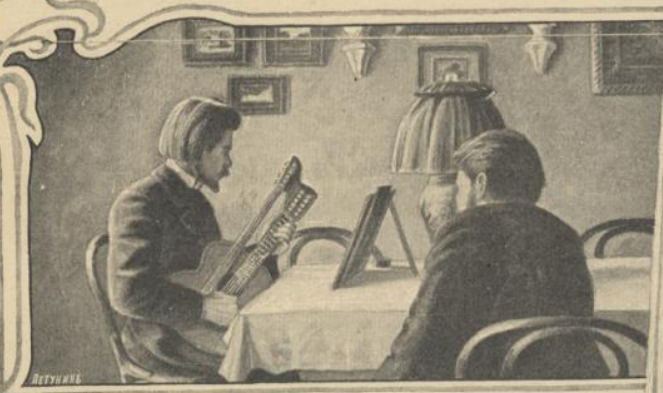
ГИТАРИСТЪ



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. № 4.

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

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



Артуръ Никишъ.

Москва, 31-го марта 1904 г.

Не имѣя возможности отвѣчать каждому въ отдѣльности всѣмъ читателямъ, приславшимъ въ редакцію свои привѣтствія нашему журналу, горячія пожеланія ему успѣха, совѣты и указанія, я прибѣгаю къ печатному слову.

Искренно, отъ всей души благодарю нашихъ дорогихъ читателей! Въ ихъ откликѣ мы будемъ и впредь почерпать силы на наше маленькое дѣло и вѣру въ его будущее.

Трудны первые шаги. Журналъ для гитары—дѣло у насъ въ Россіи еще новое и сложное: положеніе гитары въ обществѣ, разрозненность русскихъ гитаристовъ, огромная популярность инструмента, выражающаяся въ разнородности его почитателей,—все это очень и очень усложняетъ дѣло.

Возьмемъ ли чисто литературную часть дѣла, задумаемся ли надъ музыкальными приложеніями, тотчасъ же возникаетъ труднѣйшая въ каждомъ дѣлѣ, а въ искусствѣ въ особенности, задача — быть полезными всѣмъ, угодить на всѣхъ.

Угодить на всѣхъ—не въ смыслѣ коммерческой изворотливости, не въ смыслѣ служенія равно какъ процвѣтанію, такъ и профанаціи гитары, а въ томъ, чтобы каждый серьезный гитаристъ, виртуозъ ли онъ, начинающій ли учиться, профессоръ ли, или простой, средняго уровня человѣкъ, находилъ въ журналѣ то, что ему необходимо имѣть въ данный моментъ своего музыкальнаго развитія. Вотъ почему такъ цѣнны всякіе дѣльные совѣты и указанія, такъ дороги намъ привѣтствія, пониманіе и сочувствіе нашихъ читателей.

Сердечное имъ спасибо!

В. Русановъ.

Артуръ Никишъ.

Очеркъ.

Если вы хоть мало-мальски слѣдите за текущей музыкальной литературой и жизнью, вы не можете не знать имени дирижера Артура Никиша. Оно на устахъ многихъ и успѣло прогремѣть изъ края въ край. Его симфоническіе концерты—событіе, и еще не было примѣра, чтобы они пустовали. Никишъ властвуетъ своими чарами не только надъ арміей оркестровыхъ музыкантовъ, но и надъ толпой, какъ нѣкогда Паганини, Моцартъ. Въ его смертельно-блѣдномъ, безкровномъ лицѣ, темно-сѣроватыхъ глазахъ, окаймленныхъ черными шелковыми рѣсницами, въ падающихъ на лобъ волосахъ, въ изящныхъ, но сильныхъ жестахъ, въ игрѣ физіономіи много непобѣдимаго, неотразимо сильнаго. Окаменѣлой статуей стоитъ онъ среди тысячъ собравшихся въ концертный залъ, и однако онъ царитъ надъ всѣми, уноситъ воображеніе всѣхъ за тридевять земель.

Кто же онъ? Гдѣ родился, воспитался этотъ человѣкъ и какую житейскую школу прошелъ властитель нашихъ думъ и сердецъ? Что онъ далъ искусству? Сказалъ ли въ немъ новое слово? Попытаемся отвѣтить. По національности Никишъ не то венгерецъ, не то словакъ, и біографы его ничего опредѣленнаго на этотъ счетъ сказать не могутъ. Родился онъ въ 1855 г., близъ Будапешта, въ мѣстечкѣ Сентъ-Миклошъ, гдѣ отецъ его былъ бухгалтеромъ у богатаго венгерскаго магната Синашена. Воспитывался мальчикъ въ семьѣ отца самымъ заурядным образомъ. Иногда къ графу наѣзжали гости, что разнообразило жизнь мѣстечка, но у отца Никиша была большая отрада: къ нему заявлялись его пріятели, вѣнскіе артисты Дооръ, Хельмесбергеръ, Реферъ, играли что-нибудь, и вѣроятно они первые заронили священную искру, зажегшую пожаръ любви малютки Никиша къ музыкѣ. Уже съ четырехъ лѣтъ онъ началъ обнаруживать свои способности, семи лѣтъ онъ записывалъ наизусть очень сложныя увертюры, а одиннадцати — отецъ отправилъ его въ вѣнскую консерваторію.

Учился Никишъ отлично и слылъ за любимца. Онъ прошелъ довольно быстро и теорію, и фортепіано, и скрипку, сочинялъ уже симфоніи, квинтеты, кантаты,



Артуръ Никишъ за дирижерскимъ пюпитромъ. (Три моментальныхъ снимка Гершеля.)

и слыхавшіе ихъ изъ публики выражали полное одобреніе способностямъ молодого человѣка. Въ консерваторіи Никишъ испыталъ, что значитъ стать во главѣ оркестра. Очевидно, именно съ одного ученическаго вечера, на которомъ Никишъ дирижировалъ, у него закружилась голова отъ перспективы будущаго своего призванія, и съ тѣхъ поръ онъ только уже къ одному и стремился. Восемнадцати лѣтъ онъ покончилъ съ консерваторіей, тотчасъ же пошелъ въ оркестръ, попалъ въ Байрейтъ, куда Вагнеромъ набирались лишь самые выдающіеся артисты; но и тутъ мысль стать дирижеромъ не покидала нашего Никиша,—такъ сильно, безповоротно онъ почувствовалъ свой долгъ предъ искусствомъ. На репетиціяхъ подъ управленіемъ Вагнера, самаго геніальнаго дирижера, сдѣлавшаго переворотъ въ этомъ дѣлѣ, Никишъ не спускалъ глазъ съ него и, конечно, учился и учился у Вагнера многому. Но и дальше судьба ему улыбалась. Въ 1874 году онъ былъ приглашенъ въ придворный вѣнскій оркестръ. Множество выдающихся музыкантовъ, прошедшихъ предъ глазами Никиша, начиная съ Брамса, Листа и

кончая Рубинштейномъ, были его учителями прямо или косвенно. Наконецъ, обстоятельства помирволили Никишу совершенно: въ 1879 году онъ дирижировалъ въ Лейпцигѣ опереттой „Жанна“, у антрепренера Неймана, предсказавшаго ему блестящую будущность, и съ тѣхъ поръ мы только и видимъ Никиша что за дирижерскимъ пюпитромъ.

Дальше у него потянулась жизнь истиннаго артиста. То онъ дирижируетъ въ лейпцигскомъ гевандгаузѣ, восторгая своимъ талантомъ; то ѣдетъ въ Америку, гдѣ его принимаютъ уже какъ необычайнаго музыканта; то, наконецъ, онъ возвращается на родину, въ Будапештъ. Не лишнимъ будетъ замѣтить, что Никишъ за это время, т.-е. время конца семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ, не пробуетъ свои силы односторонне,—нѣтъ: онъ поочередно дирижируетъ и симфоническими концертами, и оперными спектаклями, порою являясь даже и общественнымъ дѣятелемъ. И только начиная съ средины девяностыхъ годовъ Никишъ постепенно спеціализировался на симфонической музыкѣ, когда сталъ во главѣ одного изъ лучшихъ европейскихъ оркестровъ—берлинской филармоніи. Дирижируя то въ Лейпцигѣ, то въ Берлинѣ, Никишъ, благодаря тому, что имѣлъ постоянно богатѣйшій оркестръ филармоніи подъ руками, объѣздилъ всю Европу. Но подвизался ли онъ въ Парижѣ, Мадридѣ, Лондонѣ или Москвѣ и Петербургѣ, его вездѣ равно одинаково и съ энтузіазмомъ встрѣчали и провожали.

Въ чемъ же таится новое слово Никиша въ искусствѣ? Прежде всего, какъ дирижеръ, онъ разбилъ всѣ устарѣвшіе пріемы въ этомъ дѣлѣ. Раньше, до него, а точно такъ же до Берліоза и Вагнера, его предшественниковъ, роль дирижера ограничивалась отбиваніемъ такта оркестру. Оттого оркестръ игралъ безъ всякаго увлеченія. Никишъ иначе смотритъ на свое призваніе. Онъ не забываетъ все время, что въ лицѣ оркестровыхъ музыкантовъ онъ имѣетъ великую и на все способную въ ансамблѣ силу, и потому онъ служитъ ей только, если можно такъ выразиться, отправной точкой художественно-звукового мышленія. Онъ беретъ отъ оркестра единое чувство, жизненные соки, вдвигаетъ его значеніе въ широкую область духовной, а не физической стороны музыки. Оттого его оркестръ полонъ огня, вдохновенія; оттого онъ способенъ скорѣе передать всю внутреннюю сторону намѣреній композитора, нежели оболочку его музыки. Тайна Никиша именно въ томъ и заключается. Благодаря ей онъ мастерски разрабатываетъ съ своими сотрудниками самыя отдаленныя эпохи геніевъ, самые разнохарактерные узоры ихъ самобытныхъ чертъ. Ему все доступно, а если что можетъ въ общихъ чертахъ и не удовлетворить насъ въ его исполненіи, то это все же не подточитъ коренного интереса къ его дирижированію.

Интересно, разумѣется, хоть въ краткихъ чертахъ узнать, какими своими внѣшними пріемами и способами передаетъ Никишъ оркестру свои понятія. Въ большинствѣ случаевъ фигура Никиша покойна. Онъ знаетъ, что одно лицо человѣка въ состояніи отразить на себѣ всѣ психическіе моменты музыки. И лицо Никиша, блѣдное какъ листъ писчей бумаги, чрезвычайно выразительно, безъ рѣзкихъ однако линій и черточекъ. Повѣрьте, страданіе или торжество, ужасъ или бурная стремительность запечатлѣваются на немъ будто на свѣточувствительной пластинкѣ, въ очень иногда тонкихъ и деликатныхъ морщинкахъ. Лицо это загорается то румянцемъ, то дышитъ трагизмомъ и безнадежностью. Пластика Никиша стоитъ на одинаковой степени. Она то угрожающа, когда руки Никиша мелькаютъ въ воздухѣ, то плавна и подкупаетъ эластичностью. Но она никогда не бываетъ утрированной. Она каждый разъ картинна, что между прочимъ свидѣтельствуютъ и моментальные снимки парижскаго фотографа Гершеля. И въ пластикѣ мы сталкиваемся въ дирижировкѣ Никиша съ совсѣмъ изъ рукъ вонъ выдающимся факторомъ. Напр., Никишъ при усиленіи звука до размѣровъ fortissimo поднимаетъ руки все выше и выше, наконецъ въ мгновеніе ока сбрасываетъ ихъ внизъ, а оркестръ, точно не успѣвши за нимъ, вдругъ обрушивается всею силою позднѣе его взмаха. Это чисто „никишевскій“ пріемъ. Благодаря опять-таки пластикѣ, Никишъ способенъ, впрочемъ, совмѣстно съ игрою мускулатуры лица, какъ бы магически вліять на оркестровыхъ музыкантовъ, напр. въ мѣстахъ, гдѣ музыка замираетъ. Но тутъ я долженъ буду упомянуть, что способность эта удесятеряется Никишемъ еще и довѣріемъ къ силамъ музыкантовъ,—онъ умѣетъ возбудить въ нихъ самый животворный интересъ ко всему, что бы они ни играли. И въ этомъ—новое слово Никиша въ дѣлѣ оркестроваго воспроизведенія музыки, въ искусствѣ же музыкальномъ вообще—расширеніе границъ необъятнаго горизонта выразительности не внѣшняго, а внутренняго міра и распорядка поэзіи чувствъ и настроеній.

Вы поймете теперь, насколько велико значеніе Никиша, насколько онъ оправдываетъ носимое имъ имя геніальнаго дирижера, признанное за нимъ не кѣмъ-нибудь, а лучшими европейскими авторитетами, въ томъ числѣ и нашими Чайковскимъ и Бородинымъ. И дѣйствительно, присутствовать на его концертахъ—значитъ быть два, два съ половиною часа въ сферѣ истиннаго искусства, значитъ долго вспоминать прошлое и благословлять минуты, доставившія радость. Какъ хотите, а только Богомъ призванный талантъ можетъ дать вамъ то, о чемъ, можетъ быть, вы иногда только могли мечтать.

Самаровъ.

Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



Одиссей въ гостяхъ у Алкиноя слушаетъ игру на лирѣ старца Демадока («Одиссея»). Рис. Ф. Преллера.

ГЛАВА III.

(Продолженіе.)

Періодъ древности. Греція. Римъ. Заключеніе.

Греція.

Концентрацію всѣхъ перечисленныхъ выше инструментовъ мы находимъ въ древней Греціи, явившейся въ исторіи человѣческой культуры на смѣну дряхлаго Египта и имѣвшей такое огромное вліяніе на развитіе въ Европѣ наукъ и искусствъ.

Несмотря однако на то, что греки были преимущественно народъ художественный и всѣ искусства достигали у нихъ высокой степени развитія, музыка греческая никогда не достигала такого высокаго идеала прекраснаго, какъ, напримѣръ, поэзія, архитектура и въ особенности скульптура.

Художественному развитію греческой музыки много мѣшало разсудочное къ ней отношеніе, основанное главнымъ образомъ на математическихъ соображеніяхъ, а не на слуховомъ впечатлѣніи; но зато въ то время какъ у египтянъ и евреевъ музыка служила для возвеличенія и украшенія религіознаго культа, у арабовъ—выраженіемъ чувственности и поэзіи семитическихъ племенъ, у азіатскихъ народовъ—возвышенію придворной роскоши и блеска властителей, въ то время какъ она была у этихъ народовъ или въ рукахъ жрецовъ, или наемныхъ музыкантовъ,—въ Греціи музыка впервые достигаетъ высоты свободнаго искусства, образующаго умъ и сердце, на ряду съ другими искусствами и философскою наукой.

Ставъ въ глазахъ народа серьезнымъ искусствомъ, она вполнѣ соотвѣтствовала высокой культурности эллинскаго народа.

Такъ, напримѣръ, по мнѣнію греческаго философа Платона музыка должна имѣть исключительно воспитательное значеніе и представляется дѣломъ государственной важности. Онъ даже консервативенъ по отношенію къ музыкѣ, предостерегая отъ всякихъ нововведеній въ это искусство, такъ какъ, по его мнѣнію, съ измѣненіемъ его измѣняются и самыя основы государственнаго строя.

Выше всего въ Греціи ставили вокальную музыку: рапсоды, этическія пѣсни, „Иліада“, „Одиссея“, сказанія о богахъ—пѣлись подъ инструментальный аккомпанементъ или же перемежались съ инструментальными прелюдіями и постлюдіями; оды Пиндара, Анакреона и Сафо пѣлись, а трагедія во времена ея высшаго состоянія (Эсхилъ, Софоклъ, Эврипидъ) соединялась съ музыкой, напоминающей современную музыкальную драму.

Первое мѣсто у грековъ, какъ у народа столь высоко развитого, занимали, конечно, струнные инструменты, и не самые большіе и сильнѣйшіе по тону, а скорѣе маленькіе, съ ограниченнымъ числомъ струнъ и несильнымъ тономъ, какъ, напримѣръ, *лира* и *кивара*.

Лира появилась впервые во Ѳракіи; изобрѣтеніе ея приписывалось Гермесу; наиболѣе однако вѣроятно то, что она была заимствована греками у египтянъ или же непосредственно у ассирійцевъ; у грековъ она выработалась въ форму изящной конструкціи: она состояла изъ резонаснаго ящика, имѣвшаго форму щита черепахи; изъ него поднимались двѣ ручки или колонки, связанныя наверху поперечнымъ брускомъ; отъ этого бруска шли струны къ декѣ резонаснаго ящика. Первоначально лира имѣла только четыре струны; Терпандеръ увеличилъ ихъ до семи, Пиѳагоръ прибавилъ восьмую, Теофрастъ—девятую, Іонъ и Гистіэй—десятую, Тимоѳей—одиннадцатую и Ферекратъ—двѣнадцатую. Наконецъ число струнъ увеличилось до 18-ти и на этомъ остановилось.

Струны были жильныя или кишечныя, и играли на нихъ плекторомъ.

Изображеніе лиры служило символомъ искусства и въ особенности музыки. Лирическая поэзія получила отъ нея свое названіе.



Изображеніе лиры на внѣшней сторонѣ греческой вазы работы знаменитаго рисовальщика на вазахъ Дуриса (хранится въ берлинскомъ музеѣ).

Киѳара (κιθάρα), заимствованная греками изъ Малой Азіи и сдѣлавшаяся въ Греціи народнымъ инструментомъ, отличалась отъ лиры формой корпуса, плоскаго и четырехугольнаго; при игрѣ корпусъ ея держался у груди, а лиру держали прямо подъ рукою или между колѣнами.

Оба эти инструмента были вначалѣ повидимому тождественны; болѣе крупные виды назывались *форминксъ*, а мелкіе—*хелисъ*.

Кромѣ этихъ двухъ инструментовъ, меньшимъ значеніемъ пользовались: *арфа*, носившая финикійское названіе *кинноръ* или *тріононъ* (трехугольникъ), перешедшая отъ фригійцевъ, ассирійская самбука (псалтеръ), магадисъ (индусскій магуди), эпигононъ, пектисъ, египетская набла и, наконецъ, пандура.

Всѣ эти инструменты далеко не пользовались такимъ почетомъ, какъ лира и гитара, которыя допускались въ состязаніяхъ на дельфійскихъ и олимпійскихъ играхъ.

Съ паденіемъ Греціи и переходомъ ея подъ власть римлянъ вліяніе греческой культуры отразилось и на передачѣ римлянамъ музыкальныхъ инструментовъ.

Римъ.

Несмотря на то, что римляне любили и уважали музыку, тѣмъ не менѣе она не была у нихъ искусствомъ самостоятельно римскимъ. Перенесенная съ греческой почвы, она заглушила древне-италійскіе музыкальные элементы.

Римляне были прозаическимъ и практическимъ народомъ и имѣли мало склонности и таланта къ искусствамъ, а тѣмъ болѣе къ музыкѣ; послѣдняя мало подходила къ воинственной натурѣ римскихъ гражданъ.

Цѣня выше всего храбрость на войнѣ и сильное общественное чувство, они мало заботились о развитіи у себя музыкальнаго искусства; древнѣйшая музыка у римлянъ была этрусскаго происхожденія, т.-е. въ концѣ-концовъ египетскаго, а впослѣдствіи была предоставлена греческимъ рабамъ. Первая заключалась въ грубыхъ и дикихъ военныхъ пѣсняхъ съ сопровожденіемъ рѣзкихъ металлическихъ трубъ и флейтъ, вторая—греческая, изнѣженная, чувственная, какъ и вообще музыка малоазіатскихъ народовъ; выражалась она въ эротическихъ пѣсняхъ, сладострастныхъ танцахъ на пирахъ, празднествахъ, въ театрахъ и т. д. Даже то обстоятельство, что въ числѣ любителей музыки мы встрѣчаемъ имена римскихъ императоровъ—Нерона, Адріана, Каракаллы, Элагабала (Геліогабалъ) и Александра Севера, служитъ только доказательствомъ низменности уровня римской музыки: музыка служила этимъ тиранамъ для развлеченія, удовлетворенія капризной прихоти и чувства тщеславія и удовольствія.

Нѣтъ поэтому ничего удивительнаго въ томъ, что въ Римѣ мы находимъ также инструменты всѣхъ порабощенныхъ имъ народовъ и во главѣ ихъ греческіе струнные инструменты—киѳару и лиру; затѣмъ слѣдуетъ упомянуть наблу и разновидность ея—пандуру.

Игрой на лирѣ славился знаменитый Неронъ, на пандурѣ—Геліогабалъ.

„Еще въ 146 г. до Р. Хр. римскія женщины,—говоритъ Сакетти,—играли и пѣли на киѳарахъ".

Упомянемъ еще о римскомъ набліумѣ, или, вѣрнѣе, еврейскомъ небелѣ.

Вообще же инструментальная музыка римлянъ представляется намъ очень жалкою.

Но было бы все-таки величайшею несправедливостью упрекнуть римское общество въ равнодушіи къ музыкѣ: недостатка въ концертахъ не было, и не одинъ, а множество виртуозовъ, жадныхъ до похвалъ и денегъ, наѣзжали въ Римъ и получали хорошія деньги за свое исполненіе.

Нѣкоторое значеніе имѣла музыка и при римскомъ богослуженіи, хотя разницы между свѣтской и духовной музыкой еще не было, или, по крайней мѣрѣ, она еще не сознавалась.

Итакъ, изъ семьи струнныхъ щипковыхъ инструментовъ наибольшую распространенность имѣла въ Римѣ лира и изъ лютневидныхъ—киѳара и пандура.

Послѣдняя, какъ и киѳара, отличалась отъ наблы плоскою спинкой своего корпуса, но имѣла овальную форму.

Изобрѣтеніе пандуры Поллуксъ приписываетъ ассиріянамъ, къ римлянамъ же она перешла отъ грековъ.

О пандурѣ, кромѣ Поллукса, упоминаютъ еще Атеней (во II вѣкѣ по Р. Хр.) и другіе писатели. Атеней приводитъ слѣдующія слова Ефронія, писателя III вѣка до Р. Хр.: „qui nunc... nablistae, panduristae, samblicistaeque vocantur, nullo quidem novo utentur instrumento", т.-е. что „именующіе себя нынѣ наблистами, пандуристами и самквистами не употребляютъ ни одного новаго инструмента".

Слѣдовательно, даже въ III вѣкѣ до Р. Хр. пандура была уже не новымъ инструментомъ.

Интересна также ссылка Атенея на Пиѳагора, свидѣтельствующаго, что пандура была извѣстна троглотидамъ, миѳическимъ жителямъ подземныхъ пещеръ и ущелій, обитавшимъ главнымъ образомъ у Краснаго моря и западнѣе: „Troglotydas... panduram ex eo lauro-

quae in mari rubro nascitur, conficere...", т.-е. „они (троглотиды) строили свою пандуру изъ лавроваго дерева, растущаго у Краснаго моря" (Athenaus: Dipnosophistarum siv coenae sapientum Libri XV. 1556. Lib. IV cap. XXIII, p. 75, 76).

Заключеніе.

Изъ предыдущаго мы видѣли, что колыбелью лютневидныхъ европейскихъ инструментовъ является древній Египетъ, а родоначальникомъ ихъ—египетская набла. Изъ Египта этотъ инструментъ распространился среди азіатскихъ и малоазіатскихъ народовъ и потерялся въ массѣ другихъ разновидностей.

Въ числѣ послѣднихъ выдающуюся роль играли арабская лютня, греческая киѳара и пандура.

Послѣ утраты Египтомъ своего вліянія на культурность европейскихъ народовъ главнѣйшими государствами, въ которыхъ концентрировались всѣ инструменты, явилась сначала Грецiя, а съ паденіемъ ея—Римъ.

Такимъ образомъ еще въ періодъ глубокой древности инструменты эти распространились въ южной Европѣ и въ особенности въ Италіи, которой въ скоромъ времени пришлось играть такую крупную роль въ исторіи искусства.



Отзвуки минувшаго. Съ картины А. М. Васнецова.

ГЛАВА IV.

Средневѣковой періодъ въ исторіи струнныхъ щипковыхъ инструментовъ.

Средневѣковой періодъ исторіи музыки обнимаетъ собою время абсолютнаго вокальнаго многоголосія, простирающееся до XVI в. по Р. Хр. Что же касается чисто инструментальной исторіи, т.-е. исторіи музыкальныхъ инструментовъ, то средніе вѣка простираются отъ паденія античной до возникновенія новой инструментальной музыки, когда главную роль въ оркестрѣ заняли смычковые инструменты.

Но въ XV и XVI столѣтіяхъ струнные щипковые инструменты играли въ оркестрѣ главную роль, помимо всеобщей ихъ распространенности среди любителей музыки.

Вотъ почему въ этотъ періодъ особенно замѣтны главнѣйшія усовершенствованія и развитіе этихъ инструментовъ, сливавшихся постепенно въ типичныхъ представителей своихъ разновидностей.

Особеннаго значенія и развитія достигло семейство лютневидныхъ, изъ которыхъ выдаются болѣе другихъ средневѣковая лютня и пандура, ближайшіе предшественники гитары.

Значительную роль въ распространеніи и появленіи въ Европѣ лютни обыкновенно приписываютъ арабамъ и даже производятъ ихъ эль-аудъ въ родоначальника гитары.

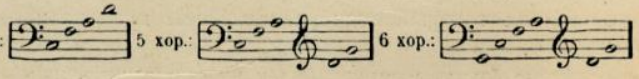
Едва ли это такъ. Изъ предыдущаго мы видѣли, что существованіе лютневидныхъ инструментовъ въ Европѣ ранѣе арабскихъ вторженій не подлежитъ никакому сомнѣнію, а потому и дальнѣйшее ихъ развитіе, вплоть до средневѣковой лютни, пандуры и, наконецъ, гитары, могло совершиться и безъ участія арабовъ. Слѣдуетъ также вспомнить и ту роль, которую играли Грецiя и Римъ въ распространеніи еще издавна этихъ инструментовъ въ Италіи. Наконецъ, сами арабы, находясь подъ вліяніемъ греческой музыки, склонны были приписывать изобрѣтеніе своей лютни греческому ученому Пиѳагору.

Въ Италію и Испанію лютня проникла еще въ VIII в., всеобщее же ея распространеніе въ Европѣ можно отнести ко времени крестовыхъ походовъ, въ XII столѣтіи. До какой степени этотъ инструментъ полюбился испанцамъ, можно видѣть изъ того, что всѣ усилія королей Альфонса X Кастильскаго и Фердинанда Католика (1479—1516) и его преемниковъ, стремившихся уничтожить „инструментъ невѣрныхъ", не привели ни къ чему.

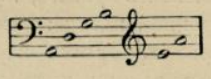
Не меньшею любовью пользовалась лютня и въ Италіи. Въ XIV и XV вв. образовался въ этой странѣ особый классъ музыкантовъ, называвшихся cantari a liuto (пѣвецъ съ лютней), въ отличіе отъ ученыхъ пѣвцовъ, знавшихъ теорію и называвшихся cantari a libro (пѣвецъ съ книгой). Первые были дилетантами, не знали теоріи музыки, а занимались преимущественно импровизаціей, отдаваясь свободному потоку своего вдохновенія. Но были между ними и знающіе музыканты, сочинявшіе пьесы.

Въ XV вѣкѣ употреблялись четырехструнныя или четыреххоровыя лютни. Впослѣдствіи число хоровъ постепенно возрастало: въ XVI столѣтіи—до пяти и семи, а въ XVII—до десяти.

Строй ихъ былъ слѣдующій:

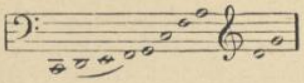


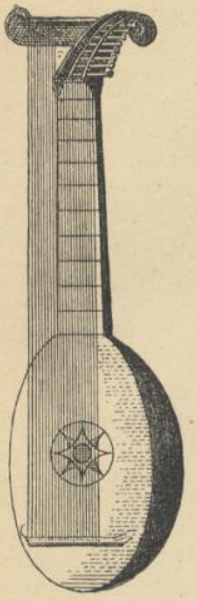
или тономъ выше:



По свидѣтельству Вирдунга (въ началѣ XVI в.), нѣкоторые лютнисты играли на девяти струнахъ (въ пять хоровъ), затѣмъ на одиннадцати (въ шесть хоровъ) и на тринадцати.

Строй десятихоровой лютни былъ слѣдующій:





Типъ средневѣковой лютни.

Дальнѣйшее совершенствованіе лютни выражается въ присоединеніи еще добавочныхъ басовъ, тянувшихся уже не по грифу, а съ боку.

Сложный механизмъ лютни и обиліе струнъ чрезвычайно затрудняли игру на ней; Маттэсонъ (1713 г.) остроумно замѣтилъ, что восьмидесятилѣтній лютнистъ навѣрно шестьдесятъ лѣтъ своей жизни убивалъ на настраиваніе лютни.

Кромѣ того, большинство лютнистовъ не умѣли чисто настраивать, очень часто ощущался недостатокъ въ струнахъ, въ колкахъ, въ навязкахъ, и вообще содержаніе лютни, по выраженію того же Маттэсона, обходилось въ Парижѣ такъ же дорого, какъ содержаніе лошади.

Тѣмъ не менѣе въ XIV в. и въ особенности въ XV—XVII вв. лютня была обычнымъ домашнимъ инструментомъ, въ родѣ теперешняго фортепіано, и имѣла многихъ выдающихся композиторовъ и виртузовъ.

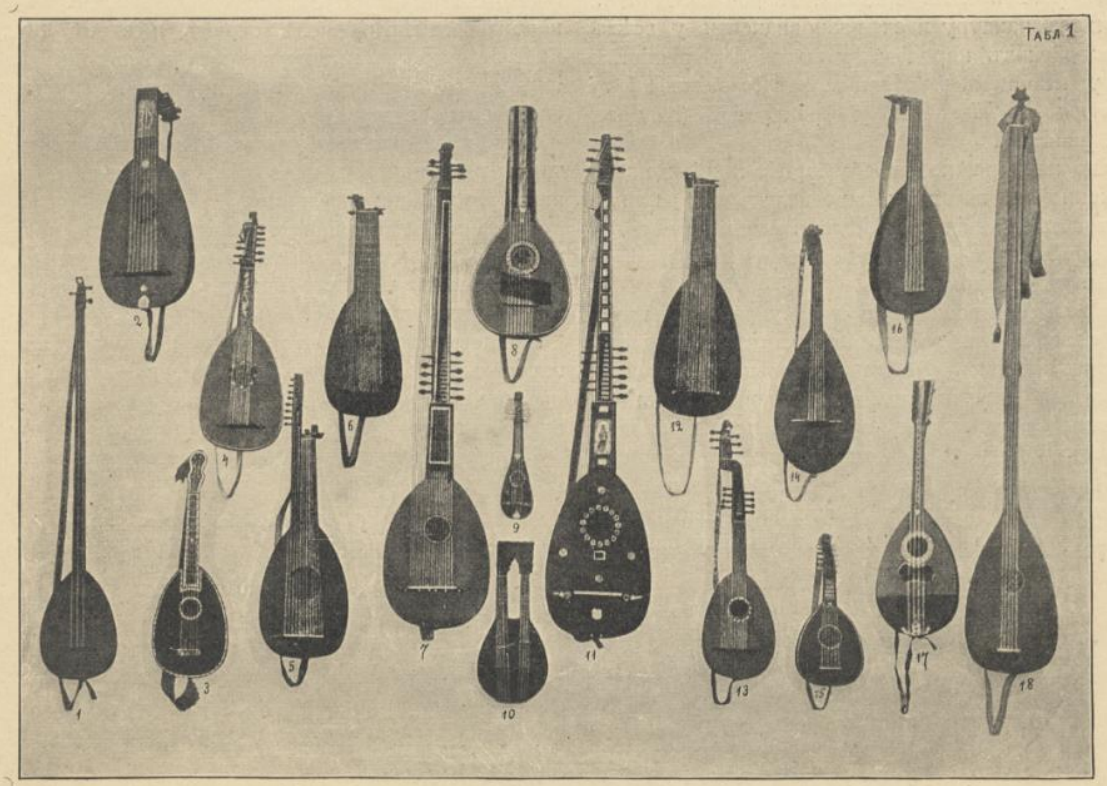
Литература лютни была громадна. Помимо сочиненій, написанныхъ спеціально для этого инструмента, она имѣла массу переложеній изъ выдающихся сочиненій вокальной музыки того времени; послѣднія находили огромный спросъ среди дилетантовъ для ихъ домашней жизни. Такимъ образомъ лютня, въ популяризаціи лучшихъ музыкальныхъ произведеній, играла роль современнаго намъ рояля.

Но не одни дилетанты посвящали себя игрѣ на лютнѣ: исторія музыки сохранила имена многихъ спеціалистовъ-виртуозовъ этого инструмента. Изъ нихъ въ особенности извѣстны были: Конрадъ Пауманъ († 1443 г.), Гансъ Іуденкунигъ, Гансъ Неузидлеръ, Гансъ Герле, Себастіанъ Оксенкунъ, Сикстъ Каргель, Мельхіоръ Неузидлеръ и др. Между ними Конрадъ Пауманъ считается также изобрѣтателемъ нѣмецкой табулатуры лютни (кромѣ нѣмецкой, была еще французская и итальянская табулатура).



Юноша благороднаго сословія съ четырехструнной лютней. Съ рисунка XV вѣка.

Возрастающая потребность въ басовыхъ струнахъ привела въ XV и XVI вв. къ дальнѣйшему увеличенію лютни; сначала устроили отдѣльный ящикъ съ колками для пустыхъ басовыхъ струнъ, отчего возникла *теорба*; затѣмъ прибавили еще второй ящикъ, и получилась *басовая лютня*, или *archiliuto*; наконецъ раздѣлили оба ящика второй шейкой въ нѣсколько футовъ длины, и получилась *chitaronne*, вышиною въ ростъ человѣка.



Лютневидные инструменты. (Изъ альбома «Perlen aus der Instrumenten-Sammlung» г. Paul de Wit.)

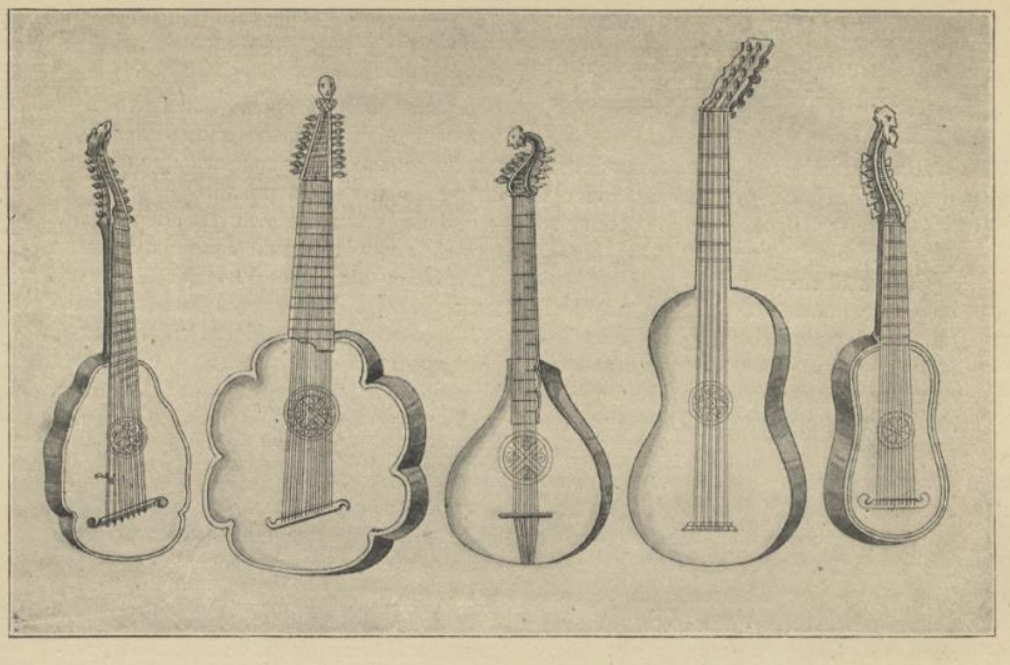


Рис. 1. Бандора (или пандура) семихоровая изъ соч. Преторіуса: Synt. mus. II. Таб. XVII, I. – Рис. 2. Бандорообразный 17-тиструнный инструментъ, называемый Кирхеромъ обыкновенной цитрой или киѳарой, typus cytharae communis. Musseng. univ. Icon. VII. Fig. 4. — Рис. 3. Цитра или киѳара германская и итальянская пятихоровая, typus cytharae germanicae et italicae, по Кирхеру.—Рис. 4. Цитра, киѳара или гитара испанская пятихоровая, typus cytharae hispanicae, по Кирхеру.– Рис. 5. Гитара (Quinterna) шестихоровая по Преторіусу. Synt. mus. II. Таб. XVI, № 4.

Меньшій видъ обыкновенной лютни назывался *квинтерною*, которая имѣла, кромѣ мелодической, еще четыре пары струнъ, но басовыхъ на ней уже не было.

Въ болѣе уже поздніе времена, въ началѣ XVI в., мы встрѣчаемъ пандуру и ея разновидности у всѣхъ почти европейскихъ народовъ: у англичанъ (pandorra, bandoer), у испанцевъ (bandurria, pandore—*strumento di corde in forma di chitarra*) и у французовъ (bandore, bandurria, pandura).

Насколько пандура по своей формѣ приближалась къ современной ей гитарѣ, можно видѣть изъ приведеннаго нами объясненія Франчіозини: strumento di corde in forma di chitarra, т.-е. струнный инструментъ, по формѣ сходный съ гитарою.

Сходство это подтверждается и рисунками Кирхера (1650 г.), который на латинскомъ языкѣ соединяетъ подъ общимъ именемъ cythara нѣсколько инструментовъ, раздѣляя ихъ только по національностямъ: киѳара итальянская, нѣмецкая и, наконецъ, испанская. Изъ сравненія этихъ рисунковъ между собою и съ пандурою, изображенною по Преторіусу, можно также заключить, что пандура, лютня и гитара имѣли много общаго между собою не только по внѣшнему виду, но и во всемъ остальномъ: способъ игры, двойные хора струнъ, колки, лады—все говоритъ о близкомъ родствѣ этихъ инструментовъ.

Сходство пандуры съ лютней выражалось въ одинаковомъ размѣрѣ, числѣ струнъ и строѣ, но лютня имѣла выпуклую спинку корпуса, тогда какъ пандура отличалась плоскою спинкой; въ этомъ выражалось ея сходство съ гитарою.

Старинные писатели, говоря о лютнѣ, пандурѣ и гитарѣ, подчеркивали постоянно родственное сходство этихъ трехъ инструментовъ.

Такъ, по мнѣнію Преторіуса, лютня есть начало, исходя изъ котораго, съ легкостью можно играть на всѣхъ родственныхъ ей инструментахъ, какъ на пандурѣ, теорбѣ, цитрѣ и гитарѣ.

Кирхеръ пишетъ, что лютня, пандура (мандора) и гитара не представляютъ существеннаго различія; часто онъ и не упоминаетъ даже о пандурѣ, не находя очевидно никакой разницы между гитарою и пандурою.

Мерсэнъ подтверждаетъ тождество строя лютни и пандуры.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



А. А. Вѣтровъ.

Очеркъ.

Съ именемъ Александра Алексѣевича Вѣтрова мнѣ впервые пришлось встрѣтиться на страницахъ извѣстной брошюры М. А. Стаховича—„Очеркъ исторіи семиструнной гитары“.



А. А. Вѣтровъ.

Вотъ что говоритъ о немъ авторъ этой брошюры:

„Теперь еще мнѣ остается сказать о моемъ любимомъ артистѣ и старомъ товарищѣ по гитарѣ—А. А. Вѣтровѣ. Онъ былъ любимый ученикъ Высотскаго (онъ и Фалѣевъ; оба они были студенты медицинскаго факультета; игра Фалѣева въ особенности отличалась силою) и теперь лучшій его ученикъ, потому что въ немъ, какъ въ зеркалѣ, отразилась вся метода Высотскаго, особенно же талантъ его прелюдированія; въ прелюдіяхъ въ наше время особенно замѣчательны для меня только Циммерманъ и Вѣтровъ; а прелюдія есть вѣрный залогъ для композиціи. Дѣйствительно, если бы время позволяло Вѣтрову исключительно посвятить себя гитарѣ, то я увѣренъ, что онъ очень много бы сдѣлалъ для этого инструмента, потому что имѣетъ склонность наиболѣе къ стилю широкому и серьезному въ музыкѣ, это его природное направленіе, потому-то особенно онъ и напоминаетъ Высотскаго.

„Энергическая игра, пѣвучесть и плавность легато, смѣлая модуляція и ходы въ аккордахъ—все это перешло къ нему по прямой линіи отъ Высотскаго, только у него еще болѣе мягкости въ пѣніи.

„Его фантазіи и пѣвучія темы имѣютъ что-то обаятельное для слушателя, и этимъ качествомъ на гитарѣ онъ убьетъ всякаго соперника, такъ же какъ Липинскій на скрипкѣ.

„Его не наслушаешься; а это важное качество въ артистѣ. Онъ написалъ „Nocturno“, которое самъ мнѣ переписалъ и подарилъ. Въ этой пьесѣ, кромѣ того, что она превосходно написана для гитары, тема такъ хороша, что возвышаетъ композицію въ общій музыкальный характеръ: это уже не сочиненіе для одного только инструмента, гдѣ разсчитываются средства и эффекты инструментальные,—нѣтъ, эту тему дайте скрипкѣ, віолончели, голосу—все это будетъ прекрасно. Вотъ важная сторона въ музыкальномъ направленіи Вѣтрова, которою онъ отличается между прочими современными композиторами“.

Здѣсь я позволю себѣ маленькое отступленіе.

На-дняхъ мнѣ пришлось убѣдиться, насколько вѣрна сдѣланная М. А. Стаховичемъ характеристика таланта и творчества А. А. Вѣтрова.

Я поручилъ одному очень образованному музыканту, извѣстному виртуозу на своемъ инструментѣ, просмотрѣть всѣ имѣющіяся у меня въ манускриптѣ сочиненія А. А. Вѣтрова. И вотъ что онъ сказалъ мнѣ, возвращая ихъ:

„Я съ удовольствіемъ занимался сочиненіями Вѣтрова. Какъ жаль, что онъ писалъ только для гитары! Въ немъ чувствуется и крупный талантъ и оркестровый композиторъ!..“

Большая похвала въ устахъ ученаго музыканта для гитариста-композитора!

Далѣе М. А. Стаховичъ говоритъ:

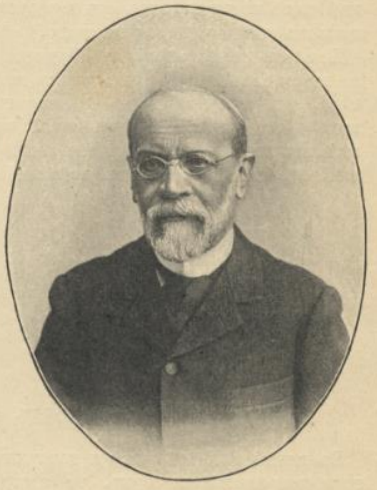
„Вѣтровъ занимается усердно теперь изученіемъ теоріи музыки и пишетъ; желательно, чтобы онъ издалъ свои сочиненія. Недавно написалъ онъ бравурную варіацію на тему: „Ты не повѣришь“. Прошлаго года я ему игралъ свою, давно извѣстную, аранжировку этой темы; теперь онъ сдѣлалъ къ этой темѣ варіаціи и тему обработалъ по-своему. Бравурная варіація написана въ стилѣ Высотскаго, какъ послѣдняя варіація на тему „Люблю Грушу“ въ тонѣ G-dur, начиная съ той же аппликатуры. Мы хотимъ общими силами сдѣлать изъ этого пьесу для двухъ гитаръ, гдѣ моя тема пойдетъ въ варіацію adagioso. Но бравурная варіація Вѣтрова—чудо; надъ нею стоитъ потрудиться и изучить ее. Я просилъ Вѣтрова написать его воспоминанія о Высотскомъ: онъ зналъ его близко, и свѣдѣнія его будутъ очень интересны.

„Вѣтровъ прежде гитары игралъ на скрипкѣ и занимался пѣніемъ. Онъ былъ очень близокъ съ Варламовымъ и прекрасно переложилъ на гитару многіе его романсы“.

Объ А. А. Вѣтровѣ упоминается также въ статьѣ „Матеріалы для біографіи Якушкина“ С. В. Максимова, авторъ которой пишетъ, что въ Орлѣ въ 60 гг. сгруппировался кружокъ изъ образованныхъ и развитыхъ представителей современной интеллигенціи, при чемъ указываетъ на И. В. Павлова (впослѣдствіи редактора „Московскаго Вѣстника“), М. А. Стаховича, Н. К. Рутцена, П. В. Кирѣевскаго и доктора А. А. Вѣтрова.

„Изъ этого кружка вышли,—говоритъ С. В. Максимовъ,—съ запасомъ энергіи и правильно организованныхъ силъ тѣ люди, на долю которыхъ выпали первые труды піонеровъ въ опасномъ и тяжеломъ дѣлѣ разъясненія и осуществленія великихъ идей, положенныхъ въ основу положенія объ освобожденіи крестьянъ. Преданія о правильной дѣятельности ихъ еще живы на мѣстахъ и до сихъ поръ...“

Все это чрезвычайно заинтересовало меня, остановивъ пристальное вниманіе на личности Александра Алексѣевича, и я принялся за историческіе о немъ розыски.



М. Н. Лопатинъ.

Первое, что я сдѣлалъ, — пріобрѣлъ два сборника „100 русскихъ пѣсенъ“, аранжированныхъ А. А. Вѣтровымъ *).

Эти сборники мало сказали мнѣ о немъ, какъ о замѣчательномъ гитаристѣ, а тѣмъ болѣе какъ о композиторѣ, и далеко не подтвердили восторженнаго отзыва М. А. Стаховича.

Я призадумался. Было очевидно, что тутъ какое-то недоразумѣніе. Гдѣ же его другія сочиненія, ну хотя бы „Nocturno“ или „Ты не повѣришь“, которыя такъ хвалитъ М. А. Стаховичъ?

Я принялся за дальнѣйшіе розыски. Прошли годы, прежде чѣмъ они увѣнчались успѣхомъ. Въ 1898 году я встрѣтился съ

*) Изданіе А. Гутхейль. Москва.

Михаиломъ Николаевичемъ Лопатинымъ, бывшимъ предсѣдателемъ департамента московской судебной палаты.

Онъ былъ уже въ очень преклонномъ возрастѣ, сѣдой какъ лунь старичокъ, невысокаго роста, сгорбленный, но съ сильнымъ, мощнымъ голосомъ, живыми, ясными глазами, въ которыхъ, какъ въ раскрытыя окна, смотрѣлась его прекрасная душа и живой, проницательный умъ.

Это былъ высокообразованный человѣкъ, воспитавшій и развившій свой умъ и свои взгляды среди передовыхъ талантливыхъ людей 40—50 гг.,—періода движенія русской мысли и расцвѣта лучшихъ русскихъ талантовъ на поприщѣ общественной дѣятельности, литературы, науки и искусства. Часто въ его живой, задушевной бесѣдѣ вставали передо мною какъ живые эти люди въ безпристрастной, но глубокой характеристикѣ... Никакая книга, никакой очеркъ не разскажетъ вамъ такъ живо, такъ просто, какъ живой свидѣтель минувшаго, переживший все это лично, видѣвшій всѣхъ тѣхъ, чьи имена вы еще со школьной скамьи привыкли произносить съ благоговѣйнымъ трепетомъ, въ особенности же когда онъ разсказываетъ вамъ, не стѣсняемый ничѣмъ и никѣмъ, въ тиши своего кабинета, въ минуты, когда вдругъ нахлынетъ и захватитъ душу былое, давно минувшее, дорогое, невозвратное!..

Эти бесѣды были одними изъ лучшихъ часовъ моей жизни.

Но чаще всего рѣчь сводилась къ гитарѣ.

Михаилъ Николаевичъ по гитарѣ былъ ученикомъ И. Е. Ляхова и отчасти А. А. Вѣтрова. Съ послѣднимъ, какъ и съ М. А. Стаховичемъ, онъ былъ въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ. Кромѣ того, онъ зналъ В. С. Саренко, Ѳ. М. Циммермана, Варламова и другихъ, болѣе или менѣе прикосновенныхъ къ нашему инструменту лицъ.

Михаилъ Николаевичъ очень любилъ гитару и высоко ставилъ этотъ инструментъ за его пѣвучесть, мягкость и задушевность.

Въ моментъ моего знакомства съ нимъ онъ уже оставилъ совершенно гитару, и я не слыхалъ его игры; онъ былъ только самымъ внимательнымъ и благодарнымъ слушателемъ моей гитары.

Какъ часто его добрые глаза наполнялись слезами, когда онъ слушалъ произведенія кого-либо изъ нашихъ корифеевъ; какъ искренно радовался, что гитара еще не забыта, произведенія старыхъ гитаристовъ еще не заброшены совсѣмъ!..

Отзывъ Михаила Николаевича объ А. А. Вѣтровѣ въ полной силѣ подтверждалъ свидѣтельство М. А. Стаховича. Добавить къ нему остается немного.

Если въ произведеніяхъ Вѣтрова какъ въ зеркалѣ отразился методъ школы Высотскаго, то въ направленіи его творчества, въ музыкальныхъ взглядахъ онъ всецѣло находился подъ обаяніемъ генія Бетховена. Онъ не разставался съ сочиненіями послѣдняго до конца своей жизни. Его любимымъ занятіемъ было *читать* эти сочиненія, идя тактъ за тактомъ, разбирая каждый аккордъ, каждый ходъ, мысль, построеніе каждой фразы.

Вотъ почему всѣ лучшія произведенія А. А. Вѣтрова запечатлѣны, такъ сказать, духомъ бетховенскихъ композицій и почему они дѣйствительно возвышаются до характера общаго музыкальнаго стиля и одинаково прекрасны, на какомъ бы инструментѣ ихъ ни исполняли.

Въ этомъ отношеніи А. А. Вѣтровъ достигъ такой высоты, какой никто еще не достигалъ изъ гитаристовъ-композиторовъ, за исключеніемъ Ѳ. М. Циммермана, ни до него, ни позднѣе, а въ особенности въ наше бездарное время, когда, кромѣ шаблонныхъ аранжировокъ разныхъ избитыхъ вальсовъ, малороссійскихъ и цыганскихъ пѣсенъ, мы почти не видимъ для семиструнной гитары ровно ничего серьезнаго, цѣннаго.

Не менѣе оригиналенъ и самобытенъ Вѣтровъ и въ техникѣ: уловивъ и воспринявъ своеобразную манеру игры Высотскаго съ ея смѣлыми переходами, широкими, плавными легато, онъ пошелъ еще дальше, вложивъ въ нее также и превосходное знаніе скрипки. Это выработало въ его игрѣ и композиціяхъ своеобразную, чисто „вѣтровскую“ технику и необыкновенную пѣвучесть и ясность мелодіи.

М. Н. Лопатинъ передалъ мнѣ цѣлую пачку манускриптовъ Александра Алексѣевича и обѣщалъ написать свои воспоминанія о немъ, какъ вдругъ смерть неожиданно разлучила насъ навсегда: онъ заболѣлъ воспаленіемъ легкихъ и скончался 24-го ноября 1899 г.

Тяжела такая потеря для всѣхъ, кто зналъ близко этого незабвеннаго человѣка... тяжела тѣмъ, что не вознаградима!.. Миръ его праху, да будетъ священна его память! И какъ гитаристъ, близко его знавшій, могу сказать съ увѣренностью, что, возобновляя изъ праха манускрипты его друга А. А. Вѣтрова, я ничѣмъ лучше, достойнѣе не могу почтить его памяти, такъ какъ это было его завѣтною мечтой, объ осуществленіи которой онъ часто совѣтовался со мною.

Для начала прилагаю знаменитое „Adagio“ Вѣтрова, какъ образецъ его оригинальнаго творчества, и „Ужъ какъ палъ туманъ“ и „Полонезъ“ Огинскаго, какъ мастерскія, неподражаемыя аранжировки.

„Adagio“ печатается съ собственноручнаго манускрипта Вѣтрова, написаннаго и посвященнаго имъ М. Н. Лопатину. Упоминаю объ этомъ также потому, что кто-то изъ гитаристовъ далъ этой пьесѣ названіе „Элегія“. Мнѣ кажется, что слѣдуетъ оставить за пьесою заглавіе, начертанное рукою самого композитора.

М. Н. Лопатинъ говорилъ мнѣ также, что оно написано Александромъ Алексѣевичемъ на смерть М. Т. Высотскаго.

Такимъ образомъ „Adagio“ неразрывно связываетъ три имени: А. А. Вѣтрова, М. Т. Высотскаго и М. Н. Лопатина.

В. Русановъ.

Фердинандъ Соръ.

Школа для гитары.

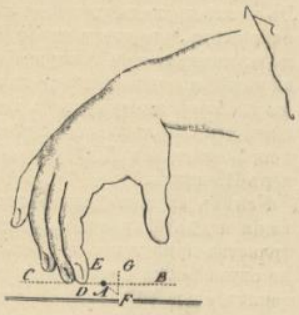
Манера брать струну.

Въ главѣ о лѣвой рукѣ я говорилъ, что если струна издавала неправильный звукъ, то я старался уяснить себѣ, недостатки ли инструмента тому виной или я самъ. Я исходилъ при этомъ изъ слѣдующаго основанія, противъ котораго, мнѣ кажется, никто не будетъ спорить: положимъ, что какая-нибудь сила удаляетъ натянутую струну отъ прямолинейнаго направленія, къ которому она стремится вслѣдствіе своего натяженія; какъ только эта сила перестаетъ дѣйствовать, струна спѣшитъ занять прежнее положеніе съ такимъ рвеніемъ, которое переноситъ за предѣлы ея стремленій; это отклоненіе производитъ такое же дѣйствіе; получается цѣлый рядъ колебаній, продолжительность которыхъ зависитъ отъ отношенія между сообщеннымъ струнѣ толчкомъ и степенью ея упругости. Свой палецъ я долженъ въ этомъ случаѣ разсматривать, какъ силу, направленіе которой зависитъ отъ направленія противодѣйствія. Сгибая палецъ крючкомъ и беря струну, я направляю ее къ точкѣ B (фиг. 17); противодѣйствіе относитъ ее неизбѣжно къ точкѣ C, она сталкивается съ грифомъ и задѣваетъ за лады; это треніе, съ одной стороны, производитъ непріятный звукъ, съ другой—задерживаетъ колебанія струны, уменьшая число ихъ; это заставило меня поставить себѣ за непреложное правило *какъ можно меньше сгибать пальцы*, и вотъ почему: пусть будетъ A (фиг. 18) толщина струны; нажимая ее, указательный палецъ сообщаетъ ей толчокъ по направленію къ B, а проти-

водѣйствіе—къ C; получившіяся колебанія происходятъ въ плоскости параллельной столу и грифу, при полной равномѣрности. Округленное сгибаніе пальцевъ, заставляя струну, являющуюся противодѣйствіемъ, уступить своему толчку, принудитъ ее при помощи дуги DE принять направленіе къ точкѣ F, которое



Фиг. 17.



Фиг. 18.

породитъ обратное движеніе FG; но пространство, на протяженіи котораго будутъ совершаться эти колебанія, гораздо меньше и сдѣлаетъ ихъ свободнѣе; въ результатѣ получится чистый и пріятный звукъ, продолжительность же его зависитъ отъ качества струны и самаго инструмента.

Качество звука.

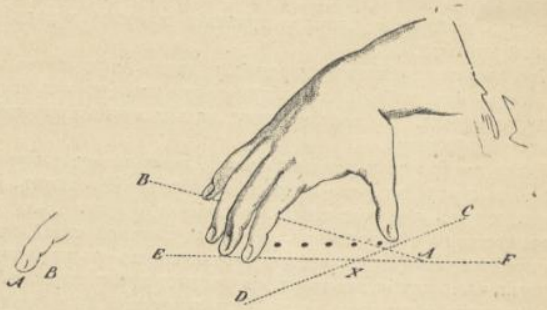
Качество звука зависитъ не только отъ хорошаго строенія гитары: на него вліяютъ и толщина струнъ и строй инструмента; хорошъ такой тонъ, который соотвѣтствуетъ полному объему ея звука. Гитарный мастеръ Манюэль Мартинецъ въ Малагѣ всегда спрашивалъ заказчика: „Какія струны вы желаете натянуть: толстыя или тонкія? Какой звукъ вамъ больше нравится: серебристый или бархатистый?“ Я видѣлъ его гитары, которыми часто заказчики бывали недовольны; но стоило натянуть вѣрныя струны, и всѣ поражались происшедшимъ перерожденіемъ инструмента.

Но здѣсь я буду говорить только о способахъ извлеченія хорошаго звука.

Натянутая струна представляетъ большее или меньшее противодѣйствіе, смотря по тому, приближается или удаляется палецъ отъ подставки, и потому колебанія струны въ разныхъ точкахъ ея длины должны происходить съ различной быстротой, а слѣдовательно и звукъ есть результатъ этихъ колебаній и долженъ имѣть различныя свойства. Мнѣ кажется, что для того, чтобы инструментъ могъ дать всѣ степени „piano“ и „forte“, не надо ставить эти оттѣнки въ исключительную зависимость отъ правой руки: этимъ можно избѣжать многихъ неудобствъ и неправильностей, въ родѣ, напримѣръ, нажиманія одной струны вмѣсто другой, двухъ вмѣсто одной или даже ни одной, когда желаешь взять открытую струну.

Я задумалъ воспользоваться этимъ различіемъ въ характерѣ звука, которое даетъ струна въ разныхъ точкахъ ея длины, и считаю нормальнымъ мѣстоположеніемъ руки *десятую часть длины струны, начиная отъ подставки*. Въ этомъ мѣстѣ противодѣйствіе струны почти равно силѣ, т.-е. толчку, получаемому ею отъ пальца, и производитъ чистый и пѣвучій звукъ, лишенный всякой рѣзкости.

Чтобы сдѣлать звукъ еще нѣжнѣе, нужно брать струну на восьмой части ея длины, пользуясь дугою AB, образующею внутреннюю часть крайней фаланги (фиг. 19), такъ, чтобы звукъ являлся результатомъ тренія, а не щипка; если же хотите, наоборотъ, получить болѣе сильный звукъ, нажимайте струну ближе обыкновеннаго къ подставкѣ, что сопряжено съ бо́льшими усиліями. Иногда, наприм., если я хочу взять „forte“ аккордъ изъ всѣхъ шести струнъ, я заставляю большой палецъ быстро скользить по всѣмъ струнамъ, слѣдя лишь за тѣмъ, чтобы онъ двигался въ плоскости параллельной декѣ; иначе я рискую или совсѣмъ не задѣть нѣкоторыхъ струнъ, при направленіи AB (фиг. 20), или слишкомъ приблизить ихъ къ точкѣ F деки EF, что произведетъ треніе струны о лады. Въ этомъ случаѣ я ставлю количество звука въ зависимость отъ силы давленія пальца. Извѣстно, что сила удара твердаго тѣла о плоскость зависитъ отъ высоты паденія; эта сила называется количествомъ движенія; оно есть произведеніе массы тѣла и быстроты паденія (т.-е. прямой линіи, пробѣгаемой тѣломъ) въ каждой точкѣ, гдѣ находится тѣло. Это умноженіе даетъ бо́льшее произведеніе, чѣмъ при умноженіи массы тѣла на всю высоту, по-



Фиг. 19.

Фиг. 20.

тому что это увеличеніе болѣе результатовъ ариѳметической прогрессіи.

Изъ этого слѣдуетъ, что если увеличится одинъ изъ этихъ двухъ сомножителей, т.-е. быстрота паденія или масса тѣла, пропорціонально имъ будетъ увеличиваться и количество движенія.

Разсматривая руку, какъ твердое тѣло, а прямую линію, пробѣгаемую большимъ пальцемъ, какъ быстроту паденія, и перемножая ихъ, мы получимъ количество движенія.

Вмѣсто того, чтобы увеличивать вѣсъ кисти, прибавляя къ нему толчокъ рукѣ, что, конечно, невозможно, я оставляю ихъ въ покоѣ и увеличиваю скорость, пробѣгая линію, начинающуюся гораздо дальше отъ шестой струны, чѣмъ обыкновенно.

Перев. съ франц. **О. Терпугова.**

(Продолженіе слѣдуетъ.)





Петербургъ.

О гитарѣ и гитаристахъ.

Самыми крупными событіями за послѣднее время въ гитарномъ мірѣ можно считать распаденіе интернаціональнаго союза гитаристовъ, прекращеніе нѣмецкаго журнала и появленіе русскаго. Кромѣ того, кажется, въ недалекомъ будущемъ возникнетъ новое общество „распространенія хорошей и рѣдкой гитарной музыки".

Что касается мюнхенскаго союза, то врядъ ли придется много жалѣть о его гибели, хотя нѣкоторую пользу онъ все же успѣлъ оказать. Это ясно всякому, хоть немного знакомому съ постановкой дѣла.

Болѣе интересно и полезно будетъ, повидимому, новое общество, во главѣ котораго всталъ маститый Штокманъ. Впрочемъ, и тутъ уже появились кое-какіе недочеты. Вѣдь общество, согласно его названію, поставило главной своей задачей распространять (въ печатныхъ приложеніяхъ къ журналу) отборныя, т.-е. лучшія, произведенія старыхъ композиторовъ, ставшія теперь рѣдкостью и не существующія въ продажѣ. И вдругъ редакція журнала предполагаетъ дать уже къ первому номеру такія вещи, какъ сочиненія Дарра и Cottin'a, да еще для мандолины съ *аккомпанементомъ* гитары. Это болѣе чѣмъ странно. Если музыкальный портфель редакціи столь бѣденъ, то стоитъ ли начинать дѣло? Ну, кому можетъ быть интересенъ Дарръ, совсѣмъ третьестепенный гитаристъ? Неужели пьесы Cottin'a—такая „рѣдкость"? Вѣдь ихъ авторъ и понынѣ здравствуетъ въ Парижѣ и къ тому же самъ занимается издательскою дѣятельностью (главнымъ образомъ по отношенію къ своимъ произведеніямъ). Вѣдь сочиненія этого композитора—надо отдать ему справедливость—почти всегда очень музыкальныя, всякій легко можетъ выписать отъ автора-издателя ихъ. Зачѣмъ же издавать ихъ еще разъ подъ звучнымъ именемъ старинной, рѣдкой музыки! Другое дѣло—мысль новаго общества дать членамъ нѣкоторыя *тріо Клингера* для 3-хъ гитаръ. Вотъ такова и должна быть дѣятельность собирателей рѣдкой музыки. Эти тріо едва ли многимъ знакомы, да и достать ихъ пожалуй нельзя. Клингеръ, Высотскій, Деккеръ-Шенкъ—вотъ композиторы, которыхъ ненапечатанныя и забытыя произведенія слѣдуетъ распространять прежде всего, не говоря о другихъ столь же славныхъ именахъ, а не Дарра... Много хорошихъ произведеній гибнетъ такимъ образомъ въ неизвѣстности.

Но это все предположенія, а въ Россіи уже зародился новый журналъ „Гитаристъ". Богъ дастъ, этотъ органъ объединитъ разрозненныхъ гитаристовъ, ознакомитъ и сблизитъ ихъ другъ съ другомъ, выдвинетъ напоказъ лучшія силы.

Можетъ быть, „Гитаристъ" послужитъ ко вторичному расцвѣту гитарной музыки, а то ужъ очень ее позабросили за послѣднее время *). . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

*) Здѣсь мы выпускаемъ нѣсколько горячихъ, задушевныхъ строкъ, посвященныхъ Валеріану Алексѣевичу Русанову и характеристикѣ его дѣятельности, по настоятельной просьбѣ послѣдняго. Мы надѣемся, что авторъ этой интересной замѣтки не будетъ на насъ за это въ претензіи и признаетъ уважительными нравственные мотивы, руководившіе В. А., какъ редакторомъ журнала. *Редакція.*

Перейду теперь къ положенію гитары у насъ въ Петербургѣ.

Послѣ смерти Ивана Ѳедоровича Деккеръ-Шенка, дорогого всѣмъ, знавшимъ его лично, его мѣсто среди петербургскихъ гитаристовъ заступилъ В. П. Лебедевъ. Такимъ образомъ возродился кружокъ Ивана Ѳедоровича, впрочемъ съ нѣсколько обновленнымъ составомъ. Еженедѣльно происходили собранія; подготовившись, кружокъ выступалъ публично въ концертахъ. Въ числѣ другихъ кружкомъ исполнялись такія сочиненія, какъ, напримѣръ, увертюра къ оп. Рейсингера „Мельница на скалѣ", переложенная на 4 гитары Полупаенко, и увертюра къ оп. „Севильскій цырюльникъ" въ переложеніи Деккеръ-Шенка. Однажды кружокъ выступилъ съ хоромъ любителей пѣнія подъ управленіемъ Сафонова. Съ огромнымъ успѣхомъ была совмѣстно исполнена пьеса Шуберта „Гондольеръ", переложенная Деккеръ-Шенкомъ.

Успѣхъ кружка былъ великъ за первые годы его существованія и дѣятельность плодотворна. Но неблагопріятныя обстоятельства принудили затѣмъ часть гитаристовъ разъѣхаться по служебнымъ и инымъ дѣламъ. Да и В. П. Лебедевъ очень занятъ службой у Андреева и частными уроками. Поэтому онъ не имѣетъ возможности удѣлять кружку много времени. Дѣятельность кружка ограничивается за послѣднее время тѣмъ, что нѣкоторые изъ петербургскихъ гитаристовъ собираются раза два въ мѣсяцъ и играютъ деккеръ-шенковскіе квартеты и лебедевскія тріо. Собранія происходятъ у В. П. Лебедева, любезно предоставившаго свою квартиру. Первую гитару играетъ самъ В. П. Лебедевъ. Послѣднее время были исполнены: „Робертъ Діаволъ" Мейербера, „Invitationa la valse" Вебера, въ переложеніяхъ Деккеръ-Шенка, а также „Тореадоръ и Андалузка" (Рубинштейнъ) и „Рапсодія, посвященная памяти Чайковскаго" (Фоминъ), въ переложеніяхъ Лебедева. Собирались у Василія Петровича слѣдующія лица: В. П. Лебедевъ (I гитара), В. А. Ивановъ (II гитара), С. А. Бѣлановскій (III гитара) (это ученики В. П. Лебедева, подающіе большія надежды: первый—какъ исполнитель, а второй увлекается переложеніемъ пьесъ для гитары; они уже теперь выдающіеся гитаристы), А. А. Куренковъ (III или IV гитара), Ѳ. Дмитріевъ (II гитара).

Къ сожалѣнію, недостатокъ времени лишаетъ возможности собираться чаще. Въ текущемъ сезонѣ кружокъ не выступалъ публично. Будемъ надѣяться, что въ будущемъ году, съ осени, кружокъ съ удвоеннымъ пыломъ примется за дѣятельность подъ руководствомъ своего славнаго вождя и будетъ пропагандировать лучшія произведенія гитарной литературы въ публичныхъ концертахъ, какъ это было ранѣе.

Происходили также вплоть до послѣдняго времени собранія гитаристовъ въ квартирѣ семейства покойнаго Деккеръ-Шенка. Здѣсь играли исключительно произведенія Ивана Ѳедоровича, весьма, впрочемъ, многочисленныя. Вотъ составъ исполнителей: И. А. Куницкій (I, иногда III гитара), А. И. Деккеръ-Шенкъ (II, иногда I гитара), Ѳ. Дмитріевъ (III, иногда I гитара), А. П. Петровъ (IV гитара)—всѣ ученики И. Ѳ. Деккеръ-Шенка.

Собранія у Деккеръ-Шенка происходили еженедѣльно по воскресеньямъ. Нѣкоторые участники ихъ выступали и публично. Такъ, весной 1903 г. г. Куницкій два раза игралъ соло въ „Окрестностяхъ Петербурга", кажется, въ Стрѣльненскомъ или Ораніенбаумскомъ театрѣ (не припомню точно), а осенью того же года въ г. Таганрогѣ былъ музыкальный вечеръ, въ которомъ приняла участіе Анна Ивановна Деккеръ-Шенкъ. Дуэты, исполненные этой юной гитаристкой съ г. Костылевымъ (уроженцемъ Таганрога), имѣли шумный успѣхъ. А. И. Деккеръ-Шенкъ съ раннихъ лѣтъ занималась изученіемъ гитары подъ руководствомъ своего отца и благодаря этому хорошо научила этотъ инструментъ. Послѣ смерти Ивана Ѳедоровича Анна Ивановна поступила въ консерваторію по классу рояля, гдѣ находится и понынѣ. Но она все же не забываетъ гитары и съ удовольствіемъ принимаетъ участіе въ концертахъ.

Въ Петербургѣ въ данное время проживаетъ и даетъ уроки на гитарѣ *Антоніо Доминичи*. Это итальянецъ, изучившій гитару подъ руководствомъ нѣкоего Баррэга (?). Доминичи обладаетъ большой техникой, но, къ сожалѣнію, далеко не важнымъ инструментомъ. Его главнѣйшій недостатокъ—излишняя порывистость въ переходѣ отъ forte къ piano. Однако онъ достаточно хорошо играетъ, чтобы нравиться. Въ тѣхъ концертахъ, гдѣ онъ выступалъ, онъ имѣлъ достаточный успѣхъ.

Очень жаль, что, повидимому, прекратилъ свою дѣятельность другой итальянскій гитаристъ—Амичи. Это человѣкъ очень музыкальный и его игра можетъ доставить большое эстетическое удовольствіе, несмотря на простоту. Нѣкоторые ставятъ ему въ упрекъ, что онъ не гонится за чудесами техники; но осмысленность, выразительность и чистота его игры наврядъ ли нуждаются въ диковинныхъ фокусахъ въ области гитарной техники. Конечно, пьесы, которыя исполняетъ Амичи, нетрудны, приблизительно напоминаютъ сочиненія Cottin'a, но зато Амичи замѣчательно умѣетъ разнообразить звукъ своей гитары (Guadagnini 1820 года) и достигъ въ этомъ отношеніи многихъ эффектовъ, незнакомыхъ большинству гитаристовъ. Тушѐ его прямо бархатное. Поэтому очень жаль, что г. Амичи прекратилъ свою публичную дѣятельность. По крайней мѣрѣ не приходилось встрѣчать его имени ни въ одной афишѣ за эту зиму (въ прошломъ году онъ выступалъ довольно часто), да и публикацій объ урокахъ тоже не было въ газетахъ, хотя онъ и теперь живетъ въ Петербургѣ, даже приходилось нѣсколько разъ встрѣчаться съ нимъ на улицахъ и въ концертахъ.

Существуетъ въ Петербургѣ, конечно, не мало другихъ гитаристовъ и гитаристокъ. Но ихъ совсѣмъ почти незамѣтно, такъ какъ они не выдаютъ ничѣмъ своей дѣятельности, если не считать двоихъ: С. Н. Галина и одной дамы, дающихъ уроки.

Θ. Дмитріевъ.

23 марта 1904 г.



Кто виноватъ? Библіографическая замѣтка по поводу „Самоучителя для 7-мистр. гитары М. Соколовскаго". Изданіе К. И. Мейкова.

„Самоучитель М. Соколовскаго! Это, конечно, знаменитаго виртуоза Марка Соколовскаго? Вѣдь не станетъ же столь уважаемая фирма, какъ „К. И. Мейковъ", издавать какую-нибудь чепуху, да еще школу для гитары никому неизвѣстнаго автора! Имѣетъ еще смыслъ издавать какую-нибудь сенсаціонную штучку, въ родѣ „Ты для меня, что я для тебя", пѣтую какою-нибудь цыганскою знаменитостью, а школу для гитары... Ихъ и такъ не оберешься!

„Нѣтъ, въ наше практическое время не только серьезный гитаристъ-композиторъ, а и Бетховенъ накланялся бы вдоволь, чтобы издать свое сочиненіе!..

Циферныя системы, вальсы „На днѣ", злободневные марши, новомодные танцы, „жестокіе романсы" и другой ходячій базарный товаръ—вотъ это мы издаемъ съ удовольствіемъ... Потому—идетъ онъ ходко!.. Серьезные же издатели всѣ наперечетъ".

И вотъ, думая такъ или приблизительно такъ, иной неопытный гитаристъ, незнакомый съ исторіей гитары, слыхавшій только, что былъ знаменитый виртуозъ Соколовскій, смотришь, и купилъ эту школу, да еще столь заманчиво озаглавленную: „Самоучитель"!

А на самомъ дѣлѣ издатель ея—псевдонимъ (Куликовъ), а самъ авторъ школы—миѳическое лицо, т.-е. никакого М. Соколовскаго нѣтъ, а просто мы имѣемъ дѣло съ коммерческимъ кунстштюкомъ. Посмотримъ теперь, что это за самоучитель.

Въ началѣ, по заведенному издревле обычаю, помѣщено вступленіе; кому оно принадлежитъ, тоже неизвѣстно, такъ какъ подписи подъ нимъ нѣтъ. Скрывается ли тутъ еще третій миѳическій гитаристъ, или истинному автору этой предики жаль было поставить чужое имя подъ своимъ произведеніемъ, покрыто мракомъ неизвѣстности.

Упомянувъ о томъ, что музыка есть „*одинъ* изъ наиболѣе уважаемыхъ человѣчествомъ *искусствъ*", и защитивъ гитару ссылкою на игру и сочиненія извѣстныхъ гитаристовъ, на Лермонтова и др. русскихъ писателей, авторъ, имя котораго „Ты Господи вѣси", говоритъ: „Но хорошее исполненіе на гитарѣ возможно только при полномъ знаніи инструмента, нотъ, различныхъ оттѣнковъ игры и отличной механической работѣ пальцевъ. Соотвѣтственно этимъ параграфамъ и составлена моя школа".

Какъ видите, общія, всѣмъ извѣстныя правила, равно относящіяся къ изученію всякаго инструмента. Посмотримъ, какъ осуществилъ свои параграфы миѳическій Соколовскій.

Я пропущу элементарныя теоретическія правила музыки, о струнахъ, о настраиваніи гитары: при обиліи гитарныхъ школъ и учебниковъ музыки составить ихъ не трудно; для насъ же интересно знать, *что новаго вноситъ собою школа миѳическаго Соколовскаго.*

Первыя страницы заняты 11-тью шаблонными упражненіями, въ которыхъ нѣтъ не только системы, но нѣкоторыя не снабжены даже самыми необходимыми указаніями; за ними слѣдуетъ этюдъ, представляющій собою испорченный негативъ извѣстнаго этюда Θ. М. Циммермана, и вдругъ вы натыкаетесь на прекрасно составленные аккорды.

Но съ первыхъ же строкъ вы узнаете, что эти аккорды цѣликомъ взяты изъ школы А. О. Сихры; упомянуть же о томъ, кѣмъ составлены эти аккорды, авторъ не счелъ нужнымъ.

Зачѣмъ попали они сюда, понять довольно мудрено, какъ трудно понять, зачѣмъ въ лубочное изданіе какой-нибудь книжки легкаго содержанія вклеено нѣсколько страницъ по тому же предмету изъ серьезнаго и обстоятельнаго труда другого автора.

Другое дѣло, если бы основою для этой школы послужила компиляція изъ всѣхъ лучшихъ школъ или она явилась бы хоть такимъ подражаніемъ въ методѣ А. О. Сихрѣ, какимъ является, напр., школа г. Соловьева по отношенію къ школѣ Каркасси! А то ничего этого нѣтъ. Ничего общаго по духу своему, по си-

стемѣ школа-самоучитель миѳическаго Соколовскаго со школою А. О. Сихры не имѣетъ. Достаточно уже указать на допускаемый авторомъ перестрой 3-го баса въ до (стр. 52), чтобы убѣдиться въ этомъ.

За этими аккордами напечатаны 13 прелюдій, этюдъ и каденца Н. А. Черникова, а затѣмъ — какой просторъ! — пьесы, пьесы и пьесы!..

Проглядывая сначала только одни заглавія этихъ пьесъ, невольно подумаешь, что авторъ дѣлитъ гитаристовъ на двѣ категоріи: на играющихъ въ полпивныхъ и иныхъ увеселительныхъ заведеніяхъ низшаго разряда и на гитаристовъ-таперовъ, играющихъ на незатѣйливыхъ вечеринкахъ „разные танцы“. Отсутствіе вкуса, выбора, системы, масса самыхъ грубыхъ ошибокъ—отличительныя черты миѳическаго Соколовскаго.

Остается сказать еще нѣсколько словъ объ участіи въ этомъ самоучителѣ Н. А. Черникова: о немъ можно только пожалѣть и оно отнюдь не искупаетъ безполезности и ничтожества этой школы. Да и самое участіе въ ней, по заявленію самого Н. А. Черникова, есть дѣло печальнаго недоразумѣнія.

Изъ газетъ. Петербургскія газеты единодушно отмѣчаютъ успѣхъ концерта петербургскаго гитариста г. Лебедева, бывшаго, какъ уже извѣстно нашимъ чатателямъ, 2-го февраля въ залѣ городского кредитнаго общества.

Тѣмъ не менѣе многое въ этихъ отзывахъ и замѣткахъ наводитъ на грустныя размышленія о томъ, насколько еще шатко положеніе гитары какъ серьезнаго музыкальнаго инструмента и какъ мало она извѣстна русскому обществу.

Такъ, напр., въ „Биржевыхъ Вѣдомостяхъ“ пишутъ: „нельзя было ожидать (почему?), чтобы въ Петербургѣ нашлась такая масса поклонниковъ гитары“...

Рецензентъ „Вѣдомостей С.-Петербургскаго Градоначальства“ добавляетъ отъ себя: „концертантъ еще разъ (?) доказалъ, что на гитарѣ можно исполнять не только *легкія чисто-русскія мелодіи*, но и такія *трудныя* пьесы, какъ, напр., увертюра изъ оп. „Семирамида“ Россини, или фантазія изъ оп. „Фаустъ“.

Достаточно заглянуть въ литературу гитары, чтобы убѣдиться въ томъ, что г. Лебедеву нѣтъ надобности доказывать, *что* можно исполнять на гитарѣ... Едва ли онъ одинъ въ состояніи доказать то, что краснорѣчиво доказано давно уже такими корифеями гитары, какъ Джуліани, Сихра, Леніани, Высотскій, Соръ, Саренко, Регинди, Мертцъ, Циммерманъ, Вѣтровъ и другіе.

Пора также перестать относиться съ легкимъ сердцемъ и къ русскимъ мелодіямъ! Художественная обработка ихъ и исполненіе отнюдь не легче, чѣмъ фантазіи на оперные мотивы и увертюры, передача которыхъ все-таки полна и художественна только въ оркестрѣ. „Изъ оперы“ можно сыграть и на гребенкѣ... Вонъ какой-то мудрецъ ухитрился передѣлать для балалайки—что бы вы думали?—„Крейцерову сонату“!

Все это только отрывки, блѣдные снимки, стоящіе неизмѣримо ниже разработки художественныхъ русскихъ пѣсенъ, а также оригинальныхъ произведеній для гитары.

У каждаго, конечно, свои музыкальные взгляды и убѣжденія, но намъ кажется, что именно такіе шедевры, какъ, напр., „Пряха“ и „Возлѣ рѣчки“ М. Т. Высотскаго и „Adagio“ Вѣтрова, а не отрывки и попурри изъ оперъ, ставятъ гитару на высоту серьезнаго музыкальнаго направленія.

Пора давно также признать гитару, имѣющую вѣковую исторію, громадную литературу и высокодаровитыхъ композиторовъ, за инструментъ, годный не для однихъ легкихъ пьесокъ, и знать, что есть сочиненія для нея много труднѣе и серьезнѣе, чѣмъ аранжировки оперныхъ увертюръ и мотивовъ.

Не менѣе курьезно и увѣреніе „Новаго Времени“, что г. Лебедевъ „какъ всѣ (?) русскіе гитаристы, играетъ на 6-тиструнной гитарѣ съ добавленными 4-мя“.

Далеко не всѣ, чтобы не сказать болѣе, русскіе гитаристы играютъ на 6-тиструнной гитарѣ! Въ нашей замѣткѣ едва ли не самымъ умѣстнымъ и блестящимъ тому доказательствомъ будутъ служить переложенія того же самого г-на Лебедева для 7-миструнной гитары.

Но лучше всѣхъ отличился авторъ замѣтки „Петербургскаго Листка“, наивно увѣряющій, что „достигнуть совершенства въ игрѣ, напр., на балалайкѣ много легче (еще бы!!), нежели на гитарѣ“. Зато, изволите ли видѣть, гитара обладаетъ „несравненно большими средствами исполненія, нежели балалайка“!

Не поздоровится отъ этакихъ похвалъ!

Гитаристъ.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

Adagio.—Ужъ какъ палъ туманъ.—Полонезъ Огинскаго. А. А. Вѣтрова. См. очеркъ „А. А. Вѣтровъ“ (стр. 9 и 10).

Ю. М. Штокманъ. ? Подъ такимъ заглавіемъ прислана намъ эта пьеса, принадлежащая нашему уважаемому сотруднику и композитору Ю. М. Штокману, написанная имъ спеціально для журнала „Гитаристъ“. Въ общемъ, по своему характеру, она принадлежитъ къ элегическимъ произведеніямъ, въ темпѣ Andante, и носитъ грустный, задушевный характеръ.

Вальсъ „Фантазія“ Н. Д. Милюкова доставленъ намъ Н. А. Черниковымъ и представляетъ собою библіографическую рѣдкость. Мы даемъ ее какъ пьесу для начинающихъ гитаристовъ.

В. Русановъ.

Почтовый ящикъ.

Кишиневъ. И. К. Мар—скому. Заказъ вашъ переданъ Р. И. Архузену, который отвѣтитъ вамъ непосредственно.

Уральскъ. П. Д. Ч—овъ. Прошу сообщить, не имѣетъ ли кто сочиненія Джуліани ор. 48 и 100 (экзерциціи и этюды) и не согласится ли продать ихъ мнѣ или помѣняться со мною на какія-либо другія ноты? Отвѣтъ прошу дать черезъ редакцію журнала „Гитаристъ“.

Кострома. Н. И. Фед—ву. Вы можете пріобрѣсти всѣ сочиненія, поступающія въ редакцію: тѣ, которыя есть въ печати, редакція выпишетъ для васъ отъ авторовъ или издателей, а составляющія библіографическую рѣдкость или рукописныя вышлетъ для васъ переписанными, при чемъ плата взимается *только за переписку* и по соглашенію съ переписчикомъ.

Если вы хотите получить отвѣты на какіе-либо вопросы не черезъ почтовый ящикъ, а особымъ письмомъ, то прилагайте на отвѣтъ почтовыя марки.

Рязань. Н. А. Вост—ву. Струны вышлемъ на-дняхъ.

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

Содержаніе № 4-го. 1. **Передовая статья.**—2. **Артуръ Никишъ.** Очеркъ. *Самарова.*—3. **Гитара и гитаристы. Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.** Гл. III и IV. *В. Русанова.*—4. **А. А. Вѣтровъ.** Очеркъ. *Его же.*—5. **Ф. Соръ. Школа для гитары.** *Перев. съ франц. О. Терпуговой.*—6. **Хроника.** О гитарѣ и гитаристахъ. *О. Дмитріева.*—7. **Библіографія.** Кто виноватъ? *Гитариста.*—Изъ газетъ. *Его же.*—8. **Къ нотнымъ приложеніямъ.**—9. **Почтовый ящикъ.**—10. **Объявленія.**

Портреты: 1. **Артуръ Никишъ.** Съ фотогр. *Бродовскаго.* 2 — 4. **Артуръ Никишъ за дирижерскимъ пюпитромъ.** Три моментальныхъ снимка *Гершеля.* 5. **А. А. Вѣтровъ.** 6. **М. Н. Лопатинъ.** Съ фот. портретовъ. 7. Разные рисунки къ историч. очеркамъ **„Гитара и гитаристы“.**

Нотныя приложенія: 1. Adagio. 2. Ужъ какъ палъ туманъ. 3. Полонезъ Огинскаго. *А. А. Вѣтрова.* 4. ?. *Ю. М. Штокмана.* 5. Вальсъ «Фантазія». *Н. Д. Милюкова.*

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Редакція открыта для личныхъ переговоровъ въ понедѣльникъ, среду и пятницу отъ 5—7 час. вечера и въ воскресные дни отъ 10—1 час. дня.

Рукописи, присылаемыя для напечатанія, **беллетристическаго** содержанія должны быть написаны съ одной стороны, не заполняя оборотныхъ (2 и 4) стр. листа; **ноты**— по возможности съ необходимыми указаніями ладовъ и пальцевъ.

Условія гонорара должны быть указаны кратко и ясно; безъ этого обозначенія рукописи считаются безплатными.

Печатныя изданія или ноты, присылаемыя для отзыва или для библіотеки журнала, должны имѣть о томъ соотвѣтствующія надписи. Статьи и ноты, признанныя къ печати неудобными, возвращаются обратно только по требованію и за счетъ авторовъ; невостребованныя хранятся годъ, а затѣмъ уничтожаются.

Редакція пріобрѣтаетъ старинные ноты, рукописи, инструменты, портреты и автографы прошлыхъ и современныхъ дѣятелей гитары, различные иллюстраціи и рисунки, касающіеся гитары, историческія изданія, выписки, справки и т. п. и принимаетъ всевозможныя порученія по перепискѣ нотъ, заказамъ инструментовъ и т. п.

ГИТАРА. Условія заочнаго обученія игрѣ безплатно. Г. Тюмень, Тоб. губ. А. М. Афромѣеву.

Вышли изъ печати новыя изданія для 7-струн. гитары:

№ 1. **Ларіоновъ.** Варіаціи на пѣсню „Настасья“ . . . 30 к.
№ 3. „ Люшпиль-увертюра . . . . . 45 „
№ 5. **Афромѣевъ, А.** Нов. салон. танцы: Па-де-катръ . 25 „
№ 7. „ „ „ „ Миньонъ . . 25 „
№ 9. „ „ „ „ Па-де-патинеръ 25 „
№ 11. „ „ „ „ Венгерка . . 25 „

Пѣсни Малороссіи съ подведеніемъ текста.

№ 13. **Афромѣевъ, А.** Гандзя. Дивчино кохана. Сътогочасу 25 „
№ 15. „ Ойру-ду-ду. Ходитъ гарбузъ. Гречаныки. 25 „
№ 17. „ Ой, я несчасный. Чоботы . . . . . 25 „
№ 19. „ Чы я въ лузи. Вышлы въ поле . . . . 25 „
№ 21. „ Була соби Маруся. Одна гора высокая. 25 „
№ 25. **Мильсъ, К.** Кэкъ-уокъ. Новый негритян. танецъ. 40 „

№ 2. **Ларіоновъ.** Адель вальсъ . . . . . 40 к.
№ 4. **Афромѣевъ, А.** Грустное впечатлѣніе . . . . 25 „
№ 6. „ Нов. салон. танцы: Томъ-титъ . 25 „
№ 8. „ „ „ „ Шаконь . . 25 „
№ 10. „ „ „ „ Па-д'эспань 25 „
№ 12. „ „ „ „ Аликазъ . 25 „
„ Танцы, 8 № въ одной тетради 1 р. 50 „
№ 14. „ Ой не ходы, Грыцю. Сонце нызен. Баламуты 25 „
№ 16. „ Ой, за гаемъ. Стоитъ гора высокая. Ѣхавъ козакъ за Дунай. Ой, місяцю . . . . 25 „
№ 18. „ У сосіда хата. Реве та стогне . . . . 25 „
№ 20. „ И шумытъ и гуде. Віютъ вітры . . . 25 „
№ 22. „ Якъ до тебе ходыты. Ой, піду я до гаю. Діду мій, світе мій . . . . . 30 „

Выписывать отъ **А. М. Афромѣева** (гор. Тюмень, Тобольской губ.).

Подписчики на журналъ „Гитаристъ“ при выпискѣ пользуются уступкой въ размѣрѣ 15%.

Къ свѣдѣнію гг. авторовъ.

Нотоиздательство А. М. Афромѣева (гор. Тюмень, Тоб. губ.) платитъ композиторамъ за сочиненія для 7-миструн. гитары, пріобрѣтаемыя въ собственность: за переложенія—отъ 5 до 20 к. за нотную строку, за оригинальныя—отъ 20 к. до 1 рубля и болѣе за строку.

РУКОПИСИ высылать съ назначеніемъ размѣра желаемаго гонорара.

А. М. АФРОМѢЕВЪ.

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, Ѳ. Ѳ. Дмитріевъ (С.-Петербургъ), **П. М. Парфеновъ, С. С. Заяицкій, Н. А. 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. К. Мартыновскій** (Кишиневъ) 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).
У **И. К. Мартыновскаго** (Кишиневъ).

Дозволено цензурою. Москва, 13 апрѣля 1904 г.

Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К° Москва.