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. № 11.

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

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



„**Совралъ!!**“ Съ картины Мантегацца.

А. Г. Рубинштейнъ.

8-го ноября 1904 г. музыкальный міръ торжественно отпраздновалъ десятилѣтнюю годовщину со дня смерти одного изъ величайшихъ музыкантовъ и дѣятелей въ области этого искусства—А. Г. Рубинштейна.

Дѣятельность и заслуги А. Г. въ исторіи русской музыки очень велики и обширны. Первую можно подраздѣлить на слѣдующія, главнѣйшія категоріи: концертную, композиторскую, педагогическую и литературную. Главная же его заслуга заключается въ томъ, что онъ добился для русскаго музыканта такихъ правъ и положенія въ обществѣ, какія по справедливости долженъ имѣть каждый полезный дѣятель и гражданинъ культурной страны.

Какъ геніальный піанистъ, явившись преемникомъ Ф. Листа, А. Г. своими концертами на этомъ инструментѣ достигъ такой славы, такихъ результатовъ, какихъ не достигалъ никто ни до, ни послѣ него. Глубокое пониманіе исполняемаго, колоссальная, всеобъемлющая техника, отличавшаяся чуднымъ, разнообразнымъ туше, силою, энергіей и необыкновенною поэтичностью оттѣнковъ и красокъ, въ связи съ огромнымъ, поразительнымъ знаніемъ фортепіанной литературы и умѣніемъ проникновеннымъ чутьемъ угадать, оттѣнить главную мысль композитора, освѣтить ярко, мощно, своеобразно духовную сторону произведенія, поражали всѣхъ, дѣлая его игру чѣмъ-то стихійнымъ, сверхъестественнымъ, трогая и умиляя до глубины души, до слезъ.



А. Г. Рубинштейнъ.

Значительно ниже стоитъ онъ какъ композиторъ: его талантъ не былъ достаточно оригинальнымъ и самостоятельнымъ. Чуждъ онъ былъ и всякой національности, этой почти неотъемлемой черты каждаго генія. Онъ не любилъ національнаго направленія и не понималъ его даже въ лицѣ такихъ представителей, какимъ былъ нашъ великій М. И. Глинка. Всѣ его попытки создать что-либо русское неудачны, сочиненія—блѣдны, неоригинальны.

На творчествѣ А. Г. ярко отразились вліянія Мендельсона и Мейербера, а въ болѣе зрѣломъ развитіи—Шумана, Бетховена и Шопена. Его многочисленныя сочиненія—симфоніи, оперы, ораторіи, произведенія камерной музыки, романсы—не отличаются глубиною или грандіозностью замысла, а захватываютъ скорѣе страстностью и своеобразною, красивою звучностью. Но всѣ они чужды всякой выдуманности, вымученности и не лишены истинныхъ музыкальныхъ красотъ. Наибольшимъ успѣхомъ пользуются его камерныя сочиненія, нѣкоторые романсы, а изъ оперъ—„Демонъ“. Зато его фортепіанныя сочиненія, весьма замѣчательныя, входятъ въ обязательный репертуаръ всѣхъ піанистовъ, какъ учениковъ, такъ и концертантовъ.

Какъ педагогъ и музыкальный дѣятель, А. Г. давно уже признанъ реформаторомъ музыкальнаго строя въ Россіи. Въ 1858 году, при содѣйствіи В. А. Кологривова и покровительствѣ В. Кн. Елены Павловны, онъ принялся за хлопоты объ учрежденіи въ Россіи Русскаго музыкальнаго общества. Хлопоты и старанія увѣнчались успѣхомъ, и въ 1859 году Симфоническое общество преобразовалось въ Русское музыкальное общество съ уставомъ и музыкальными классами, переименованными въ 1862 году въ консерваторію. Вмѣстѣ съ тѣмъ А. Г. много содѣйствовалъ насажденію серьезной музыки въ Россіи какъ дирижеръ, какъ концертантъ и какъ педагогъ. Концерты Рус. муз. общ. подъ его дирижерствомъ, лекціи по фортепіанной литературѣ, прочтенныя имъ учащимся, при чемъ онъ исполнилъ до 800 пьесъ, историческіе концерты,—все это принесло огромные результаты и способствовало открытію въ Россіи цѣлой сѣти музыкальныхъ школъ и учрежденій.

Литературные труды А. Г. хотя и оригинальны, мѣтки по мысли, но зачастую парадоксальны и далеко не отличаются широтою взгляда и глубиною анализа. Ярый мендельсонистъ въ душѣ, онъ хотя и отрѣшился отъ него позднѣе, но, остановившись на Бетховенѣ и Шопенѣ, дальше не шелъ и не хотѣлъ понимать и признавать ничего больше. Берліозъ, Листъ, Глинка, Р. Вагнеръ ему были чужды и представлялись чѣмъ-то въ родѣ недоростковъ, музыкальныхъ неудачниковъ. Это въ значительной степени ограничивало его вкусы и взгляды, суживая вмѣстѣ съ тѣмъ и значеніе его литературныхъ трудовъ.

Но эти недостатки и слабости великаго артиста, столь много и съ такою горячею любовью послужившаго родному искусству, давно уже поблѣднѣли передъ его великими заслугами. Въ этомъ отношеніи оцѣнку личности каждаго дѣятеля можно уподобить разсматриванію портрета, написаннаго углемъ и состоящаго изъ мел-

кихъ и крупныхъ штриховъ. Чтобы разсмотрѣть этотъ портретъ какъ слѣдуетъ, надо отойти отъ него на извѣстное разстояніе. И, отойдя отъ него, вы увидите, что мелкіе штрихи поблѣднѣли, почти исчезли, видны только крупные, передающіе прекрасныя черты лица. Со дня смерти А. Г. Рубинштейна прошло уже десять лѣтъ—разстояніе довольно значительное. Его дѣло растетъ и развивается, принося свои благіе, плодотворные результаты.

И каждый истинный русскій музыкантъ, безъ различія вкусовъ и понятій, долженъ остановиться передъ мощнымъ, величавымъ образомъ этого великаго артиста и преклониться передъ нимъ съ сердечнымъ чувствомъ глубокой признательности.

Въ заключеніе моей краткой замѣтки упомяну объ отношеніи А. Г. Рубинштейна и къ нашему инструменту, т.-е. къ гитарѣ. Я приведу только факты, выводъ которыхъ самъ по себѣ такъ простъ и ясенъ, что не требуетъ никакихъ комментаріевъ.

Въ 1883 году нашъ уважаемый сотрудникъ, Юлій Михайловичъ Штокманъ, открылъ съ разрѣшенія А. Г. Рубинштейна при курскихъ музыкальныхъ классахъ классъ игры на гитарѣ, взявъ на себя безвозмездное преподаваніе гитарной музыки. Ученики его неоднократно съ успѣхомъ выступали передъ публикой какъ на обязательныхъ музыкальныхъ вечерахъ, такъ и въ концертахъ. Преклонный возрастъ и слабое здоровье, къ сожалѣнію, вынудили Юлія Михайловича прекратить преподаваніе, и классъ опустѣлъ.

Не менѣе интересенъ и краснорѣчивъ также тотъ фактъ, что въ балетѣ „Виноградная лоза“ есть дуэтъ, написанный Рубинштейномъ для двухъ гитаръ.

В. Русановъ.

Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА IX.

О значеніи статьи Гектора Берліоза „La Guitare“ въ вопросѣ о строѣ.

Читателямъ нашимъ уже извѣстно, какъ создавалась шестиструнная гитара и ея строй. Постепенно совершенствуясь прибавленіемъ къ четыреххоровой гитарѣ сначала пятой, а затѣмъ и шестой струны, она такъ же постепенно выработала и тотъ строй, который мы имѣемъ и понынѣ. Выдающіеся виртуозы конца XVIII и начала XIX вѣка культивировали этотъ строй, создавъ для него школу и литературу.

Очень можетъ быть, что дальнѣйшее усовершенствованіе строя шестиструнной гитары не остановилось бы на этомъ, если бы не послѣдовалъ вскорѣ всеобщій упадокъ гитарной музыки какъ у насъ, такъ и за границей. Но стремленіе къ этому было: еще въ 1806 году прославился въ Германіи Шейдлеръ, бывшій придворный лютнистъ курфирста Майнцскаго, какъ первѣйшій нѣмецкій гитаристъ, *игравшій на семиструнной гитарѣ*. Къ сожалѣнію, строй его гитары остался неизвѣстенъ.

Разумное измѣненіе строя, т.-е. реформа всей музыки инструмента, по плечу только генію или же вырабатывается постепенно, медленно, вѣками. Послѣдовавшій упадокъ, доведенный чуть не до полнаго забвенія инструмента, не могъ конечно благопріятствовать ни появленію такого генія, ни дальнѣйшему развитію гитарной техники, надолго остановившейся на той высотѣ, на которую ее возвели упомянутые виртуозы.

Въ настоящее время вопросъ о строѣ сильно занимаетъ гитаристовъ, но въ особенности жгучій характеръ онъ имѣетъ у насъ въ Россіи, гдѣ, какъ извѣстно,

подавляющимъ преобладаніемъ пользуется русская семиструнная гитара съ ея G-dur'нымъ строемъ.

Принято семиструнную русскую гитару называть младшею сестрой шестиструнной гитары въ томъ смыслѣ, что она появилась позднѣе второй.

Никто съ точностью не можетъ указать времени появленія той и другой гитары; историческія же данныя говорятъ за то, что обѣ гитары появились въ концѣ XVIII вѣка. Несомнѣнно конечно, что появленіе шестиструнной гитары было ранѣе, но во всякомъ случаѣ старшинство ея очень незначительно.

Занесенная къ намъ изъ Польши въ концѣ XVIII же столѣтія и культивированная въ Россіи Дмитревскимъ, А. О. Сихрою и ихъ учениками, семиструнная гитара „польскаго строя" сдѣлалась исключительно русскимъ инструментомъ.

Надо думать, что тотъ же упадокъ гитарной музыки помѣшалъ ея дальнѣйшему распространенію, ограничивъ таковое предѣлами Россіи.

Для насъ важно то, что самый фактъ возникновенія семиструнной гитары и ея строя несомнѣнно вытекаетъ изъ неудовлетворенности составомъ струнъ и тональностью строя шестиструнной гитары. Другого источника не могло быть: G-dur'ный строй и прибавленіе седьмой струны не имѣли бы тогда такого огромнаго успѣха, а русская семиструнная гитара не нашла бы почвы для прочнаго существованія.

Кто бы ни изобрѣлъ семиструнную гитару и тональность ея строя, во всякомъ случаѣ изобрѣтатель считался въ этомъ дѣлѣ съ недостатками шестиструнной гитары „испанскаго" строя и стремился къ усовершенствованію инструмента, а не къ искаженію истиннаго смысла гитары, какъ думаютъ нѣкоторые.

И какъ нельзя назвать переходъ изъ тона E-moll въ тонъ G-dur искаженіемъ тона E-moll, такъ нельзя назвать прибавленіе седьмой струны и G-dur'ный строй искаженіемъ строя иностранной шестиструнной гитары, а тѣмъ болѣе искаженіемъ „истиннаго" смысла инструмента.

Придать гитарѣ бо́льшую пѣвучесть, расширить діапазонъ гаммъ, увеличить гармоническія средства инструмента, сдѣлать его технику болѣе легкой и доступной, пожертвовавъ при этомъ внѣшнею эффектностью и небольшою долею звучности,—значитъ не искажать, а совершенствовать инструментъ, отнестись къ нему съ большимъ вниманіемъ и серьезностью.

Другое дѣло—безсмысленное перестраиваніе отдѣльной струны, основанное *только* и *исключительно* на музыкальномъ невѣжествѣ и незнаніи инструмента, какъ это мы видимъ у Чекрыгина и Соколова въ ихъ пресловутыхъ школахъ. Такого рода уклоненія мы встрѣтимъ и на другихъ инструментахъ.

Нѣтъ, въ дѣлѣ созданія семиструнной гитары этого не было: намъ хорошо извѣстно, что А. О. Сихра былъ образованнѣйшій музыкантъ своего времени, съ талантомъ виртуоза-композитора. Но можетъ быть онъ предпочелъ семиструнную гитару по незнанію шестиструнной? Нѣтъ, не было и этого: до знакомства своего съ семиструнной гитарой онъ игралъ на шестиструнной.

Обращаясь затѣмъ снова къ выводу о томъ, что причина возникновенія седьмой струны и другого строя кроется очевидно въ недовольствѣ строемъ шестиструнной гитары, въ статьѣ Гектора Берліоза „La guitare" изъ его знаменитаго „Traité l'instrumentation" мы также находимъ подтвержденіе этого вывода.

Въ этомъ отношеніи статья Гектора Берліоза является очень цѣннымъ матеріаломъ, игнорировать который не приходится.

Берліозъ былъ, какъ намъ уже извѣстно, величайшимъ знатокомъ музыкальныхъ инструментовъ, гитару же изучилъ не только теоретически, но и практически, хорошо игралъ на ней и давалъ даже уроки.

Въ то же время въ лицѣ его мы имѣемъ дѣло съ музыкальнымъ всесвѣтнымъ геніемъ, а не съ гитаристомъ-дилетантомъ, котораго можно заподозрѣть въ односторонности или въ пристрастіи къ излюбленному инструменту.

Относясь къ гитарѣ съ полнымъ уваженіемъ, какъ къ своей воспитательницѣ, Берліозъ разсматриваетъ ее, какъ музыкальный инструментъ, вполнѣ объективно и безпристрастно и, отмѣчая ея достоинства, не умалчиваетъ и о недостаткахъ.

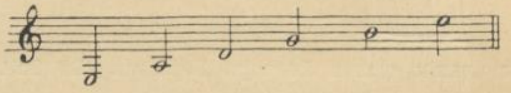
Можно по этому судить, какое важное значеніе въ вопросѣ о строѣ имѣетъ для насъ статья его о шестиструнной гитарѣ, которую мы и приводимъ въ переводѣ на русскій языкъ безъ всякихъ сокращеній и со всѣми примѣрами.

ГЛАВА X.

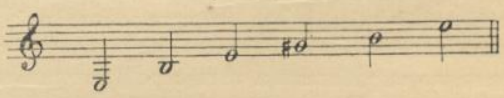
La guitare. Изъ сочиненія Гектора Берліоза **Traité l'instrumentation**, стр. 91—95.

Гитара—инструментъ, удобный для аккомпанемента пѣнію и для передачи нѣкоторыхъ произведеній нешумнаго характера въ собраніи инструментовъ тихихъ, а также болѣе или менѣе трудныхъ пьесъ — solo, въ нѣсколько голосовъ, *вся прелесть которыхъ понятна только въ исполненіи истинныхъ виртуозовъ* *).

Она имѣетъ шесть струнъ, построенныхъ въ квартахъ и терціяхъ, въ слѣдующемъ порядкѣ:



Иногда ихъ подстраиваютъ иначе, особенно для пьесъ въ тонѣ mi (E) ♯, а именно:
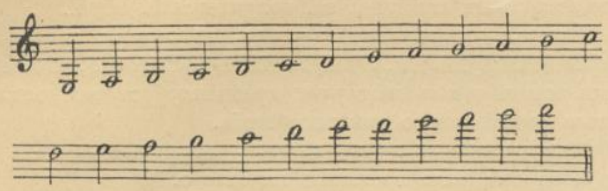


Три басовыя струны дѣлаются изъ шелка, обтянутаго серебряною канителью, три другія—жильныя.

Гитара обладаетъ тремя октавами и квинтою на всемъ протяженіи грифа; пьесы для нея пишутся въ ключѣ sol, но октавою выше дѣйствительнаго тона:

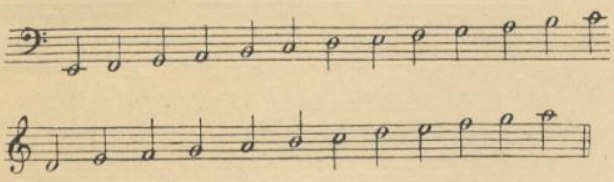
---

*) Курсивъ вездѣ нашъ.

Съ хроматическими интервалами.



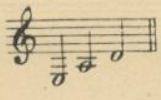
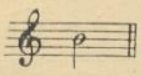
Настоящій тонъ гитары.



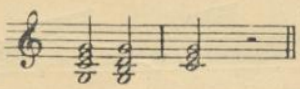
Мажорныя и минорныя трели могутъ исполняться на всемъ протяженіи этой гаммы.

Почти невозможно хорошо писать для гитары, не играя на ней. Между тѣмъ большая часть композиторовъ довольно плохо знакома съ нею и даетъ поэтому для нея пьесы исключительной трудности, лишенныя звучности и эффекта.

Попробуемъ указать, какъ нужно писать для гитары простые аккомпанементы.

Въ обыкновенномъ положеніи правой руки мизинецъ опирается на деку, большой палецъ назначается для трехъ басовъ , указательный беретъ sol , средній—si , а безымянный (перстневой)—квинту, или mi .

Изъ этого слѣдуетъ, что когда нужно взять аккордъ, въ которомъ болѣе четырехъ нотъ, то большой палецъ принужденъ скользить по двумъ низшимъ струнамъ, тогда какъ остальные три пальца берутъ три высокихъ струны. Въ аккордахъ же изъ четырехъ нотъ каждый палецъ беретъ назначенную ему струну.

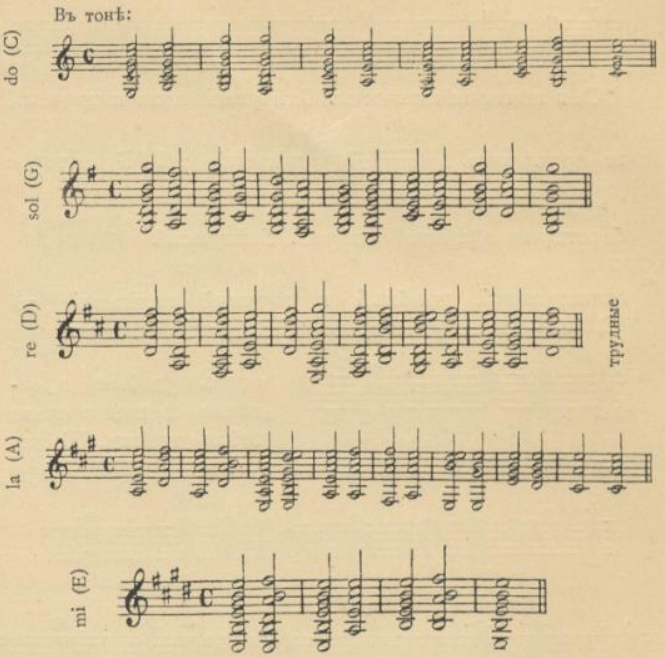
Пальцы мѣняютъ свое положеніе для аккордовъ на басовыхъ струнахъ 

Такъ какъ гитара—инструментъ преимущественно гармоническій, то очень важно знать всѣ аккорды и арпеджіо, которые она можетъ дать. Мы приводимъ ихъ ниже въ достаточномъ количествѣ.

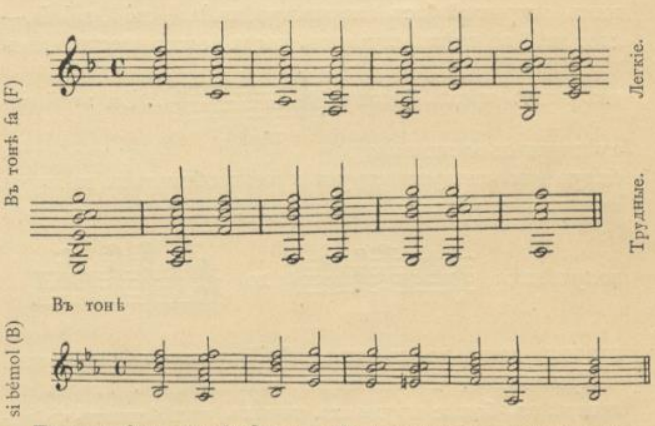
Начнемъ съ болѣе легкихъ, именно съ тѣхъ, которые можно брать, не употребляя баррэ (barrage) *), когда указательный палецъ лѣвой руки, ложась на двѣ, три и четыре струны, образуетъ искусственное сѣдло *).

Сѣдломъ называется поперечная деревянная дощечка на грифѣ, на которой держатся струны и которая ограничиваетъ и опредѣляетъ ихъ длину, способную быть приведенною въ колебаніе.

Въ тонѣ:



Тоны, имѣющіе въ ключѣ бемоли, несравненно труднѣе предыдущихъ, такъ что является необходимость въ баррэ. Самые легкіе аккорды слѣдующіе:
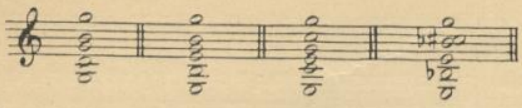


Въ аккордахъ необходимо избѣгать перваго и третьяго басовъ безъ второго, потому что тогда большой палецъ долженъ миновать вторую струну, беря первую и третью:



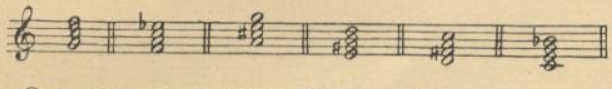
Такіе аккорды невозможны, но, прибавляя къ нимъ второй басъ, ихъ превращаютъ въ легкіе:
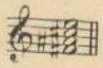
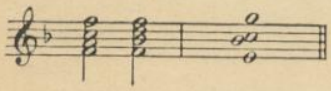
*) Barré или barrage называется на гитарѣ положеніе какого-либо пальца, наложеннаго поперекъ грифа, прижимая нѣсколько струнъ и образуя какъ бы поперечную доску (barrage—загораживаніе, перегородка).
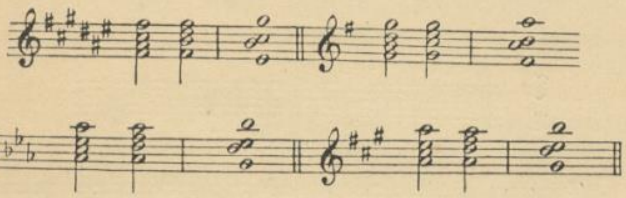
*) Подставка. *В. Р.*

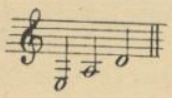
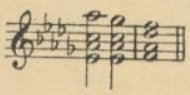
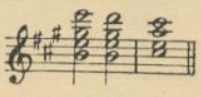


Нужно также избыать писать септъ-аккорды, составленные обыкновенно изъ трехъ терцій, напримѣръ:



Они почти невозможны. Слѣдующій хотя и труденъ, но примѣнимъ  вслѣдствіе sol (G), которое берется на открытой струнѣ. Слѣдующій  единственный удобный и звучный вслѣдствіе mi (E) на открытой струнѣ. Слѣдующіе три аккорда  очень удобны и отлично соединяются во всѣхъ тонахъ. То же самое въ тонахъ fa ♯, sol, la♭ и т. д.:
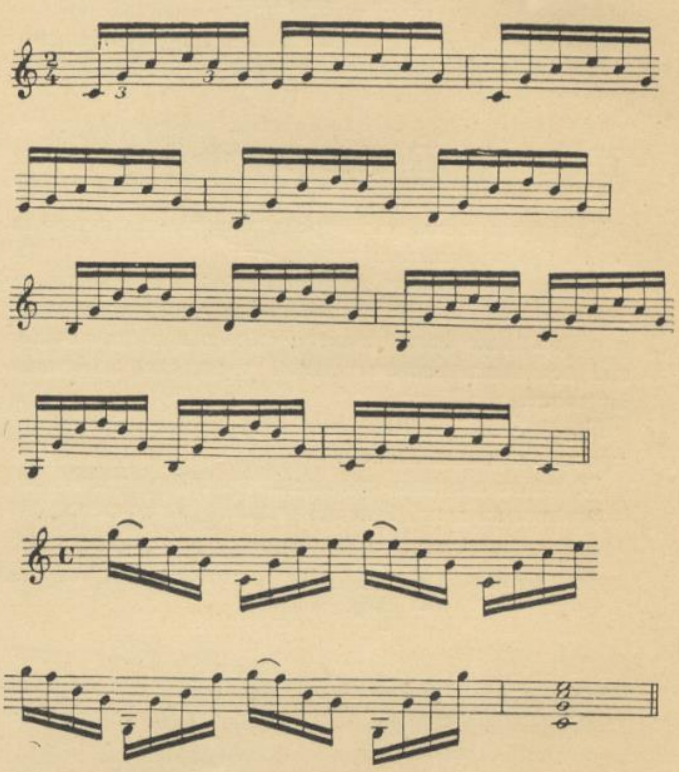


Такіе аккорды могутъ иногда имѣть болѣе четырехъ нотъ въ тонахъ, которые позволяютъ прибавить къ нимъ открытый басъ, напримѣръ, въ la ♯, mi ♮, sol, fa,— словомъ, во всѣхъ случаяхъ, когда можно ввести одинъ изъ этихъ трехъ басовъ . Въ этой послѣдовательности аккорды требуютъ баррэ для четырехъ струнъ и употребительны на двухъ нижнихъ терціяхъ гитарнаго грифа и затѣмъ, восходя полутонами  до  которые составляютъ уже крайній пунктъ аппликатуры.

Примѣчаніе. Чтобы имѣть возможность играть на гитарѣ въ болѣе трудныхъ тонахъ, прибѣгаютъ къ небольшому аппарату, называемому Capotasto (капотасто, каподастро), который привинчиваютъ къ грифу, на струнахъ *). Когда его укрѣпляютъ на первомъ, второмъ или третьемъ ладу, то струны укорачиваются и повышаютъ строй на одинъ, два и три полутона. Идея этого приспособленія очевидна: хотятъ ли, напр., играть пьесу въ тонѣ si bémol, mi bémol, la bémol, самыхъ трудныхъ тонахъ для гитары, ставятъ капотасто на 1-мъ ладу и, играя въ тонѣ la, въ сущности играютъ въ тонѣ si bémol, играя въ тонѣ re, получаютъ mi bémol, наконецъ изъ тона sol получается la bémol.

Такимъ образомъ облегчаютъ исполненіе тоновъ огромной трудности. Этой замѣтки достаточно, чтобы дать понять и композитору и музыканту всю важность этого необходимаго приспособленія.
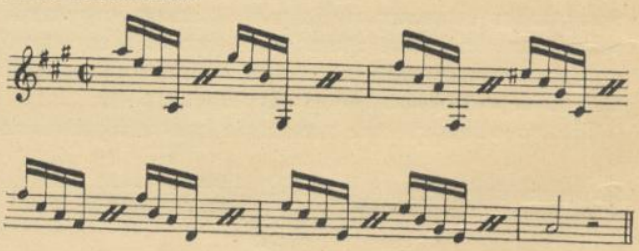
Обыкновенно во всѣхъ пьесахъ обозначается ладъ, на которомъ надо поставить капотасто.

Слѣдующія арпеджіо особенно хороши на гитарѣ:



Въ послѣднемъ арпеджіо двѣ верхнія ноты берутся мизинцемъ лѣвой руки на квинтѣ.

Арпеджіо, направляющіяся сверху внизъ, очень неудобны, хотя исполнимы.



Тѣ же самыя арпеджіо въ обратномъ направленіи очень легки.
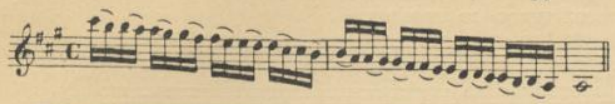
Вслѣдствіе возвратнаго движенія большого пальца на двухъ басовыхъ струнахъ слѣдующія арпеджіо гораздо труднѣе и менѣе выгодны:
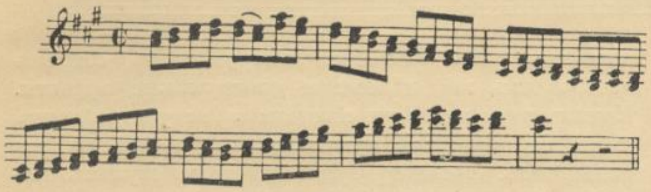


Гаммы, идущія слигованными попарно нотами, при

*) На 7-миструнной гитарѣ капотасто употребляется только слуховиками, такъ какъ при правильной техникѣ и нотной игрѣ въ немъ нѣтъ ни малѣйшей надобности. *B. P.*

чемъ одна изъ нихъ повторяется, очень изящны и звучны, особенно въ блестящихъ тонахъ инструмента:
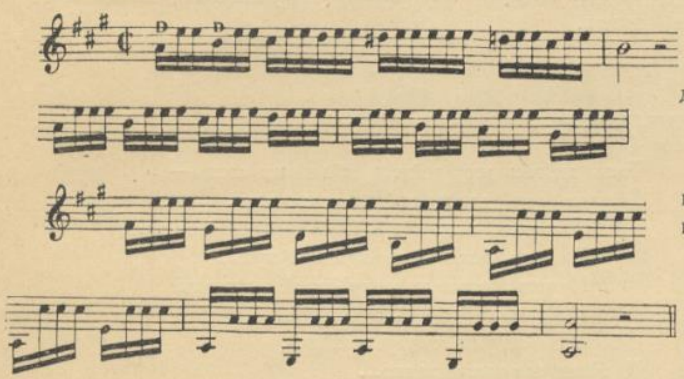


Гаммы въ терціяхъ хотя и трудны въ крайнихъ своихъ пунктахъ, но могутъ употребляться при умѣренномъ движеніи.
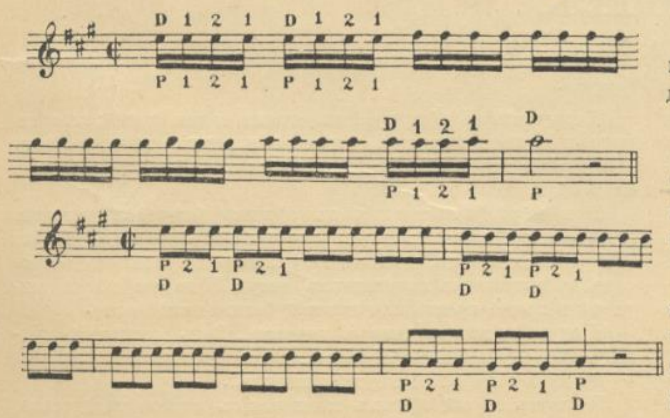


Гаммы въ секстахъ и октавахъ представляютъ то же самое.

Ноты, повторяющіяся два, три, четыре, даже шесть и восемь разъ, берутся очень удобно; продолжительная дробь на одной и той же нотѣ хороша только на квинтѣ или, по крайней мѣрѣ, на трехъ высшихъ струнахъ:



Ноты, обозначенныя буквами P и D, берутся большимъ пальцемъ, другія—первымъ и вторымъ, поочередно. Для дроби нужно мѣнять послѣдовательно большой палецъ, первый и второй на той же самой струнѣ:

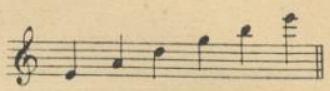


Гармоническіе звуки (флажолеты) выходятъ на гитарѣ очень хорошо и въ нѣкоторыхъ случаяхъ ихъ примѣняютъ очень кстати.

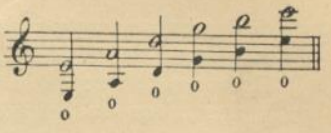
Лучшіе изъ нихъ—тѣ, которые получаются, когда берутъ мажорныя октавы, терціи и квинты на открытыхъ струнахъ, едва касаясь ихъ.

Какъ упомянуто выше, въ главахъ о смычковыхъ инструментахъ, едва задѣтая октава заставляетъ звучать такую же октаву.
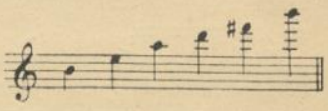
Звуки гармоническіе истинные:



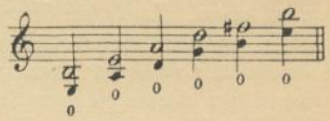
Звуки въ созвучіи, дающіе октавы на 6-ти открытыхъ струнахъ:
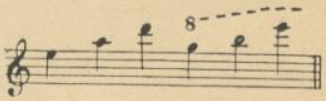


Звуки гармоническіе естественные; взятая легко квинта даетъ дуодециму:
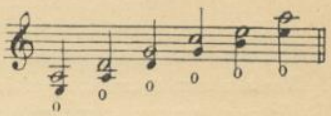


Гармоническіе звуки, дающіе квинты на 6-ти открытыхъ струнахъ:



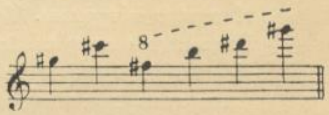
Гармоническіе звуки, дающіе двойную октаву:



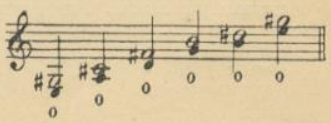
Легко взятыя квинты на 6-ти открытыхъ струнахъ:
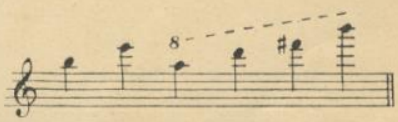


Легко взятая мажорная терція даетъ септъдецциму:



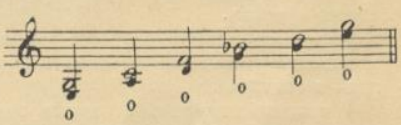
Легко взятыя мажорныя терціи на 6-ти открытыхъ струнахъ:



Легко взятая мажорная терція даетъ:



Минорныя терціи на открытыхъ струнахъ (гармоническія):
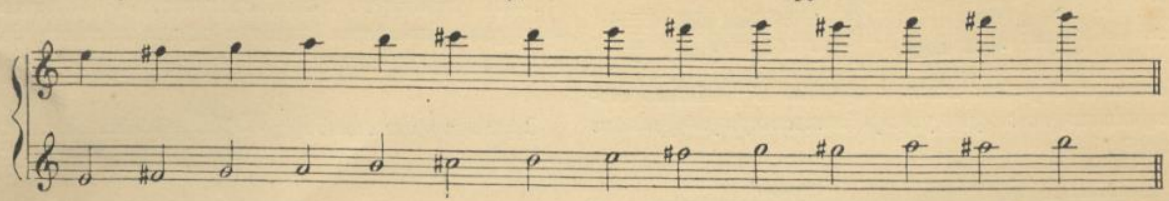


Эти послѣдніе (гармоническіе звуки) менѣе звучны и получаются съ трудомъ. Само собой разумѣется, что выраженіе *истинные* (или естественные) звуки имѣетъ отношеніе къ діапазону, свойственному гитарѣ, а совсѣмъ не къ общему діапазону.

Говоря точнѣе, эти *истинные* звуки звучатъ октавою ниже, чѣмъ на другихъ инструментахъ.

Каждая струна имѣетъ также хроматическую и діатоническую гамму искусственныхъ гармоническихъ

звуковъ. Для воспроизведенія послѣднихъ прижимаютъ пальцемъ лѣвой руки какую-либо ноту, затѣмъ накладываютъ указательный палецъ на томъ ладу, гдѣ находится та же нота октавою выше, и ударяютъ большимъ пальцемъ позади указательнаго, не снимая послѣдняго со струны.



(Въ этомъ примѣрѣ помѣщены истинные гармоническіе звуки на ге, на sol, на si и на mi.)

Повторяю, не играя на гитарѣ, невозможно писать для нея пьесы въ нѣсколько голосовъ, тѣмъ болѣе такія, въ которыхъ примѣняются всѣ средства и эффекты инструмента.

Для того, чтобы составить себѣ понятіе о томъ, что могутъ дать въ этомъ родѣ гитарѣ виртуозы, необходимо изучать произведенія знаменитыхъ гитаристовъ, какъ, напр., Дзани де Ферранти, Гуэрта, Сора и др.

Со времени распространенія фортепіано во всѣхъ болѣе или менѣе музыкальныхъ домахъ гитара становится все болѣе рѣдкимъ явленіемъ повсемѣстно, кромѣ Италіи и Испаніи. Ею занимаются еще немногіе виртуозы какъ сольнымъ инструментомъ, стараясь извлечь изъ нея цѣнные и оригинальные эффекты. Композиторы же почти совершенно не употребляютъ ея ни для церковной музыки, ни для театра, ни для концертовъ. Очевидно, причиною этого служитъ слабый тонъ инструмента, который не позволяетъ присоединить его къ другимъ инструментамъ или къ сильнымъ и блестящимъ голосамъ. А между тѣмъ грустный и задумчивый характеръ гитары полонъ прелести, которую трудно выразить словами.

Въ противоположность другимъ инструментамъ, гитара не можетъ существовать въ ансамблѣ. Звукъ 12-ти гитаръ, въ унисонъ играющихъ, почти смѣшонъ.

Раздумье.

Оборваны струны, гитара разбита,
И пѣсня замолкла давно...
Лишь вьюга осенняя воетъ сердито
Да ночь мрачно смотритъ въ окно.
И скучно и грустно. Тоска и сомнѣнья...
Надломлены силы въ борьбѣ...
И нѣтъ ужъ былого въ душѣ вдохновенья,
Одно лишь презрѣнье къ себѣ...
Надломлены силы... Разсѣяны грезы,
Туманомъ подернута даль...
Такъ лейтесь же, лейтесь, обильныя слезы—
О прошломъ, далекомъ нѣмая печаль...
И скучно и грустно. Шли медленно годы...
Тяжелъ былъ и дологъ мой путь...
И вотъ, истомленному бурей невзгоды
Мнѣ негдѣ теперь отдохнуть...
Оборваны струны, гитара разбита,
И пѣсня замолкла давно...
Лишь воетъ попрежнему вьюга сердито
Да ночь мрачно смотритъ въ окно...

В. Соболевъ.

Сфинксъ.

QUASI UNA FANTASIA.

Посв. І. И. Горнунъ.

Въ безконечной дали въ прозрачномъ туманѣ возвышался сѣрый сфинксъ.

Взоръ его, загадочный, безстрастный, манилъ къ себѣ непреодолимо и насквозь пронизывалъ душу, вселяя въ нее трепетъ и сомнѣніе.

А вокругъ высились огромные города, полные грохота и шума; въ нихъ, какъ муравьи, чернѣлись, копошась, многотысячныя толпы людей.

Были среди нихъ и хмурыя и веселыя лица; слышались и музыка, и смѣхъ, и плачъ; сіяли тысячи огней всевозможныхъ цвѣтовъ.

Но всѣ эти люди смотрѣли въ одну точку, вдаль, на этого сѣраго загадочнаго сфинкса. Не смотрѣли на него только дѣти, беззаботно игравшія въ свои игры, да люди, наполнявшіе ярко блиставшіе храмы: тамъ глаза всѣхъ устремлены были на алтарь, гдѣ въ кроткомъ сіяніи лампадъ виднѣлся ликъ Христа съ терновымъ вѣнкомъ на кровавомъ челѣ. А у самаго подножія сфинкса виднѣлся безконечный лѣсъ крестовъ и могильныхъ камней, поросшихъ дикими травами и цвѣтами.

И тянулись къ сфинксу безконечныя волны людей; къ нимъ присоединялись, вырастая, безпечно игравшія дѣти и люди, выходившіе изъ храма. Послѣдніе шли спокойно, съ молитвою на устахъ.

И по мѣрѣ приближенія къ сфинксу блѣднѣли усталыя лица, сѣдѣли волосы... И тотъ, кто доходилъ до него, уже не возвращался назадъ, а падалъ и умиралъ съ нѣмымъ вопросомъ въ потухшемъ испуганномъ взорѣ. И на его мѣстѣ вырасталъ новый крестъ или простой безыменный холмъ.

И пустѣли города, села и деревни... Вотъ послѣдній путникъ упалъ у подножія сфинкса...

Въ мірѣ воцарилась мертвая тишина...

И вдругъ сѣрый сфинксъ поднялся съ своего пьедестала, потянулся всѣмъ своимъ тѣломъ и тяжело вздохнулъ...

И повѣяло вокругъ леденящимъ дыханіемъ, дрогнула земля, громовые раскаты прокатились по всей вселенной...

Поля, лѣса, горы,—все смѣшалось въ сѣромъ хаосѣ.

Солнце померкло... Міръ исчезъ...

В. Русановъ.

Стихотвореніе М. А. Стаховича.

Разлука *).

Говорили мнѣ люди, смѣялись,
А я злымъ языкамъ не повѣрилъ.
И сегодня опять въ хороводѣ
Такъ же весело милую встрѣтилъ,
Я попрежнему съ ней повидался.
—«Ты скажи мнѣ, скажи, дорогая,
Ужъ про что жъ это люди толкуютъ?
Все такія ихъ рѣчи пустыя,
Говорятъ, что ты замужъ выходишь!»
И попрежнему все дорогая
Веселехонько мнѣ отвѣчала:
«А за что жъ тебѣ, другъ, обижаться,
Что выходитъ судьба мнѣ такая?
Я иду за богатаго замужъ,
Буду жить во покоѣ, въ довольствѣ.
А твоя ли завидная доля,
Что еще ты, дружокъ, погуляешь
Холостымъ молодцомъ, не женатымъ».
—«И на томъ тебѣ, радость, спасибо,
Что еще ты гулять мнѣ желаешь
Холостымъ молодцомъ, не женатымъ!
Похожу я по бѣлому свѣту,
И найду я другую дѣвицу
И богаче тебя, и получше.
Мою душу простую узнавши,
Она будетъ любить меня вѣрно.
А вотъ только одно мнѣ обидно:
Что ужъ, видно, сильнѣе не биться
Моему ретивому сердечку;
Не болѣть моей груди больнѣе,
Не горѣть горячѣе головкѣ;
Ужъ и той ли мнѣ красной дѣвицы
Не любить супротивъ тебя больше,
И за то ее лихомъ не помнить,
Что не съ ней погубилъ, безталанный,
Все мое молодое веселье!»

*) „Москвитянинъ“, 1854 г., мартъ.

Гитара въ кружкѣ „Москвитянина“.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЗАМѢТКА.

Интересныя свѣдѣнія о гитарѣ въ кружкѣ „Москвитянина“ мы имѣемъ въ сочиненіи извѣстнаго артиста и писателя Ивана Ѳедоровича Горбунова „Отрывки изъ воспоминаній“ (приложеніе къ журналу „Нива“ за 1904 г. Полное собраніе сочиненій И. Ѳ. Горбунова, т. II, кн. 4).

„Гостепріимныя двери Ап. А. Григорьева радушно отворялись каждое воскресенье. Молодая редакція „Москвитянина“ бывала вся налицо: А. Н. Островскій, Т. И. Филипповъ, Е. Н. Эдельсонъ, Б. Н. Алмазовъ, очень остроумно полемизировавшій въ то время въ „Москвитянинѣ“ съ „Современникомъ“ подъ псевдонимомъ Ераста Благонравова. Шли разговоры и споры о предметахъ важныхъ, прочитывались авторами новыя ихъ произведенія. Такъ, Б. Н. въ описываемое мною время **) въ первый разъ прочиталъ свое стихотвореніе „Крестоносцы“; Ал. Ант. Потѣхинъ, только что выступившій на литературное поприще,—свою драму „Судъ людской—не Божій“; А. Ѳ. Писемскій, ѣхавшій изъ Костромы въ Петербургъ на службу, устно изложилъ планъ задуманнаго имъ романа „Тысяча душъ“. За душу хватала русская пѣсня въ неподражаемомъ исполненіи Т. И. Филиппова***); ходенемъ ходила гитара въ рукахъ М. А. Стаховича; сплошной смѣхъ раздавался въ залѣ отъ разсказовъ Садовскаго; Римомъ вѣяло отъ итальянскихъ пѣсенокъ Рамазанова.

„Бывали на этихъ собраніяхъ Алексѣй Степановичъ Хомяковъ, Никита Ив. Крыловъ, Карлъ Францевичъ Рулье. Изъ музыкально-артистическаго міра: А. И. Дюбюкъ, И. К. Фришманъ, пѣвецъ Бантышевъ и др. Не пренебрегалъ этотъ кружокъ и дикимъ сыномъ степей, кровнымъ цыганомъ Антономъ Сергѣевичемъ, необыкновеннымъ гитаристомъ, и купцомъ „изъ русскихъ“ Михаиломъ Ефремовичемъ Соболевымъ, голосъ котораго не уступалъ пѣвцу Маріо...“

Такъ вотъ въ какомъ высокоталантливомъ кружкѣ была въ то время и наша гитара. На нѣкоторыхъ именахъ его я остановлюсь, чтобы дополнить краткія свѣдѣнія И. Ѳ. Горбунова и выяснить подробнѣе отношенія нѣкоторыхъ изъ нихъ къ нашему инструменту.

Самъ талантливый авторъ этихъ записокъ очень любилъ гитару и увѣковѣчилъ это слѣдующимъ своимъ стихотвореніемъ:

Гитара.

Говори хоть ты со мной,
Душка семиструнная!
Грудь моя полна тоской...
Ночь такая лунная.
Видишь, я въ ночной тиши
Плачу, мучусь, сѣтую!
Ты допой же, доскажи
Пѣсню недопѣтую.
Доскажи мнѣ, что другой
Было не досказано
И о чемъ лихой судьбой
Поминать заказано.

**) Въ 1855 году.

***) Т. И. Филипповъ, бывшій впослѣдствіи государственнымъ контролеромъ. Скончался въ 1899 г. 30 ноября. Т. И. извѣстенъ своими услугами дѣлу собиранія русскихъ народныхъ пѣсенъ, знатокомъ которыхъ онъ считался по справедливости.

Въ головѣ моей больной
Все мечты мятежныя,
Сердце дразнятъ мнѣ порой
Полувзгляды нѣжные.
Что играть ей было мной!
Знаетъ безъ того она,
Что какой-то властью злой
Къ ней душа прикована.
Такъ допой же, доскажи
Пѣсню недопѣтую.
Видишь, я въ ночной тиши
Плачу, мучусь, сѣтую.

18 февраля 1855 г.

Вполнѣ понятно также, почему гитара являлась и на сценѣ, въ произведеніяхъ А. Н. Островскаго, и не въ той незавидной роли комическаго элемента, въ какой выводилъ ее, напримѣръ, Чеховъ, а въ качествѣ выразительницы душевнаго настроенія въ аккомпанементахъ задушевнымъ мелодіямъ русскихъ пѣсенъ и романсовъ.

М. А. Стаховичъ достаточно уже извѣстенъ какъ пламенный поклонникъ гитары, ученикъ и другъ М. Т. Высотскаго и какъ авторъ брошюры „Очеркъ исторіи семиструнной гитары".

Взглядъ извѣстнаго піаниста и композитора А. И. Дюбюка на нашъ инструментъ выразился въ слѣдующемъ ко мнѣ письмѣ, которое и привожу здѣсь цѣликомъ:

„Милостивый Государь В. А.! Очень буду радъ познакомиться съ Вами и помочь Вамъ по возможности уроками теоріи музыки и тѣми свѣдѣніями о прежнихъ гитаристахъ, которыя я имѣю. Покойный Высотскій былъ моимъ другомъ и о немъ у меня, дѣйствительно, найдется многое что вспомнить. Вполнѣ сочувствую Вашей задачѣ написать исторію гитары и раздѣляю Вашу симпатію къ этому инструменту, совершенно напрасно забытому. Во всякомъ случаѣ нельзя не пожелать, чтобы о немъ снова вспомнили и бросили бы анти-музыкальное увлеченіе гармоникой, мандолиною и. т. п.

Готовый къ услугамъ
А. Дюбюкъ".

Аполлонъ Александровичъ Григорьевъ, извѣстный критикъ и теоретикъ славянофильства, воспѣлъ игру на двухъ гитарахъ въ романсѣ, положенномъ на музыку цыганомъ Васильевымъ и начинающемся словами:

Двѣ гитары за стѣной зазвенѣли, заныли...

Онъ же въ своей статьѣ „Русскія народныя пѣсни", дѣлая высокую оцѣнку М. Т. Высотскаго, какъ русскаго генія-самородка, высказываетъ глубокое сожалѣніе объ упадкѣ гитарной музыки, о томъ, что исчезаютъ постепенно хорошіе гитаристы.

Теплое отношеніе къ гитарѣ до конца жизни сохранилось и у Тертія Ивановича Филиппова. Незадолго до своей смерти, вскорѣ послѣ выхода моего очерка о Высотскомъ, онъ писалъ мнѣ:

„Милостивый Государь В. А.! Я прочиталъ Вашу книгу съ живѣйшимъ интересомъ; я большой почитатель гитары и очень люблю этотъ скромный, благородный инструментъ. Нельзя не симпатизировать Вашей задачѣ—поднять гитару въ глазахъ современнаго общества—и, съ своей стороны, готовъ содѣйствовать Вамъ насколько это въ моихъ силахъ. Въ настоящее время болѣзненное состояніе мое мѣшаетъ мнѣ болѣе подробно обдумать этотъ вопросъ, но я не замедлю написать Вамъ, какъ только поправлюсь. Когда Вы думаете издать слѣдующій очеркъ?

Уважающій Васъ *Т. Филипповъ*".

3 августа 1899 г.

Я написалъ Т. И. письмо, въ которомъ, отвѣчая на его вопросъ объ изданіи слѣдующаго очерка, сообщилъ, что не могу сказать опредѣленно, когда отдамъ въ печать уже написанные мною очерки по исторіи гитары въ Россіи, такъ какъ не имѣю на это опредѣленныхъ средствъ, а разсчитывать на пріобрѣтеніе таковыхъ отъ продажи изданнаго очерка о М. Т. Высотскомъ не могу, въ виду многихъ обстоятельствъ.

Въ это время Т. И. заболѣлъ, и я получилъ отвѣтъ отъ г. Истомина, чиновника особыхъ порученій, слѣдующаго содержанія:

Чиновникъ
особыхъ порученій
при
Государственномъ
Контролерѣ.
19 сент. 1899 г.

„Милостивый Государь
Валеріанъ Алексѣевичъ!

Его Высокопревосходительство Тертій Ивановичъ Филипповъ съ интересомъ прочиталъ Вашу книжку о Высотскомъ и очень занятъ Вашимъ письмомъ и подумаетъ о томъ, что бы онъ могъ сдѣлать для приведенія въ исполненіе Вашихъ намѣреній.

Примите увѣреніе въ совершенномъ почтеніи.

Фед. Истоминъ".

А 30 ноября 1899 года Т. И. не стало. Заря, ярко вспыхнувшая надъ моимъ трудомъ, освѣтила его на мгновеніе и погасла навсегда.

В. Русановъ.



Отвѣтъ на вопросы гитариста-самоучки *).

(*Продолженіе.*)



оложеніе пальцевъ правой руки на струнахъ должно быть таково: большой палецъ (первый), находясь на одной изъ басовыхъ струнъ, долженъ быть выше трехъ пальцевъ, находящихся на жильныхъ струнахъ. Указательный (второй), средній (третій) и перстневой, или безымянный (четвертый), должны быть сжаты, отнюдь не растопырены и елико возможно менѣе согнуты. Вся кисть правой руки должна находиться у самой подставки, ощущая мякотью большого пальца лѣвый уголъ подставки; только въ pianissimo или въ особенно нѣжныхъ, мягкихъ звукахъ правая рука подходитъ не только къ розеткѣ, но иногда къ 12-му ладу, а также при выбираніи искусственныхъ флажолетовъ.

Общее правило извлеченія звуковъ, находящихся на одной струнѣ, сводится къ простой формулѣ: если нѣсколько звуковъ подъ рядъ находятся на одной жильной струнѣ, то они выбираются обязательно двумя пальцами, чередуя таковые—на квинтѣ третій и четвертый, на секундѣ и терціи—второй и третій, хотя допускается выборка на квинтѣ, въ особенности тріолей, тремя пальцами—вторымъ, третьимъ и четвертымъ. При нотныхъ же дѣленіяхъ правильныхъ, т.-е. четныхъ, мнѣ кажется вполнѣ достаточнымъ чередовать два пальца.

Гораздо сложнѣе выборка нотъ на басовыхъ струнахъ; нѣкоторые учителя настаиваютъ на выборкѣ ихъ однимъ большимъ пальцемъ, имѣя въ виду силу и отчетливость звука, другіе—чередуя первый и второй, какъ и на жильныхъ струнахъ, принимая въ расчетъ только быстроту. Мнѣ кажется, что эти правила легко объединимы въ одно общее, т.-е. при медленномъ темпѣ, чтобы не трогать съ мѣста кисть правой руки, слѣдуетъ выбирать звуки на басовыхъ струнахъ большимъ пальцемъ, при быстрыхъ же темпахъ и въ особенности въ пассажахъ—чередуя второй и третій пальцы, какъ на жильныхъ, а при стаккато, т.-е. звукахъ короткихъ, отрывистыхъ,—большой, указательный и средній. Послѣднее правило для стаккато рекомендуется и для жильныхъ струнъ.

Само собой разумѣется, что здѣсь идетъ рѣчь о мелодіи, которая не представляетъ собою расчлененнаго аккорда, т.-е. когда нѣтъ надобности подготавливать лѣвую руку въ аккордѣ и когда ноты не связаны легатами или глиссадами. Правила же извлеченія аккордовъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и мелодіи, представляющей расчлененный аккордъ, въ общемъ сводятся къ слѣдующему: аккордъ изъ четырехъ нотъ извлекается всѣми четырьмя пальцами, изъ трехъ нотъ—тремя, но обязательно начиная съ большого пальца.

Разсыпные же аккорды и арфообразные пассажи, состоящіе изъ аккордовъ, звуки которыхъ находятся подъ рядъ на всѣхъ струнахъ, извлекаются такимъ образомъ: большой палецъ быстро скользитъ (глиссадо) по басамъ, а второй, третій и четвертый выбираютъ жильныя струны, хотя для эффекта допускается выборка нотъ разсыпныхъ аккордовъ и однимъ большимъ пальцемъ; но при этомъ очень легко допустимы злоупотребленія этимъ эффектомъ, какъ это мы замѣчаемъ у цыганъ и самоучекъ, т.-е. аккордъ дребезжитъ или звучитъ неровно.

Разумѣется, что все вышесказанное далеко еще не исчерпываетъ всѣхъ правилъ о правой рукѣ,—остаются еще арфообразныя гаммы, трели, группетто и т. д., но я указываю только основныя правила; для правилъ же исполненія упомянутыхъ трелей, группеттъ и др. потребовалась бы особая статья, заходящая за предѣлы вопросовъ, предложенныхъ „гитаристомъ-самоучкою“ *).

Я укажу лучше на матеріалъ, въ которомъ онъ самъ найдетъ, что его интересуетъ: 1) школа А. О. Сихры (упражненія на открытыхъ струнахъ: аккорды, гаммы, разные пассажи, прелюдіи) и 2) школа В. И. Моркова (гаммы, этюды), являющіяся суррогатомъ гитарной педагогики.

Переходя затѣмъ къ вопросу объ арпеджіо, т.-е. къ тѣмъ секстолямъ, на которыхъ построена пѣсня „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ въ фантазіи В. А. Русанова „Наше родное“, я могу сказать только, что выработка быстроты и ровности въ такихъ арпеджіо, при указанной выше правильной постановкѣ правой руки, есть только дѣло труда и терпѣнія. Разъ „гитаристъ-самоучка“ и самъ замѣтилъ слабость своего третьяго пальца, пропускающаго или слабо ударяющаго по секундѣ, то онъ и долженъ обратить на него особенное вниманіе.

Мнѣ лично извѣстно, что В. А. Русановымъ и создана-то вся эта фантазія для своихъ учениковъ, съ цѣлью развитія пальцевъ правой руки въ быстрыхъ секстольныхъ арпеджіо. Начавъ съ медленнаго ровнаго темпа и ускоряя его постепенно, легко можно достигнуть поразительной быстроты.

То же можно сказать и о триллерѣ въ пѣснѣ „Ночка, ноченька“; но научить этому еще проще можно, конечно, только показавъ, какъ это дѣлается, какъ должно звучать. Въ этомъ отношеніи ни самоучитель, ни заочныя разъясненія, конечно недостаточны.

Быстрота и ровность есть дѣло практики и терпѣнія, это первое, а второе—въ гитарѣ есть такая масса красокъ и оттѣнковъ, которые не въ состояніи передать никакія ноты и правила самоучителей и статей: тутъ надо учителя, живого человѣка, гитариста-художника, понимающаго свой инструментъ и его краски.

С. Крыловъ.



*) См. № 8 журнала „Гитаристъ“.

*) Школъ или лекцій для начальнаго обученія я не беру на себя смѣлости рекомендовать, отчасти потому, что не считаю себя для этого достаточно знающимъ, а отчасти не желая обидѣть кого-либо изъ современныхъ авторовъ.



В. А. Русановъ.

Школа для гитары.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Исполняя желаніе многихъ нашихъ читателей, обращавшихся лично ко мнѣ съ просьбою дать имъ что-либо въ дополненіе къ имѣющимся у нихъ школамъ и руководствамъ для изученія гитары, я рѣшился открыть этотъ отдѣлъ подъ заглавіемъ „Школа для гитары“, въ которомъ изложу въ послѣдовательномъ порядкѣ весь методъ, выработанный мною на основаніи десятилѣтняго опыта преподаванія и основанный всецѣло на цѣнныхъ школахъ и матеріалахъ нашихъ знаменитыхъ учителей и композиторовъ.

Истинная цѣль всякой современной школы должна состоять въ томъ, чтобы открыть доступъ къ сочиненіямъ корифеевъ гитарной музыки; достиженіе же этой цѣли только и возможно при помощи руководства, въ основу котораго вложены школы и сочиненія этихъ композиторовъ.

Я буду безконечно благодаренъ, если читатели укажутъ мнѣ что-либо неясное или требующее болѣе подробнаго объясненія: это будетъ обоюдно и желательно и полезно какъ для меня, такъ и для нихъ. Но тѣ, которые думаютъ, что моя школа не потребуетъ никакого съ ихъ стороны труда и музыкальныхъ способностей и выборомъ матеріала стремится угодить всѣмъ безъ изъятія, тѣ жестоко ошибутся: такая задача мнѣ не по силамъ да и не входитъ ни въ основаніе моихъ уроковъ, ни въ мои взгляды и отношенія къ музыкѣ вообще, а къ гитарѣ въ частности. Я не боюсь упрека въ сухости преподаванія, я боюсь только упрека въ неясности изложенія и въ легкомъ отношеніи къ нашему инструменту.

Еще менѣе я имѣю претензію замѣнить своими уроками живого учителя или какую-либо изъ существующихъ школъ; печатаніе моей школы отнюдь не является осужденіемъ другихъ школъ или признаніемъ ихъ негодности: я предназначаю ее исключительно для читателей журнала „Гитаристъ“, желающихъ серьезно заняться гитарой, и, *повторяю, какъ дополненіе къ имѣющимся у нихъ школамъ и руководствамъ.*

Въ виду послѣдняго я ограничусь изложеніемъ одной элементарной теоріи и особенное вниманіе удѣлю гаммамъ и аккордамъ, примѣнивъ изученіе ихъ къ практическому исполненію на гитарѣ и изученію грифа, а также преподамъ необходимыя правила для *постановки и развитія* правильной техники лѣвой и правой руки.

В. Русановъ.



Урокъ 1-й.

О звукахъ.

Звуки. Ухо наше имѣетъ способность воспринимать различныя слуховыя впечатлѣнія: шумъ, грохотъ, трескъ, визгъ, — словомъ, всевозможные звуки.

Звукомъ будетъ *все слышимое нами*, достигающее нашего уха вслѣдствіе колебанія воздуха, производимаго сотрясеніемъ звучащихъ тѣлъ.

Музыкальные звуки. Но основнымъ элементомъ музыки служатъ только *музыкальные* звуки, т.-е. такіе звуки, высота которыхъ можетъ быть съ точностью опредѣлена сама по себѣ, безотносительно къ какому-либо другому звуку, и происходящіе отъ *равномѣрнаго* колебанія воздуха, производящаго тонъ.

Высота музыкальн. звуковъ. Тихія колебанія даютъ *низкіе* звуки, быстрыя—*высокіе* звуки.

Тембръ и длительность. Помимо разницы по своей высотѣ, музыкальные звуки различаются еще по *тембру*, т.-е. по характеру звука, зависящему отъ извѣстнаго голоса или инструмента, и по *длительности*, т.-е. по продолжительности звучанія.

Простые муз. звуки (основные тона). Количество измѣненій высоты музыкальныхъ звуковъ безконечно, но, какъ основной матеріалъ для музыки, ихъ принято *только семь звуковъ*, или, какъ ихъ называютъ иначе, *семь тоновъ*.

Названія простыхъ муз. звуковъ, или тоновъ. Эти семь основныхъ тоновъ носятъ слѣдующія названія, состоящія или изъ семи слоговъ, или изъ семи буквъ нѣмецкой азбуки: do (ut), re, mi, fa, sol, la, si (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) или C, D, E, F, G, A, H (це, де, е, эфъ, ге, а, ха).

Звуки, носящіе эти названія, считаются *простыми*, остальные музыкальные звуки представляютъ различныя измѣненія тѣхъ же семи простыхъ звуковъ, состоящія въ пониженіи или повышеніи этихъ звуковъ (т.-е. во внесеніи промежуточныхъ между ними ступеней), въ повтореніи ихъ въ болѣе высокихъ или низкихъ областяхъ, въ разнообразіи тембра, ритма, въ различіи способа употребленія ихъ какъ мелодически, такъ и гармонически.

Октавы и ступени. Рядъ упомянутыхъ простыхъ звуковъ (c, d, e, f, g, a, h), взятыхъ отъ C до C или отъ D до D и т. д., снизу вверхъ или сверху внизъ, называется *октавою*, а простые звуки, входящіе въ составъ такого ряда,—ступенями.

Воп. I. Какіе звуки называются музыкальными?

Воп. II. Что такое высота, тембръ, длительность?

Воп. III. Сколько въ музыкѣ основныхъ,

простыхъ звуковъ и какъ они называются?

Вопр. IV. Какимъ путемъ получаются остальные муз. звуки и въ чемъ вообще заключается разнообразіе этихъ звуковъ?

Вопр. V. Что такое октава?

Вопр. VI. Что такое въ музыкѣ ступень? Что называется промежуточными ступенями?

Урокъ 2-й.

О нотописаніи. (Нотные знаки.)

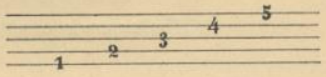
Нотные знаки.

Изображеніе музыкальныхъ звуковъ однѣми буквами или слогами указываетъ только ихъ высоту, а потому употребляются еще особые нотные знаки, которые одновременно выражаютъ не только высоту, но и *длительность* этихъ звуковъ.

Нотные знаки состоятъ изъ овала 𝅝 и изъ черной точки 𝅘𝅥, со штрихами или безъ штриховъ—𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 и т. п.

Нотописецъ (или нотоносецъ).
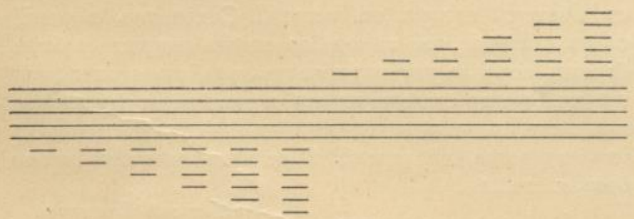
Высота звуковъ выражается положеніемъ ихъ на пяти горизонтальныхъ параллельныхъ линіяхъ, называемыхъ нотописцемъ, или нотоносцемъ.



Линейки эти считаются снизу вверхъ, какъ показано выше цифрами.

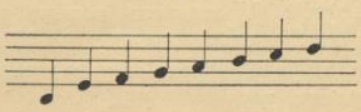
Добавочныя линіи.

Но такъ какъ на пяти линейкахъ можетъ быть обозначено только ограниченное число (одиннадцать) звуковъ, то употребляются еще добавочныя линіи, въ видѣ коротенькихъ черточекъ надъ и подъ пятью главными линіями.
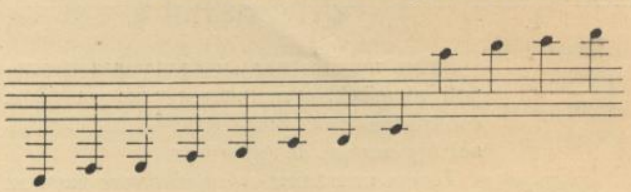


О расположеніи на нотописцѣ нотъ.

Нотные знаки ставятся на линейкахъ, между, надъ и подъ линейками. Каждое мѣсто соотвѣтствуетъ ступени ряда простыхъ звуковъ, которые ставятся на нотописцѣ въ восходящемъ порядкѣ отъ нижнихъ линеекъ къ верхнимъ.



Если въ этомъ примѣрѣ назовемъ нижнюю ноту (или ступень) re (d), то слѣдующая (на первой линейкѣ) будетъ уже mi (e), потомъ fa (f) и т. д.; если же принять ту же ноту за sol (g), то слѣдующая должна быть la (a), третья si (h) и т. д.

Добавочныя линейки имѣютъ такое же назначеніе, какъ и главныя, и нотные знаки ставятся также на, между, надъ и подъ ними.



Вопр. I. Для чего существуютъ нотные знаки и какъ они изображаются?

Вопр. II. Объясните назначеніе нотописца.

Вопр. III. Какъ считаютъ линейки?

Вопр. IV. Чѣмъ выражаетъ нотописецъ высоту звуковъ?

Вопр. V. Зачѣмъ введены добавочныя линейки и какъ пишутся на нихъ ноты?

Урокъ 3-й.

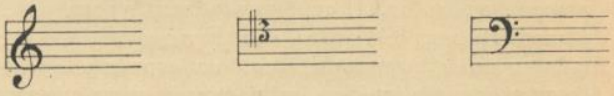
О ключахъ.

Назначеніе ключей.

Какъ мы знаемъ уже изъ предыдущей главы, пятилинейная система (нотописецъ) нуждается въ точномъ обозначеніи одной изъ своихъ линеекъ какъ мѣста одного какого-либо опредѣленнаго звука, по которому мы уже опредѣляемъ мѣста и остальныхъ звуковъ.

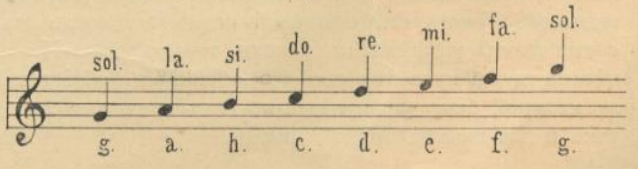
Ключи: скрипичный, теноровый и басовый.

Для этой цѣли употребляются особые знаки, называемые *ключами:*

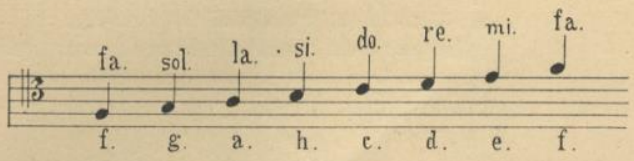


Скрипичный. Теноровый. Басовый.

Если мы возьмемъ первый ключъ, такъ называемый скрипичный ключъ, или ключъ sol, обнимающій своимъ загибомъ вторую линейку, то этимъ мы обозначимъ, что при такомъ ключѣ нота sol (g) должна быть всегда на второй линейкѣ, а слѣдовательно слѣдующая нота (между второй и третьей линейкой) будетъ la (a), затѣмъ (на третьей линейкѣ) si (h) и т. д.
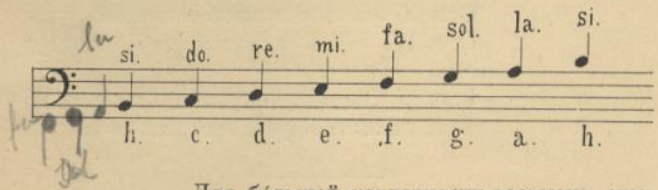


Возьмемъ теперь то же расположеніе, тотъ же рядъ нотныхъ звуковъ и поставимъ второй ключъ, теноровый. Получится уже слѣдующій рядъ звуковъ:
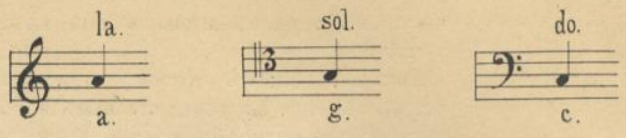


Здѣсь нижняя нота, находящаяся на второй линейкѣ, принимается уже за fa, а сообразно съ этимъ слѣдующая будетъ sol (g), затѣмъ la (a) и т. д.

Теперь поставимъ въ началѣ того же ряда нотныхъ знаковъ третій ключъ — басовый.

Получается рядъ слѣдующихъ звуковъ:



Для бо́льшей наглядности возьмемъ еще одинъ нотный знакъ, между второй и третьей линейкой, и поставимъ передъ нимъ разные ключи:



т.-е. одинъ и тотъ же нотный знакъ въ скрипичномъ ключѣ дастъ la (a), въ теноровомъ—sol (g) и въ басовомъ—do (c).

О необходимости гитаристу изучать ключи басовый и теноровый.

Ключей, кромѣ вышеприведенныхъ, очень много (баритоновый, альтовый, меццо-сопрановый, сопрановый); мы указали только наиболѣе употребительные для голосовъ и инструментовъ.

Для гитары употребляется только скрипичный ключъ, и на изученіе его гитаристъ конечно долженъ обратить особенное вниманіе; но мы совѣтуемъ также изучить и ключи басовый и теноровый. Знаніе этихъ ключей является необходимымъ при аранжировкѣ, транспозиціи и транскрипціи.

Зад. I. Объяснить назначеніе ключей.
„ II. Изобразить на бумагѣ ключи скрипичный, теноровый и басовый.
„ III. Написать нотами во всѣхъ ключахъ звуки c, d, e, f и т. п.
„ IV. Взять какой-либо рядъ нотныхъ знаковъ и прочитать ихъ во всѣхъ ключахъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

Къ нотнымъ приложеніямъ,

ПОСВЯЩЕННЫМЪ

памяти П. Бѣлошеина.

Павелъ Бѣлошеинъ родился въ концѣ XVIII столѣтія. По гитарѣ былъ ученикомъ сначала М. Т. Высотскаго, а затѣмъ, послѣ смерти послѣдняго, въ 1837 году, переселившись въ Петербургъ, бралъ уроки у А. О. Сихры. Вмѣстѣ съ этимъ онъ усердно изучалъ и теорію музыки, игралъ немного на скрипкѣ. Когда-то состоятельный человѣкъ, въ послѣдніе годы онъ жилъ очень скромно и скончался въ Москвѣ въ декабрѣ 1869 года.

Бѣлошеинъ неоднократно выступалъ въ концертахъ; игра его высоко цѣнилась современниками.

Онъ давалъ также уроки и имѣлъ много учениковъ. Какъ педагогъ, онъ былъ очень строгъ и требователенъ. Боже упаси, вспоминалъ А. К. Голиковъ, если возьмешь бывало струну да не тѣмъ пальцемъ правой руки!.. Закричитъ, застучитъ!..

Бѣлошеинъ писалъ очень много для одной и двухъ гитаръ; встрѣчаются у него пьесы и съ программной музыкой. Участь его сочиненій очень плачевна: изъ сотни пьесъ уцѣлѣли въ печати только двѣ! Неизвѣстно также, куда дѣвалась его обширная библіотека, въ которой было много цѣнныхъ нотъ какъ для семи-, такъ и для шестиструнной гитары.

Въ заключеніе этой краткой замѣтки приведу слѣдующее воспоминаніе о немъ его бывшаго ученика г. Разумовскаго:

„Любилъ гитару—ужъ и не знаю до чего; умиралъ съ именемъ гитары на устахъ. Сохранивъ хорошій слухъ и зрѣніе, онъ за годъ до смерти вынужденъ былъ бросить игру на гитарѣ: тряслись отъ старости голова и руки. Бывало станетъ играть, а пальцы не слушаются, скользятъ по струнамъ, подпрыгиваютъ на ладахъ, а онъ волнуется, сердится... Я не могъ смотрѣть на это безъ слезъ!..“

Николай Черниковъ.

Помимо этихъ свѣдѣній объ игрѣ на гитарѣ П. Бѣлошеина, я помню еще отзывъ о немъ извѣстнаго уже читателямъ Е. М. Павловскаго. Онъ очень хвалилъ его игру, отличавшуюся, по его словамъ, необыкновенно сильнымъ тономъ, даже черезчуръ сильнымъ. Послѣднее дѣлало иногда игру Бѣлошеина очень рѣзкою, грубоватою. Упоминаетъ о немъ и М. А. Стаховичъ въ своемъ очеркѣ о семиструнной гитарѣ: „Бѣлошеинъ весьма хорошій игрокъ и ни въ чемъ не уступитъ Моркову“ (стр. 30).

Если принять во вниманіе, что В. И. Морковъ былъ высокообразованный гитаристъ, одинъ изъ самыхъ выдающихся учениковъ А. О. Сихры, то отзывъ М. А. Стаховича объ игрѣ П. Бѣлошеина является весьма высокою аттестаціей.

По характеру своего творчества П. Бѣлошеинъ принадлежалъ къ направленію школы М. Т. Высотскаго, въ техникѣ же игры его въ значительной степени чувствуется вліяніе А. О. Сихры.

Его двѣ пьесы „Полно, полно, зябликъ милый“ и „Во саду ли, въ огородѣ“ и вообще любовь къ разработкѣ русскихъ пѣсенъ указываютъ на принадлежность его къ упомянутому направленію, хотя въ характерѣ, въ стилѣ, такъ сказать, построенія варіацій мы видимъ весьма значительное отступленіе отъ школы М. Т. Высотскаго. По своимъ достоинствамъ онѣ конечно уступаютъ произведеніямъ этого рода М. Т. Высотскаго и А. О. Сихры, хотя очень интересны, оригинальны и высоко-музыкальны. Много встрѣчается мелкихъ пьесъ П. Бѣлошеина; онъ писалъ ихъ для своихъ учениковъ.

Къ разряду такихъ пьесъ мы относимъ и прилагаемыя къ этому нумеру журнала: 1) При долинушкѣ стояла, 2) Ѣхалъ казакъ за Дунай, 3) Прелюдія G-dur, 4) Вальсъ для двухъ гитаръ и 5) Малоросс. пѣсня „Біда моя минула“ для двухъ гитаръ.

Написаны эти прелестныя пьесы не трудно; варіаціи очень красивы и оригинальны и до извѣстной степени могутъ дать понятіе нашимъ читателямъ объ этомъ симпатичномъ и талантливомъ гитаристѣ-композиторѣ.

В. Русановъ.



Некрологи.

Памяти Ф.-В. Гроссе.

Каждое музыкальное произведеніе — и малое и великое — имѣетъ, такъ сказать, обыкновенную неизбѣжную исторію своего появленія.

Зародившись въ душѣ музыканта въ тиши кабинета, наскоро, начерно набрасывается оно на бумагу, разрабатывается съ любовью, съ искусствомъ, по мѣрѣ силъ и таланта. Но вотъ трудъ этотъ оконченъ, рукопись переписана и черезъ холодныя, „давно безтрепетныя“ руки издателя или прямо непосредственно сдается въ нотопечатню. Тамъ при грохотѣ машинъ, подъ руками простыхъ тружениковъ окончательно воплощаются думы и чувства композитора и вылетаютъ на свѣтъ Божій въ видѣ чистыхъ, бѣлыхъ печатныхъ листовъ...

И рѣдко, рѣдко кому придетъ въ голову вспомнить, оцѣнить незамѣтный трудъ печатника, подумать объ этомъ скромномъ, невидномъ за бѣлыми листами труженикѣ!..

Къ числу такихъ тружениковъ принадлежалъ и скончавшійся 1-го ноября 1904 года Фридрихъ-Вильгельмъ Гроссе, или, какъ мы, русскіе друзья и знакомые покойнаго, звали попросту, Ѳедоръ Васильевичъ Гроссе.

Мы считали его нашимъ сотрудникомъ не потому только что у него печатались нотныя приложенія „Гитариста“. Этимъ не ограничивались отношенія этого необыкновенно честнаго, энергичнаго и сердечнаго человѣка. Его бесѣды, искреннее сочувствіе, полезные совѣты,—все это далеко переходило за предѣлы простыхъ коммерческихъ отношеній: онъ бывало и порадуется, а то такъ и пожуритъ, поворчитъ, если что по его мнѣнію не такъ. Это вносило въ отношеніе къ нему много сердечности, заставляло любить и уважать его.

Ф.-В. Гроссе родился 1-го мая 1848 г. въ Германіи, въ провинціи Саксонія, близъ города Эйленбурга. Его трудовая жизнь началась съ 14-тилѣтняго возраста, когда онъ поступилъ въ нотопечатню Вейсенборна въ городѣ Лейпцигѣ; отсюда онъ вскорѣ перешелъ къ Редеру, у котораго и работалъ до 25-ти лѣтъ, обращая на себя вниманіе своею трудоспособностью энергіей и честностью.

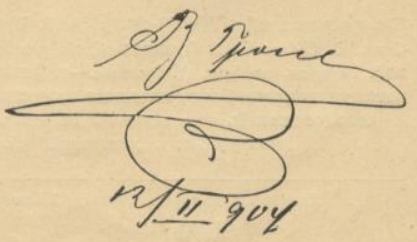
Въ 1873 году его пригласили завѣдывать нотопечатней П. И. Юргенсона въ Москвѣ. Здѣсь онъ женился въ 1875 году на русской подданной Прасковьѣ Дмитріевнѣ, урожденной Земской; этотъ бракъ какъ бы скрѣпилъ его съ Россіей кровными узами, и онъ отъ всей души привязался къ своему новому отечеству. Все русское стало ему дорого и близко.

Въ 1879 году въ компаніи съ Редеромъ, родственникомъ своего бывшаго заграничнаго патрона, Ф.-В. Г. открылъ свое собственное дѣло, а спустя нѣкоторое время, за выходомъ Редера, повелъ его совершенно самостоятельно.

Въ его умѣлыхъ рукахъ дѣло быстро достигло блестящихъ результатовъ, и нотопечатня и литографія стали въ ряду самыхъ выдающихся въ Россіи.



Постоянныя заботы, многолѣтняя трудовая жизнь, неизбѣжно связанныя съ нею лишенія, тревоги и огорченія постепенно подтачивали его силы. Страшный недугъ, ракъ печени, довершилъ дѣло. Почти годъ боролась съ этимъ недугомъ его крѣпкая отъ природы натура. До послѣднихъ дней его можно было видѣть неизмѣнно у своего письменнаго стола или среди машинъ и рабочихъ. Только за недѣлю до смерти онъ слегъ въ постель



и тихо скончался въ самый день двадцатипятилѣтняго юбилея своей самостоятельной трудовой дѣятельности.

Смерть увѣнчала чело честнаго труженика лаврами вѣчнаго покоя и мира. Спокойный, точно заснувъ, лежалъ онъ въ гробу, окруженный вѣнками, завѣщавъ свое любимое дѣло семьѣ своей, которую онъ такъ горячо любилъ и для которой столько работалъ.

Миръ твоему праху, нашъ незабвенный добрый другъ! Спи, отдыхай отъ своихъ неустанныхъ заботъ, и пусть твой несравненный памятникъ—созданное тобою дѣло—надолго сохранитъ благодарную память о твоемъ имени!

В. Русановъ.

Списокъ сочиненій, поступившихъ въ редакцію журнала „Гитаристъ“ за время съ 1-го ноября по 1-е декабря.

Отъ Н. А. Черникова.

115. Ѣхалъ казакъ за Дунай.
116. Вальсъ для 2-хъ гитаръ. } П. Бѣлошеина (Рукопись.)

Отъ П. В. Колесникова.

117. Прелюдіи и фантазіи для гитары М. Т. Высотскаго. Библ. рѣдкость.

Отъ С. А. Сырцова.

118. Въ атаку. Маршъ. Соч. С. А. Сырцова (Рукопись.)

Отъ кіевскаго кружка гитаристовъ-любителей.

119. Индѣйскій маршъ. Муз. А. Селеникъ. Партитура ансамбля для 5-ти гитаръ. Ар. Д. Г. Лобода. Изд. П. П. Дука.

Отъ Н. В. Воронова.

120. Zani de Ferranti. Neuf variations. Op. 3.

Отъ А. К. Село П—ка.

121. Малорос. пѣсни: 1) Была жинка мужика. 2) Ни мамо, ни можна.
122. Слава на небѣ. Рус. подблюдная пѣсня. } Ар. А. К. (Рукопись.)

Во избѣжаніе излишней процедуры пересылки денегъ въ редакцію, а изъ редакціи авторамъ и издателямъ, редакція журнала „Гитаристъ“ покорнѣйше проситъ не высылать денегъ за ноты, а требовать высылки таковыхъ съ наложеннымъ платежомъ.

Почтовый ящикъ.

Село П—ка. А. К. Присланное, къ сожалѣнію, не подходитъ къ нашему изданію ни по выбору пьесъ, ни по аранжировкѣ. Ужъ очень и неинтересно и незначительно. Что же касается гонорара, то во всякомъ случаѣ редакція не можетъ согласиться на уплату такового высылкой журнала, во избѣжаніе путаницы въ расчетахъ.

Юрьевъ-Польскій. Н. И. К—скому. И. И. Ш—кинъ живетъ въ Москвѣ, играетъ въ цыганскомъ хору. Аккомпанируетъ превосходно, но, къ сожалѣнію, цыганскій пошибъ и манера дѣлаютъ его игру весьма далекой отъ истинной, серьезной игры на гитарѣ. Школу В. И. Моркова на-дняхъ вышлемъ.

Кострома. П. И. Н—лову. Адресъ П. И. Иванова сообщенъ при его письмѣ; потрудитесь найти его въ № 10, за октябрь.

Москва. П. Н. Н—скому. Вы сообщаете не біографическія свѣдѣнія, а исторію своихъ личныхъ счетовъ и столкновеній, совершенно не относящихся къ гитарѣ и ея исторіи. Категорически отказываемся помѣстить.

Москва. В. Н. Т—му. Объ этомъ уже много написано.

Серпуховъ. В. К—ву. Присылайте, очень будемъ вамъ благодарны. Ноты высланы вамъ заказною бандеролью.

Москва. Н. П. Вол—скій. Не найдется ли кто изъ читателей „Гитариста“ объяснить мнѣ смыслъ очень заинтересовавшаго меня стихотворенія Алекеѣя Толстого, приводимаго ниже. Стихи, особенно для меня непонятные, отмѣчаю курсивомъ.

Онъ водилъ по струнамъ; упадали
Волоса на безумныя очи;
Звуки скрипки такъ дивно звучали,
Разливаясь въ безмолвіи ночи.
Въ нихъ разсказъ убѣдительно лживый
Развивалъ невозможную повѣсть,
И змѣинаго цвѣта отливы
Соблазняли и мучили совѣсть.
Обвиняющій слышался голосъ
И рыдали въ отвѣтъ оправданья,
И безсильная воля боролась
Съ возрастающей бурей желанья;
И въ туманныхъ волнахъ рисовались
Берега позабытой отчизны;
Неземныя слова раздавались
И манили *назадъ* съ укоризной;
О, такъ билося сердце тревожно,
Такъ ему становилось понятно
Все блаженство, что было возможно
И потеряно такъ невозвратно;
И къ себѣ безпощадная бездна
Свою жертву, казалось, тянула,
А стезею лазурной и звѣздной
Ужъ полъ-неба луна обогнула.
Звуки пѣли, дрожали такъ звонко,
Замирали и пѣли сначала,
Бѣлымъ пламенемъ синяя жженка
Музыканта лицо освѣщала...

Отъ редакціи. Помѣщая просьбу г. Н. П. Вол—скаго, мы заявляемъ съ своей стороны, что съ величайшею готовностью помѣстимъ въ журналѣ разборъ этого, дѣйствительно интереснаго стихотворенія, если таковой будетъ присланъ въ редакцію и окажется вполнѣ отвѣчающимъ запросу г. Н. П. Вол—скаго

МАНДОЛИНА

концертная, раб. знаменитаго мастера, очень дорогая, продается. Видѣть по воскресеньямъ отъ 11—2 ч. Б. Серпуховская, д. Брашнина, кв. 9. Здѣсь же **неаполитанская гитара** большого размѣра.

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

Содержаніе № 11-го. 1. **А. Г. Рубинштейнъ.** *В. Русанова.*—2. **Гитара и гитаристы.** Истор. очерки *В. Русанова.*—3. **Раздумье.** Стих. *В. Соболева.*—4. **Сфинксъ.** Quasi una fantasia. *В. Русанова.* — 5. **Разлука.** Стих. *М. Стаховича.*—6. **Гитара въ кружкѣ „Москвитянина“.** Историч. замѣтка. *В. Русанова.*—7. **Отвѣтъ на вопросы гитариста-самоучки.** *С. Крылова.*—8. **Школа для гитары.** *В. Русанова.*—9. **Къ нотнымъ приложеніямъ, посвящен. памяти П. Бѣлошеина.** *В. Русанова.*—10. **Некрологи. Памяти Ф.-В. Гроссе.** *В. Русанова.*—11. **Списокъ сочиненій,** поступившихъ въ ред. журн. «Гитаристъ» съ 1-го ноября по 1-ое декабря.—12. **Почтовый ящикъ.**—13. **Объявленія.**
Рисунки: 1. **„Совралъ!!“** Съ карт. Мантегацца.—2. **Портретъ А. Г. Рубинштейна.**—3. **Портретъ Ф.-В. Гроссе.**

Дозволено цензурою. Москва, 23 ноября 1904 г.

типо-лит. Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и К° москва.