поддерживать инструментъ, потому что онъ не только укрѣпленъ на колѣнѣ и столѣ, но сдерживается и вѣсомъ лѣвой руки, которая вся лежитъ на точкѣ E. У меня есть еще соображенія относительно положенія гитары. Я замѣтилъ, что, главнымъ образомъ, французы и итальянцы держали ее такъ, какъ показано на фиг. 8, такъ что линія AE все время остается параллельною линіи горизонтальной плоскости,

на которой глазъ видитъ человѣка; это положеніе (если бы я попробовалъ принять его) заставило бы меня выдвинуть правое плечо впередъ неудобнымъ образомъ—рука, не имѣя другой опоры, не могла бы дать прочнаго положенія для руки: сухожилія, которыя должны дѣйствовать непрерывно, чтобы поддержать руку въ неестественномъ положеніи, образующемъ уголъ BCD, причиняютъ трудность, а иногда даже и боль при движеніяхъ фалангъ. Я заключилъ, что это положеніе можно сравнить съ положеніемъ піаниста, сѣвшаго противъ края клавіатуры; что вслѣдствіе долговременнаго поднятія лѣвой руки образуется неправильное кровообращеніе; что линія CD, образованная предплечьемъ, даетъ въ своемъ продолженіи линію DE, какъ естественное направленіе правой руки, и что такъ какъ правая рука принуждена приподниматься, чтобы встрѣчаться со струнами, то кисть должна быть въ постоянномъ направленіи, будучи согнутой. Я ставлю правиломъ, чтобы въ лѣвой рукѣ за линіей AB оставалась только кисть, тогда какъ въ правой средина предплечья, и линія AB не можетъ быть параллельной линіи CD, если бы я хотѣлъ сохранять правое плечо неподвижнымъ, и что параллельною линіи CD можетъ



Фиг. 7.



Фиг. 8.

быть только NB. При такомъ положеніи я находилъ, что, склоняя правую руку F свободно, я кладу ее какъ разъ противъ струнъ; вслѣдствіе ея формы и различной длины пальцевъ я считалъ возможнымъ извлечь выгоду изъ этихъ свойствъ, которыя дала имъ природа, вмѣсто того чтобы уравнивать ихъ, приспособляя къ дистанціямъ; такъ какъ точка X, средина предплечья, служитъ точкой опоры, мнѣ нужно дѣлать только движенія локтемъ, чтобы приводить въ дѣйствіе плечо XM рычага въ противоположномъ направленіи съ направленіемъ, которое я даю другому плечу рычага XF.

Перев. съ франц. **О. Терпугова.**

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Музыкальное обозрѣніе.

Музыкальный вечеръ гитаристовъ. 14-го февраля 1904 г. въ домѣ Волкова, въ Б. Козихинскомъ пер., состоялся первый въ этомъ сезонѣ музыкальный товарищескій вечеръ гитаристовъ, учениковъ В. А. Русанова.

Цѣль вечеровъ — товарищеское единеніе и саморазвитіе на почвѣ обмѣна музыкальныхъ мыслей и впечатлѣній.

Изъ собравшихся въ этотъ вечеръ выступали исполнителями: на гитарѣ — В. Н. Высотскій, С. В. Большовъ, П. И. Ганзенъ, С. М. Продановъ и В. А. Русановъ, на роялѣ—О. И. Терпугова.

Исполнена была слѣдующая программа: „Кукушка“, музыкальная картинка В. Русанова; „Возлѣ рѣчки“, русская пѣсня, „Наше родное“ и „Le signe“ того же автора; „Тоска по родинѣ“ Юнгмана; „Полонезъ (C-moll)“ Огинскаго; дивертисментъ изъ оп. „Монтекки и Капулетти“ Беллини; „Марія“, ноктюрнъ Ричардса; „Этюдъ“ Каркасси; дуэты для двухъ гитаръ—„Венеціанскій карнавалъ“ В. И. Моркова, Польскій изъ оп. „Жизнь за Царя“; дуэты для гитары съ фортепіано — „Adieu“ Шуберта, изъ оп. „Гвельфы и гибелины“ и очень рѣдкая „Сонатина“ Діабелли.

Исполнены были также на роялѣ нѣкоторыя произведенія гитаристовъ-композиторовъ.

Изъ послѣднихъ въ особенности сильное впечатлѣніе произвело на слушателей новое произведеніе Ю. М. Штокмана — „Verklungene Romanze“, мастерски переданное, съ большимъ чувствомъ и обдуманностью.

Исполненіе этихъ произведеній на роялѣ показало собравшимся гитаристамъ, какимъ вспомогательнымъ средствомъ для изученія какого-либо произведенія для гитары можетъ служить роялъ.

Часто гитаристы, не обладая еще достаточной техникой или опытомъ въ изученіи серьезныхъ сочиненій для гитары, бросаютъ ихъ или, что еще хуже, составляютъ о нихъ ложное мнѣніе.

Между тѣмъ у многихъ есть знакомые піанисты, для которыхъ исполненіе такихъ пьесъ не представляетъ никакого затрудненія. Въ такихъ случаяхъ исполненіе на рояли можетъ послужить незамѣнимымъ подспорьемъ.

Словъ нѣтъ, что гитарныя пьесы утрачиваютъ на рояли въ значительной степени свой характеръ и выразительность, въ особенности если въ нихъ входятъ чисто инструментальные особенности и эффекты, но главная мысль произведенія или образъ, имъ созданный, все-таки остаются тѣми же.

Не надо только забывать, что ноты для гитары хотя и пишутся въ скрипичномъ ключѣ, но звучать на рояли должны октавою ниже.

Для разнообразія въ программу вечера были включены мелодекламаціи: „Вырыта заступомъ яма глубокая“ и „Она была твоя“—слова И. С. Никитина и А. Н. Апухтина, музыка Волкова - Давыдова.

Все это дѣлало вечеръ интереснымъ и разнообразнымъ, и онъ прошелъ очень весело, задушевно и оживленно.

Чайковскій и балалайка. Появленіе балалайки въ IV-ой симфоніи П. И. Чайковскаго, введенной въ нее г. Горѣловымъ, все еще продолжаетъ служить предметомъ разговоровъ.

Г-нъ Андреевъ приводитъ лестное мнѣніе П. И. Чайковскаго о балалаечномъ ансамблѣ, а г-нъ Дягилевъ—весьма нелестное мнѣніе о томъ же ансамблѣ того же Чайковскаго.

Оба говорятъ „по слуху“, черпая эти мнѣнія изъ своихъ воспоминаній.

А въ общемъ — не въ свои сани не садись и... много шуму изъ ничего.

Едва ли нужно и стоитъ говорить о томъ, что возведеніе балалайки въ культъ инструмента симфоническаго оркестра, а также смѣлая, чтобъ не сказать болѣе, переинструментовка IV-ой симфоніи Чайковскаго есть плодъ, съ одной стороны, болѣзненнаго фанатичнаго увлеченія балалаечнымъ ансамблемъ, съ другой—ненужная, безполезная дань модному инструменту.

Проѣздъ кобзарей и бандуристовъ на Дальній Востокъ. Кровавая заря, вспыхнувшая на Дальнемъ Востокѣ и вызвавшая повсюду такой сильный подъемъ національнаго чувства, нашла откликъ и въ народной музыкѣ.

„Новости Дня“ сообщаютъ, что кобзари и бандуристы отправляются черезъ Харьковъ на Дальній Востокъ. Большая часть изъ нихъ — слѣпые.

Поѣздка эта вызвана тѣмъ, что они считаютъ какъ бы своею священною, вѣковою историческою обязанностью присутствовать на войнахъ, и своими пѣснями и музыкою о подвигахъ предковъ на полѣ брани воодушевлять молодыхъ солдатъ на новые подвиги.

Кобзари и бандуристы намѣрены расположиться у станцій великаго сибирскаго пути, гдѣ будутъ останавливаться и дневать войска, отправляющіяся на войну.

Глинкіана. 25-го декабря 1903 г. кончился срокъ конкурса объявленнаго на сочиненіе текста кантаты, имѣющей быть исполненной по случаю открытія въ маѣ 1904 г. памятника М. И. Глинкѣ. Въ засѣданіи Высочайше учрежденной комиссіи по сооруженію въ С.-Петербургѣ памятника М. И. Глинкѣ 4-го января 1904 г. большинство голосовъ высказалось за стихотвореніе В. П. Глѣбова, подъ девизомъ „feci quod potui, faciant meliora potentes“.

Текстъ его слѣдующій:

На Руси, на равнинахъ отчизны родной,
Заунывная пѣснь раздавалась...
За тяжелымъ трудомъ, за сохой—бороной,
Эта пѣсня въ народѣ слагалась...

* * *

Удальство въ ней и мощь, въ простотѣ, безъ затѣй,
Въ первобытномъ напѣвѣ сказались...
И тѣ звуки неслись средь широкихъ полей
И глубоко въ сердцахъ отзывались...

* * *

Но явился творецъ... Вдохновенія пылъ
Почерпнулъ онъ изъ пѣсни печальной
И сокрытый алмазъ въ ней, провидя, открылъ,
И отдѣлалъ рукой геніальной...

* * *

И напѣвовъ родныхъ драгоцѣнный алмазъ
Онъ вложилъ въ золотую оправу,
И, создавъ самобытную школу у насъ,
Пріобрѣлъ ей безсмертную славу...

* * *

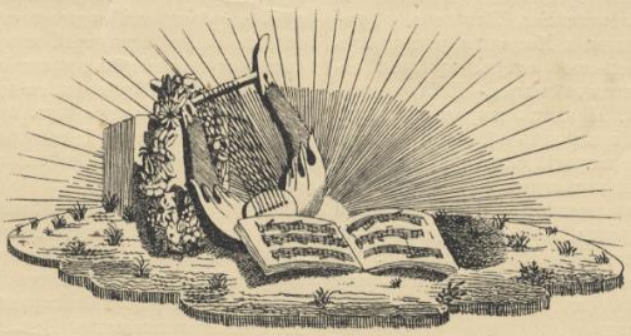
И сіяетъ она въ свѣтозарныхъ лучахъ,
Словно солнце на небѣ высокомъ,
И побѣдно звучитъ въ благородныхъ сердцахъ,
И несется въ пространствѣ далекомъ...

* * *

Слава тебѣ, незабвенный баянъ,
Лучшія тронувшій чувства:
„Жизнь за Царя“ и безсмертный „Русланъ“—
Наша основа искусства!...

Сочиненіе музыки кантаты на означенный текстъ комиссія поручила М. А. Балакиреву.

„Наль и Дамаянти“ и Шаляпинъ и Собиновъ. „Русская музыкальная газета“ сообщаетъ слѣдующій любопытный фактъ изъ театральнаго міра. 9-го января въ Большомъ театрѣ дали въ 1-й разъ новую оперу Аренскаго „Наль и Дамаянти“. Успѣхъ—средній. Говорятъ, что Аренскій при постановкѣ своей оперы заявилъ условіе, чтобы ни Шаляпинъ, ни Собиновъ въ его операхъ не участвовали, такъ какъ эти артисты, спѣвъ разъ или два, передаютъ свои партіи слабымъ дублерамъ и публика перестаетъ ходить на слѣдующія представленія.



Рисунокъ со стариннаго изданія „Pièces d'amusement“ pour la guitare arrangés par Hunten.



Музыкальные наброски.

Цѣль обозрѣнія.—Наши оперные театры.—Ненормальный ростъ частныхъ оперныхъ предпріятій.—„Манонъ“ Маснэ.—„Наль и Дамаянти“ Аренскаго.—Концерты Сарасатэ, Кубелика и Вечея.—О дѣтяхъ-артистахъ.—Юбилей хорового общества.

Въ своихъ музыкальныхъ наброскахъ я буду касаться не только московской жизни. Не одна она представительница всего выдающагося въ музыкальномъ мірѣ. Въ настоящее время музыкальное просвѣщеніе идетъ впередъ быстрыми шагами по пути своего развитія не только въ однѣхъ столицахъ, въ частности въ Москвѣ, но и въ губернскихъ центрахъ и глухихъ провинціальныхъ уголкахъ. Такимъ образомъ музыкальные наброски должны быть возможно разносторонни, широки и охватывать собою все выдающееся.

Только при такихъ условіяхъ читатель можетъ слѣдить за всѣмъ, что происходитъ на пространствѣ отъ „хладныхъ финскихъ скалъ до пламенной Колхиды“.

На этотъ разъ однако придется коснуться одной лишь Москвы. Это не значитъ, что въ остальной Россіи не произошло ничего особеннаго,—нѣтъ, но тамъ было все незначительно, на чемъ даже нельзя было бы остановиться безъ риска напрасно потерять время.

Въ Москвѣ же все било ключомъ. Особенно сильная дѣятельность охватила наши оперные театры.

Три театра частныхъ да два казенныхъ—это ужъ слишкомъ! Потребности со стороны населенія въ нихъ не было. Предпринимателямъ поэтому волей-неволей приходилось все стягивать къ тому, чтобы привлечь публику. Особенно изобрѣтательнымъ въ этомъ отношеніи оказался оперный театръ Солодовникова. Онъ сильно развернулъ безсмысленную систему гастролей, обыкновенно убивающую прямое служеніе искусству; его спектакли носили и носятъ случайный характеръ, а во всей дѣятельности нѣтъ буквально никакой опредѣленной цѣли. Здѣсь идутъ спектакли съ участіемъ Клементьева, Шевелева, на помощь имъ выписываются и Вяльцева и Масканьи, репертуаръ же не идетъ далѣе названій пяти-семи оперъ, притомъ заигранныхъ и давно уже сдѣлавшихся забитыми.—Не лучше обстояло дѣло и съ „Акваріумомъ“. И здѣсь широко примѣнялись способы зазыванія публики и никоимъ образомъ не имѣлось въ виду преслѣдовать болѣе широкія задачи. Труппа пробавлялась также старымъ и общеизвѣстнымъ репертуаромъ. Пѣвцы ея были все молодые, малоопытные и они не могли привлечь вниманія публики. Правда, въ „Акваріумѣ“ были поставлены двѣ любопытныхъ оперы нашего новатора В. Ребикова и однако онѣ не спасли театръ отъ равнодушія къ нему публики, отъ котораго, собственно, онъ и долженъ былъ закрыться съ началомъ текущаго года.

Зато полнаго процвѣтанія достигла опера „Эрмитажа“. У нея много преимуществъ передъ остальными. Труппа располагаетъ отличными артистами, режиссерская сторона развита до большой степени совершенства, во главѣ музыкальнаго направленія стоитъ имя М. Ипполитова-Иванова, а все это только плюсы и плюсы. Оттого спектакли „Эрмитажа“ отличаются стройностью ансамбля, оттого они не знаменуютъ чего-либо наноснаго.

„Вертеръ“ и „Манонъ“ Маснэ, „Фифи“ Кюи удовлетворятъ самаго прихотливаго и строгаго цѣнителя. Онѣ идутъ образцово. Постановку оперъ Маснэ можно привѣтствовать: красивая, полная изящества и рѣдкаго благородства музыка этихъ двухъ оперъ вноситъ много освѣжающаго въ сѣренькій репертуаръ нашихъ оперныхъ театровъ.

Особенно такого тона, если позволительно выразиться, оперы были бы желательны на нашихъ казенныхъ сценахъ, чрезвычайно туго развивающихъ свою дѣятельность. На весь сезонъ въ Большомъ театрѣ поставили лишь „Добрыню“ Гречанинова и „Наль и Дамаянти“ Аренскаго. И обѣ онѣ не сдѣлали весны. И та и другая мало самостоятельны, написаны въ различныхъ стиляхъ, хотя и изобличаютъ въ авторахъ людей съ большимъ опытомъ. Но оперы Гречанинова мы коснулись лишь вскользь. Остановимся на „Налѣ и Дамаянти“. Ея музыка сплошь мелодична, но эта мелодичность не изъ широкихъ и захватывающихъ Гармонизація только находчива, зато безъ всякаго разнообразія. Инструментовка безъ всякой яркости. Все у Аренскаго слушается съ удовольствіемъ, все звучитъ красиво, но не трогаетъ, не волнуетъ, и въ концѣ-концовъ становится скучнымъ. Словомъ, опера изъ очень и очень неудачныхъ.

Теперь отъ театральной сферы обратимся къ концертамъ скрипачей. На первомъ мѣстѣ—Сарасатэ. Публика не измѣняетъ ему. Она все такъ же внимательна къ его исполненію, какъ и прежде. Годы, и преклонные годы, нисколько не сказываются на великомъ артистѣ. Огонекъ, легкость побѣды самыхъ наитруднѣйшихъ пассажей, очаровательный тонъ, бравура, чего бы ни коснулся смычокъ Сарасатэ, непринужденность—все это попрежнему чаруетъ. Только въ отличіе отъ прошлаго у артиста появилась новая черточка: онъ больше начинаетъ преслѣдовать музыкальную сторону. Слава, которую онъ пріобрѣлъ благодаря феноменальной техникѣ, увеличится конечно въ нѣсколько кратъ, если артистъ поставитъ себѣ задачей рядомъ съ чисто внѣшней мишурой давать содержаніе, что именно и должно составлять преимущественную цѣль истиннаго артиста.

Что, напр., не вполнѣ удовлетворяетъ въ Янѣ Кубеликѣ?

Лучшіе музыканты слушаютъ его съ наслажденіемъ, цѣнятъ его изумительное дарованіе, высоко восторгаются, до самозабвенія, паганиніевской школой игры. А между тѣмъ въ кубеликовской дѣятельности большимъ изъяномъ остается недостатокъ внутренняго свойства его репертуара. Поражать профановъ и спеціалистовъ только одной феноменальной, въ смыслѣ бѣглости, школой, гдѣ все изумляетъ, начиная отъ флажолетовъ до двойныхъ трелей и кристаллически чистыхъ октавъ, до цѣлаго фейерверка головоломныхъ кунстштюковъ (взять паганиніевское Il palpiti, отрывокъ изъ „Лючіи“), это только одно изъ средствъ артиста, пѣль же—музыка и музыка. Исаи тѣмъ и колоссаленъ, что постоянно имѣетъ дѣло съ музыкальными образами, а не съ разрозненнымъ матеріаломъ въ видѣ скачковъ съ баска на седьмую позицію квинты. Кубеликъ пока сплошь почти отдается виртуозности, иногда совершенно затемняя главное свое призваніе. Но я, по крайней мѣрѣ, готовъ оправдать Кубелика жаждой всемірной славы. Достигши ея, онъ неминуемо долженъ будетъ откликнуться на призывъ истиннаго искусства. Теперь же приходится волей-неволей преклоняться передъ его только одной внѣшней стороной исполненія.

Третій скрипачъ, малолѣтній фонъ-Вечей, если ему будетъ дано надлежащее воспитаніе и направленіе, никогда не отстанетъ отъ своихъ предшественниковъ. Онъ ихъ перерастетъ даже, ибо у него, несмотря на 10-лѣтній возрастъ, таится масса серьезныхъ и благородныхъ побужденій. Уже и теперь во всемъ исполняемомъ Вечеемъ имѣется смыслъ и значеніе, и это рядомъ съ мастерствомъ техническимъ! Сколько бы ни восторгались однако ребенкомъ, у васъ все время не выходитъ мысль изъ головы: теперь онъ безупреченъ въ предѣлахъ своего возраста, но дальше? Судьба Wunderkind'овъ извѣстна.

Сначала лавры и восторги, лесть, сначала улыбки и ласки, съ годами же охлажденіе къ нимъ до полнаго забвенія. Гдѣ всѣ эти Думчевы, Качальскіе? А вѣдь не шумѣли ли о нихъ? Виною тутъ всему, мнѣ кажется, окружающіе. Нельзя ребенка показывать до зрѣлаго возраста какъ ребенка, отнимая у него весь досугъ, время для утилизаціи инструмента. Мальчикъ выросъ, потратилъ все на прошлое, и настоящее вдругъ встаетъ передъ нимъ грознымъ призракомъ и расплатой за эгоизмъ среды. Существуютъ общества покровительства животнымъ, но до покровительства дѣтямъ-артистамъ не додумались, тогда какъ талантъ—это достояніе именно общественное. Поддержите его во-время—онъ расцвѣтетъ; увлекитесь эфемерной минутой — онъ зачахнетъ. Шалитъ, Гофманъ, Рубинштейнъ не погибли только потому, что ихъ бережливо взяло подъ охрану само общество, въ лицѣ меценатовъ.

Общественная иниціатива въ искусствѣ—важное дѣло. Беллэгъ, Гюйо и Л. Толстой, а раньше ихъ Чернышевскій, давно указывали на соціальную черту въ искусствѣ. И подтвержденіе ихъ взглядовъ мы видимъ повсюду.

Вотъ русское хоровое общество, праздновавшее 9-го января свой 25-лѣтній юбилей. Не будь его, мы не были бы свидѣтелями столь пышнаго расцвѣта и хоровой литературы. На западѣ она составила необходимый связующій элементъ, въ отношеніи своего назначенія, эстрады и публики, у насъ она—дѣло созданія общественной иниціативы. До основанія хорового общества, по крайней мѣрѣ, кромѣ духовной хоровой литературы, понимая слово духовной въ разностороннемъ значеніи, а не богослужебномъ, у насъ ничего не было. Мы пѣли кантаты, стихи, пѣсни, но они были случайны и шли неизвѣстно откуда, не отличаясь при этомъ ни грамотностью, ни музыкальнымъ смысломъ. Съ основаніемъ общества композиторы обратили вниманіе на его роль, и черезъ 25 лѣтъ мы дѣлаемся свидѣтелями обширнаго хорового дѣла. Кромѣ этого, общество вело и практическую пропаганду: оно выступало публично, учредило хоровые классы, пользующіеся по праву заслуженнымъ почетомъ. Къ сожалѣнію, уроки прошлаго не всегда благопріятно отражаются въ хорошую сторону настоящаго. Общество теперь не выказываетъ былой самодѣятельности. Его концерты не оповѣщаются въ широкихъ слояхъ населенія; кромѣ музыкальнаго общества, оно не выступаетъ почти нигдѣ; мало слышно и о его симпатичныхъ курсахъ. Русская скромность и боязнь здѣсь сказываются прежде всего.

Хотѣлось бы побольше энергіи и въ распредѣленіи новинокъ въ симфоническихъ собраніяхъ русскаго музыкальнаго общества. Текущей зимой, надо откровенно сказать, дирижеръ концертовъ В. И. Сафоновъ совсѣмъ не балуетъ публику по части новинокъ. Повторяется или давно знакомое или исполняются старички, которыхъ хотя, можетъ быть, и пріятно послушать иногда, но все же скучновато. На этотъ разъ не на чемъ будетъ остановиться. Единственное исключеніе составили „Стоги“ Ю. Сахновскаго, даровитаго молодого композитора, симпатичнаго главнымъ образомъ по своимъ склонностямъ къ тонкопоэтической звуковой трактовкѣ избираемыхъ имъ сюжетовъ.

„Стоги“ много говорятъ не только нашему воображенію, но и чувству. Положимъ, ихъ пѣлъ Шаляпинъ, великій мастеръ, но и одна музыка г. Сахновскаго способна была расположить публику къ даровитому автору.

Самаровъ.

Москва, 31 января 1904 г.

ГИТАРА НА ЭСТРАДѢ. Присматриваясь къ текущей жизни неоркестровыхъ инструментовъ, мы видимъ, что и она „била ключомъ“.

Промелькнулъ „кубеликъ отъ мандолины“ Рокка, затмившій на время нѣсколько прискучившаго москвичамъ Амури; бодро и неутомимо ведетъ свою школу престарѣлый цитристъ Бауэръ—нѣтъ-нѣтъ, да и услышишь съ эстрады его ученика.

А балалаечники такъ всѣхъ превзошли, что называется черезъ себя перепрыгнули: засѣли въ симфоническій оркестръ.

Появленіе же балалаекъ въ обыкновенныхъ концертахъ давно уже перестало быть рѣдкостью.

Нельзя того же сказать о гитарѣ.

Одинъ концертъ петербургскаго гитариста г. Лебедева — и только.

А затѣмъ — въ Кіевѣ Г. Г. Лобода, съ дѣтскою наивностью выступающій въ концертахъ; въ Москвѣ же гитара только изрѣдка появляется на эстрадѣ въ трескучемъ оркестрѣ мандолинистовъ, въ концертахъ, въ которыхъ главнымъ притягательнымъ элементомъ служитъ не музыка, а „по окончаніи танцы до 3-хъ часовъ ночи“.

Еще грустнѣе слышать гитару тренькающею „съ переборомъ въ переплетцы“ подъ визготню и завываніе цыганскихъ хоровъ.

Только одинъ мастерской, художественный аккомпанементъ Шишкина еще останавливаетъ на себѣ вниманіе и напоминаетъ другія, славныя времена цыганской музыки.

За ними слѣдуютъ гитарные близнецы—братья Пелецкіе, гитаристы безспорно талантливые, съ рѣдкимъ слухомъ и музыкальнымъ чутьемъ; но играютъ они безъ нотъ, только свои варіаціи и фантазіи, не всегда интересныя, не всегда безупречныя въ музыкальномъ отношеніи и уже во всякомъ случаѣ не концертныя. Таковъ, впрочемъ, удѣлъ всѣхъ игроковъ по слуху—ограниченный репертуаръ легкаго пошиба и однообразная игра.

Многимъ пьесамъ ихъ репертуара давно уже пора справить 25-лѣтній юбилей.

Отсутствіе гитаристовъ, которые могли бы съ эстрады дать понятіе о настоящей концертной игрѣ и техникѣ, у насъ въ Москвѣ сказалось еще ранѣе, а именно съ извѣстныхъ въ свое время музыкальныхъ вечеровъ гитаристовъ въ 1899—1900 гг. при обществѣ мандолинистовъ и гитаристовъ-любителей.

Вечера эти памятны всѣмъ москвичамъ, посѣщавшимъ ихъ; извѣстна также и симпатичная благородная цѣль этихъ вечеровъ.

До возникновенія ихъ въ Москвѣ были патентованныя знаменитости, сидѣвшія поодиночкѣ въ своихъ углахъ. Игру ихъ мало кто слышалъ, больше вѣрили на слово ихъ поклонникамъ; послѣдніе восхищались ими, сожалѣли, что негдѣ имъ выступить публично, и услужливо раздували ихъ извѣстность.

Музыкальные вечера гитаристовъ показали всю несостоятельность, всю призрачность славы этихъ знаменитостей. Послѣдніе пріѣзжали на эти вечера, становились у входныхъ дверей, изумлялись успѣху гитары, но выступать сами не рѣшались: неимовѣрно раздутымъ славѣ и самолюбію приходилось сталкиваться съ публикой, приходилось выдерживать сравненіе съ игрой молодыхъ артистовъ.

Сравненіе оказывалось для нихъ невыгоднымъ, и они обращались вспять.

Но если такъ печально обстоитъ дѣло въ сферѣ концертныхъ успѣховъ гитары, зато отрадно отмѣтить стремленіе гитаристовъ соединяться въ кружки для совмѣстной игры и музыкальнаго развитія.

Такъ, въ Москвѣ существуетъ уже пятый годъ кружокъ въ домѣ д-ра С. С. Заяицкаго, собирающійся, если не ошибаюсь, два раза въ недѣлю для квартетной игры; въ Кіевѣ образовалось прекрасно организованное Д. Г. Лободою общество гитаристовъ. Такого же рода объединеніе гитаристовъ замѣтно и во многихъ другихъ городахъ.

Надо надѣяться, что эти кружки и общества выдѣлятъ наконецъ изъ своей среды гитаристовъ-концертантовъ и гитара не будетъ на эстрадѣ терпѣливою рабою, истязуемою то мандолинистами, то цыганами, а покажетъ себя какъ прекрасный, серьезный и совершенно самостоятельный инструментъ.

Закончу свою бѣглую замѣтку исправленіемъ маленькой неточности, вкравшейся въ написанный мною и помѣщенный въ 1-мъ нумерѣ журнала „Гитаристъ“ некрологъ, посвященный памяти покойнаго П. И. Юргенсона: въ число цѣнныхъ, по моему мнѣнію, изданій его для гитары я ошибочно включилъ и книгу д-ра С. С. Заяицкаго „Интернаціональный союзъ гитаристовъ“, составляющую, какъ оказывается, собственность и изданіе самого автора.

П. Ремезовъ.



Біографіи композиторовъ съ IV—XX вѣкъ, съ портретами. Иностранный и русскій отдѣлы подъ редакціей *А. Ильинскаго.* Польскій отдѣлъ подъ редакціей *Г. Пахульскаго.* Изд. К. А. Дурново. Москва, 1904 г.

Названіе книги не совсѣмъ точно: въ нее вошли не однѣ біографіи композиторовъ, но и другихъ музыкальныхъ дѣятелей.

Трудъ г. Ильинскаго не имѣетъ въ музыкальной литературѣ самостоятельнаго значенія, не внося въ нее ничего новаго. На это, впрочемъ, не претендуетъ и самъ авторъ.

Но собраніе въ ней краткихъ біографическихъ свѣдѣній о композиторахъ и музыкальныхъ дѣятеляхъ, богато иллюстрированное портретами, съ добавленіемъ перечисленія ихъ произведеній и заслугъ въ области этого искусства, дѣлаетъ эту книгу полезнымъ справочнымъ словаремъ.

Мы однако не можемъ назвать его полнымъ сборникомъ: о гитаристахъ-композиторахъ въ немъ не упоминается ни одного слова.

Нельзя также сказать, чтобы всѣ портреты были удачно подобраны и исполнены.

Въ книгѣ слѣдуетъ отмѣтить статью г. С. Кругликова „Русская музыка", написанную чрезвычайно живо и задушевно.

Ю. М. Штокманъ. „Verklungene Romanze", op. 8.

Когда первый разъ намъ довелось слышать исполненіе этой пьесы, кто-то изъ присутствовавшихъ спросилъ:

„Это что-нибудь изъ Шопена?"

Спрашивавшій ошибся, но ошибкою своею онъ далъ нечаянно очень вѣрную оцѣнку этой превосходной пьесы.

Задушевность, глубокая, чисто шопеновская грусть, пѣвучесть, богатство гармоніи, изящество мелодіи—все это какъ-то сразу захватываетъ, чаруетъ васъ, навѣваетъ думы.

Въ пьесѣ нѣтъ блестящихъ эффектовъ, внѣшней техники обыкновенныхъ концертштюковъ, но она и не легка для исполненія, не легка какъ всякое художественное произведеніе, требующее для передачи не одной только техники, но и вдумчиваго, серьезнаго исполненія.

Всѣ ея части тѣсно связаны между собой, дополняя другъ друга, развивая послѣдовательно одну глубоко затаенную мысль, талантливо рисуя одну картину:

Прозвучалъ внезапно старый, давно забытый романсъ... И нахлынули на сердце думы о быломъ, воспоминаніе о лучшихъ дняхъ... Не вернутся они! Все въ прошломъ, а въ настоящемъ—тихо и спокойно догораетъ одинокая жизнь...

Не знаю, угадалъ ли я мысль композитора, но именно такъ я понялъ, почувствовалъ ее, слушая „Verklungene Romanze".

В. Русановъ.

О гитарномъ кузовѣ.

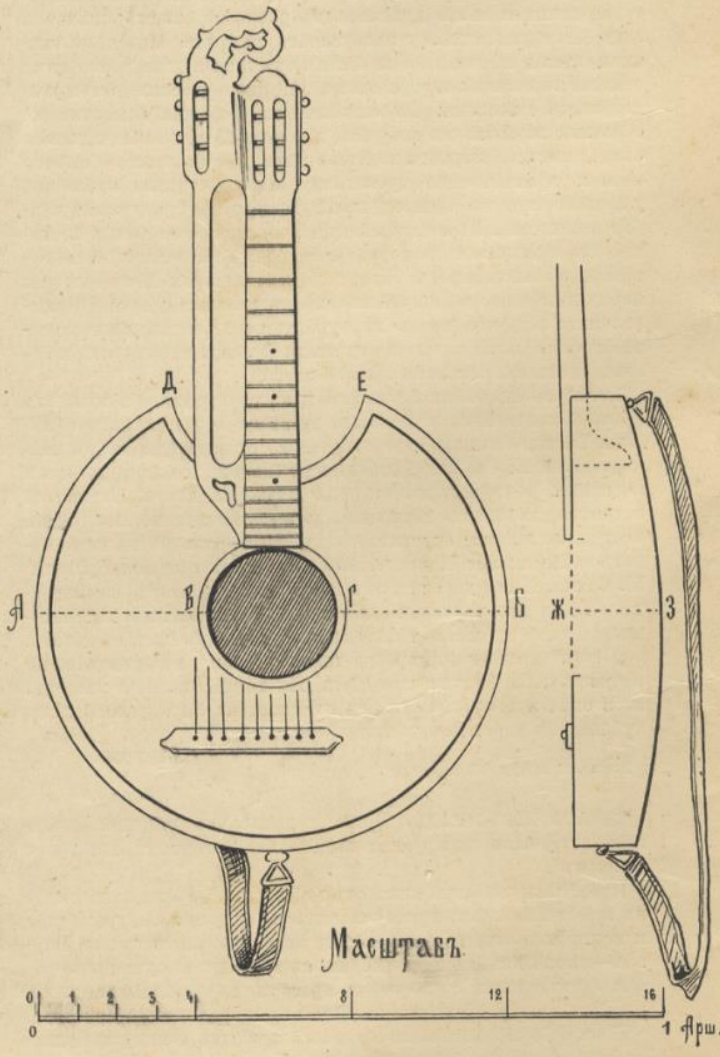
Помѣщая ниже замѣтку г-на Дамберга „О гитарномъ кузовѣ", мы считаемъ не лишнимъ сказать предварительно нѣсколько словъ по поводу вообще дальнѣйшаго усовершенствованія гитары, въ смыслѣ усиленія въ ней тона.

Въ наше время, по всей справедливости, лучшими гитарами считаются гитары знаменитаго вѣнскаго мастера Шерцера. И дѣйствительно, по глубинѣ и силѣ тона онѣ не имѣютъ соперницъ до сего времени. Но можно ли считать его мастерство послѣднимъ словомъ въ этой области искусства? Конечно нѣтъ.

Было бы поэтому очень грустно, если бы среди мастеровъ и гитаристовъ совершенно заглохло стремленіе къ дальнѣйшимъ усовершенствованіямъ гитары.

Попытки въ этомъ направленіи всегда желательны и онѣ являются одною изъ важнѣйшихъ функцій развитія гитарной музыки, въ особенности концертной. Къ счастію можно констатировать тотъ фактъ, что стремленіе къ этому не угасло ни среди мастеровъ, ни среди гитаристовъ.

Доказательствомъ тому служатъ великолѣпные инструменты московскаго мастера Р. И. Архузена, по силѣ тона часто даже превосходящіе шерцеровскіе, а затѣмъ попытки въ томъ же направленіи покойнаго К. Н. де-Мондериккъ, извѣстнаго виртуоза и композитора И. Ѳ. Деккеръ-Шенка, генерала В. М. Дудицкаго-Лишина, инженера Отто-Эдельмана и мн. другихъ.



Къ статьѣ г. Дамберга „О гитарномъ кузовѣ".

Статья г-на Дамберга служитъ новымъ отраднымъ доказательствомъ того же стремленія.

Судить о томъ, насколько его опытъ удаченъ, мы предоставляемъ болѣе опытнымъ мастерамъ и знатокамъ этого дѣла, но думаемъ, что всѣ лица, заинтересованныя этимъ вопросомъ, отнесутся съ живымъ участіемъ и интересомъ къ замѣткѣ г-на Дамберга.

Редакція.

Если взглянуть на форму кузова гитары, то прежде всего бросается въ глаза его раздвоенность, которая невольно наводитъ на мысль, что первый мастеръ такой гитары заботился главнымъ образомъ о томъ, чтобы ее было удобно держать на ногѣ, а не о томъ, будетъ ли эта форма благопріятна по отношенію къ звуку. На это размышленіе меня натолкнуло нижеслѣдующее обстоятельство: находясь неоднократно во время говора, пѣнія и музыки въ торжественномъ залѣ при реальномъ училищѣ, который имѣетъ круглую форму и довольно плоскій, сферическій потолокъ, я замѣтилъ, что звуки разговора, пѣнія и музыки бываютъ различны, если поющій мѣняетъ свое мѣсто, а именно: чѣмъ ближе къ центру, тѣмъ звукъ сильнѣе, протяжнѣе, и наоборотъ.

Тогда, взявши гитару, я садился во всѣхъ точкахъ, и удостовѣрился въ томъ, что гитара была сильна въ центрѣ и гораздо слабѣе внѣ его.

На этомъ основаніи я задумалъ сдѣлать кузовъ гитары совершенно круглой формы (съ размѣрами, показанными на моемъ рисункѣ), два раза снималъ верхнюю деку, такъ какъ вначалѣ сдѣлалъ слишкомъ большую глубину въ ущербъ звуку, и наконецъ довелъ до нормы.

Есть въ моей гитарѣ одинъ недостатокъ, именно тотъ, что за двѣнадцатымъ ладомъ не совсѣмъ удобно играть, но пришлось этимъ пожертвовать, потому что звуковое отверстіе необходимо было помѣстить въ центрѣ круга. Вслѣдствіе этого пришлась сдѣлать вырѣзку, чтобы подгрифъ по возможности удалить отъ звукового отверстія.

Гитара вышла хороша, сильна и пѣвуча; держать ее надо почти въ вертикальномъ положеніи и бокомъ между колѣнъ, какъ держатъ арфу, съ ремнемъ черезъ правое плечо; такое положеніе очень удобно для игры, такъ какъ ее не нужно поддерживать лѣвой рукой, а поэтому обѣ руки совершенно свободны, что весьма важно во время игры. Вотъ все, чѣмъ могу подѣлиться; можетъ быть, найдется болѣе опытный человѣкъ и разработаетъ этотъ вопросъ болѣе основательно и умѣло.

Послѣднее было бы крайне желательно и необходимо, такъ какъ прославленныя гитары Шерцера все-таки далеко еще не все, чего можно желать для гитары.

Дамбергъ.



Почтовый ящикъ.

Кострома. А. И. В—му. Приложеній къ журналу пьесъ, написанныхъ по цифровой семилинейной системѣ, не будетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и никакихъ совѣтовъ и указаній по литературѣ этого рода. Можемъ только дать одинъ совѣтъ: бросьте эту систему и изучайте игру на гитарѣ по нотной системѣ.

Рязань. Н. П. М—ву. Адресъ слѣдующій: г. Тюмень, Монастырская ул., соб. домъ, А. М. Афромѣеву.

Петровскъ. А. П. Н—му. Стихотвореніе ваше очень хорошо, но, къ сожалѣнію, по своему содержанію, не подходитъ къ нашему журналу.

Симбирскъ. Н. И. И—ву. Изданіе д—ра С. С. Заяицкаго вы можете получить у П. И. Юргенсона, къ которому и потрудитесь обратиться непосредственно.

Калуга. О. И. С—ло. Просимая вами пьеса будетъ переписана для васъ и выслана въ самомъ непродолжительномъ времени.

Тула. И. О. С—ву. Присылайте; отвѣтъ вы можете получить и письмомъ, если приложите на отвѣтъ почтовую марку.

Казань. И. А. Т—ву. Пробныхъ номеровъ журнала не высылаемъ. Программу получите на-дняхъ.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

1. **Variations de F. Sor** arrangées pour la guitare à sept cordes par **A. Sychra** et dediées à son élève monsieur W. Morkoff.

Сочиненіе это печатается со стариннаго оригинала, давно уже ставшаго библіографическою рѣдкостью. Кѣмъ оно было издано первый разъ, неизвѣстно. Имена Сора и Сихры, полагаю, дѣлаютъ всякія комментаріи о достоинствѣ этого произведенія излишними.

Вальсъ Бетховена. Аранжированъ для 6-тиструнной гитары и взятъ изъ того же собранія нотъ І. И. Горнунгъ, о которомъ мы упоминали уже въ примѣчаніи къ вальсу Моцарта, приложенному къ 1-му № нашего журнала.

Играющіе на 7-миструнной гитарѣ найдутъ тотъ же вальсъ въ аранжировкѣ и превосходныхъ варіаціяхъ А. О. Сихры (Op. 34. Изд. Гутхейль, Москва).

3. **Пѣснь гусляра.** Муз. Шохина. Ар. П. А. Коринъ.

4. **Andante.** Муз. П. А. Корина.

Пѣснь гусляра „По небу по синему“ изъ драмы-былины „Свекровь“ доставлена намъ гитаристомъ С. Н. Крыловымъ. Пьеса эта съ большимъ успѣхомъ исполнялась имъ на одномъ изъ музыкальныхъ вечеровъ гитаристовъ въ Москвѣ, при обществѣ мандолинистовъ и гитаристовъ любителей, въ 1899 г.

Andante—маленькій этюдъ для начинающихъ гитаристовъ.

Обѣ пьесы появляются въ печати первый разъ.

5. **Прелюдія** и 6. **Соловей.** Романсъ. П. Бѣлошеина.

Помѣщая эти пьесы подъ именемъ П. Бѣлошеина, мы должны оговориться: П. М. Парфеновъ доставилъ намъ рукописную тетрадь, на переплетѣ которой значится: „Пьесы Павла Бѣлошеина“. Переписаны онѣ очевидно самимъ Бѣлошеинымъ.

Просматривая эту тетрадь, мы встрѣтили тамъ много пьесъ другихъ авторовъ, безъ обозначенія, кому таковыя принадлежатъ.

Весьма возможно поэтому, что и ор. 5 и 6 принадлежатъ не Бѣлошеину, а неизвѣстному автору.

Прилагаются онѣ для начинающихъ гитаристовъ и появляются въ печати первый разъ.

7. **Среди долины ровныя.** В. А. Русанова. Приложеніе этой пьесы не входило первоначально въ планъ нотныхъ приложеній ко 2-му № журнала. Избранныя пьесы, упомянутыя выше, были уже сданы въ печать, когда въ редакцію поступило нѣсколько писемъ съ просьбою дать что-либо изъ моихъ сочиненій или аранжировокъ, при чемъ нѣкоторые изъ авторовъ писемъ заявляли объ этомъ не только отъ себя, но и отъ лица своихъ товарищей.

„Среди долины ровныя“ — одна изъ пьесъ, особенно охотно исполняемыхъ моими учениками. Полагаясь на ихъ вкусъ, я и предлагаю ее на снисходительный судъ нашихъ читателей и подписчиковъ.

В. Русановъ.

Редакторъ-издатель **В. А. Русановъ.**

Содержаніе № 2-го. 1. **Гитара и гитаристы.** Ист. очерки *В. А. Русанова.* **Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.** Гл. II.—2. **Изъ воспоминаній Гектора Берліоза.** Перев. съ франц. *W.*—3. **Ф. Соръ. Школа для гитары.** *Перев. О. Терпуговой.*—4. **Музыкальное обозрѣніе.** Муз. вечеръ гитаристовъ. Чайковскій и балалайка. Проѣздъ кобзарей бандуристовъ на Дальній Востокъ. Глинкіана. «Наль и Дамаянти» и Шаляпинъ и Собиновъ.—5. **Хроника.** Муз. наброски. *Самарова.* Гитара на эстрадѣ. *П. Ремезова.*—6. **Библіографія.** Біографіи композиторовъ съ IV—XX вѣкъ, съ портретами. *Ю. М. Штокманъ*: Verklungene Romanze, op. 8.—7. **О гитарномъ кузовѣ.** *А. К. Дамберга.*—8. **Почтовый ящикъ.**—9. **Къ нотнымъ приложеніямъ.**—**Объявленія.**
Рисунки: 1. **Въ лунную ночь.** *Гр. Ѳ. П. Толстого.* 2. **Золова арфа.** M. Fantin-Latour'a.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА 1904 Г.

на музыкально-литературный журналъ съ иллюстраціями и нотными приложеніями

„ГИТАРИСТЪ".

Выходитъ ежемѣсячно, въ количествѣ 12-ти №№ въ годъ.

Въ журналѣ принимаютъ участіе:

С. Н. Галинъ (С.-Петербургъ), **П. М. Парфеновъ, С. С. Заяицкій, Н. И. Черниковъ, П. Ремезовъ, W...., О. И. Терпугова** (Москва), **Ю. М. Штокманъ, А. К. Дамбергъ** (Курскъ), **П. Д. Чумаковъ** (Уральскъ), **А. М. Афромѣевъ** (Тюмень), **В. К. Каменецкій, В. Н. Окуличъ** (Кіевъ), **С. А. Сырцовъ** (Иркутскъ) и др.

Завѣдываніе хроникою текущей музыкальной жизни взялъ на себя **В. Самаровъ** (псевдонимъ).

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

На годъ съ доставкою и пересылкою . . . . . **4 р.** | На полгода съ доставкою и пересылкою . . . . . **2 р.**

Перемѣна адреса—**40** коп. Отдѣльный № безъ приложеній—**45** коп., съ приложеніями—**85** коп. (съ пересылкою).

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Въ редакціи журнала: **Москва,** Бахметьевская ул., домъ Прянишниковой, кв. № 6.
Во всѣхъ музыкальныхъ магазинахъ. Въ конторѣ объявленій **Н. Печковской** (Петровскія линіи, Москва).
Въ магазинѣ **П. М. Парфенова** (Москва, Леонтьевскій пер.).
Въ книжныхъ магазинахъ **т-ва М. О. Вольфъ** (Петербургъ и Москва).
У **А. М. Афромѣева** (Тюмень, Монастырская ул., соб. домъ).

Дозволено цензурою. Москва, 20 февраля 1904 г.

Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и Ко Москва.