ГИТАРИСТЪ



МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ

ЖУРНАЛЪ

СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ и

НОТНЫМИ ПРИЛОЖЕНІЯМИ.

ВЫХОДИТЪ ЕЖЕМѢСЯЧНО, ВЪ КОЛИЧЕСТВѢ 12 №№ ВЪ ГОДЪ.

1905 г.

Подписная цѣна: съ доставкою и пересылкою на годъ въ Москвѣ 5 руб., для иногородныхъ 6 руб.

Цѣна отдѣльнаго №. безъ приложеній—**45** к., съ приложеніями—**85** к.

№ 1.

Годъ II-й.

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

Гитаристъ.

№ 1.

Содержаніе. 1. Москва, 1-го января 1905 г. *Редакція.*—2. Въ новый годъ. Стих. *В. Соболева.*—3. Современная лѣтопись гитары. I. Ю. М. Штокманъ. Біографич. оч. *В. Русанова.*—4. Письмо въ редакцію. Рождественская быль. *В. Р.*—5. Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры. *Н. Макарова.*—6. Берліозъ о своеволіи музыкальныхъ лордовъ и жрецовъ. *В. Русанова.*—7. Нѣчто о „народности" гитары. *Н. Черникова.*—8. Еще нѣсколько словъ о музыкальной терминологіи. *В. Русанова.*—9. Стихотвореніе. *В. Р.*—10. Школа для гитары. *В. Русанова.*—11. Стройный вопросъ. I. По поводу статьи г-на Ремезова въ № 10 журн. „Гитаристъ". *О. Дмитріева.*—12. Иностранный отдѣлъ. Сообщенія свободнаго союза распространенія хорошей гитарной музыки. Перев. съ нѣмец. *О. Терпуговой.*—13. Библіографія. Сонаты Бетховена, аранжир. для 2-хъ гитаръ Ю. Дьяковымъ. *П. Ремезова.*—14. Къ нотнымъ приложеніямъ.—15. Списокъ сочиненій, поступивш. въ ред. журн. „Гитаристъ" съ 15 дек. 1904 г. по 1 янв. 1905 г.—16. Почтовый ящикъ.—17. Объявленія.

Нотныя приложенія: 1. Дума. Quasi una fantasia. А. Вѣтрова.—2. Послѣдняя мелодія. В. Русанова.—3. Серенада. Г. Котикова.—4. Прелюдія. М. Высотскаго.

Москва, 1-го января 1905 г.

Съ новымъ годомъ, съ новымъ счастьемъ, дорогіе читатели! Искренно, сердечно благодаримъ всѣхъ, приславшихъ намъ свои привѣтствія, поздравленія и благія пожеланія юному „Гитаристу". Будемъ надѣяться, что наши надежды не погибнутъ и объединенными усиліями истинныхъ гитаристовъ и почитателей нашего инструмента намъ удастся осуществить программу и наши задачи—послужить по мѣрѣ силъ и возможности успѣху и распространенію хорошей, серьезной музыки на гитарѣ. Основаніе такихъ надеждъ мы видимъ въ томъ искреннемъ сочувствіи и въ тѣхъ дружескихъ отношеніяхъ, которыя установились между молодой редакціей и ея подписчиками и неизмѣнно существовали въ теченіе прошлаго года. Это дало намъ силы и увѣренность продолжать начатое дѣло и въ нынѣшнемъ году, несмотря на тяжелыя условія, окружающія насъ.

Программа журнала извѣстна всѣмъ; къ ней слѣдуетъ еще прибавить, что все, что возможно будетъ сдѣлать для улучшенія и расширенія дѣла, мы сдѣлаемъ и приложимъ для этого всѣ свои силы и старанія, но... это зависитъ не только отъ насъ, но и отъ нашихъ читателей; пусть и они своей энергіей, участіемъ и трудомъ помогаютъ распространенію журнала, а вмѣстѣ съ тѣмъ и осуществленію нашихъ задачъ.

Редакція.





Въ новый годъ.

Посвящаю В. А. Русанову.

Я помню, прежде новый годъ
Встрѣчали звономъ мы бокала;
Всю ночь, бывало, напролетъ
Живая рѣчь не умолкала.

Мы пѣли пѣсни старины,
Огнемъ горѣли наши взоры
И, какъ прибой морской волны,
Неслись и шумъ и разговоры.

А среди нихъ порою вдругъ
Гитара радостно звучала,
И на ея призывный звукъ
Толпа внезапно затихала...

Тогда не вѣдали мы бѣдъ,
Глядѣли въ будущее смѣло...
И вотъ изъ насъ ужъ многихъ нѣтъ,
Давно ихъ мѣсто опустѣло...

И разрастался рядъ могилъ
Въ тѣни близъ церкви за оградой...
А каждый все впередъ спѣшилъ
Съ какой-то дикою отвагой!..

Избытокъ силъ просилъ борьбы,
Хотѣлось биться съ роковою...
И вотъ, не побѣдивъ судьбы,
Они подъ крышкой гробовою!..

В. Соболевъ.

Современная лѣтопись гитары.



I.

Ю. М. Штокманъ.

Гитаристъ-композиторъ.

БІОГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ.

Среди современныхъ гитаристовъ-композиторовъ и дѣятелей въ области гитарной музыки первое мѣсто безспорно принадлежитъ Юлію Михайловичу Штокману, одному изъ старѣйшихъ русскихъ гитаристовъ.

Замѣчательно, что, несмотря на то, что дѣятельность его носитъ, повидимому, замкнутый характеръ, вліяніе его чувствуется во всемъ, что касается гитары не только у насъ, но и за границей.

А между тѣмъ онъ не выступаетъ въ концертахъ, не рекламируетъ объ урокахъ, его портретовъ вы не встрѣтите съ надписью „первый русскій гитаристъ“ ни въ каталогахъ, ни на обложкѣ школы, снабженной всевозможными титулами, званіями или дипломами, но его всѣ знаютъ и онъ знаетъ всѣхъ.

Его имя знакомо и дорого и „Свободному союзу для распространенія хорошей игры на гитарѣ“ въ Аугсбургѣ, и редакціи журнала „Гитаристъ“ въ Москвѣ, и тѣмъ, кто ищетъ серьезныхъ композицій для гитары, и тѣмъ, кто имѣетъ счастье знать его лично и въ его бесѣдахъ и письмахъ почерпать живое слово, всегда умное и вдохновенное, проникнутое страстной, заразительной любовью къ инструменту.

Секретъ его обаянія, какъ человѣка, кроется еще въ полномъ отсутствіи всякой партійности, заносчивости, самомнѣнія, въ чуткой отзывчивости на всякое серьезное, благородное дѣло и въ широтѣ музыкальныхъ взглядовъ.

Позволю себѣ въ доказательство привести нѣсколько строкъ изъ его письма, касающагося возникшаго въ журналѣ „Гитаристъ“, вслѣдствіе нелѣпой выходки г. Лебедева, „стройнаго“ вопроса:

„Въ предыдущемъ письмѣ, говоря о строѣ нашего инструмента, я пришелъ къ заключенію, что оба строя имѣютъ полное право на существованіе. Если бы кто-нибудь вздумалъ принудить русскихъ гитаристовъ къ переходу въ другой лагерь, то я первый поднялъ бы энергичный протестъ и считалъ бы это подрывомъ гитарной музыки.

„Къ такому убѣжденію привела меня помѣщенная въ „Гитаристѣ“ пьеса Высотскаго; я эту пьесу анализировалъ и вынесъ впечатлѣніе, что авторъ безспорно относится къ музыкальнымъ колоссамъ, которыми всѣ гитаристы, безъ различія строя, по справедливости могутъ гордиться. Начинаю собирать, насколько возможно, сочиненія Высотскаго и думаю, что, кромѣ этого, въ юной—относительно—семиструнной литературѣ есть не малое число выдающихся вещей, намъ, шестиструнникамъ, неизвѣстныхъ, отчасти вслѣдствіе ложнаго предубѣжденія. А съ такимъ матеріаломъ инструментъ имѣетъ полное право гражданства“.

Эти немногія строки очень драгоцѣнны, потому что написаны человѣкомъ, болѣе всѣхъ заслуживающимъ званія передового образованнѣйшаго гитариста, знатока гитарной литературы и всего, что касается нашего инструмента.

Его успѣхи и извѣстность въ обществѣ современныхъ гитаристовъ, повторяю, тѣмъ-то и замѣчательны, что по скромности характера маститому ветерану гитары надо отвести тоже первое мѣсто.

Юлій Михайловичъ Штокманъ родился въ Петербургѣ въ 1839 году; образованіе получилъ въ петербургскомъ университетѣ. Еще въ студенческіе годы онъ сталъ заниматься гитарой. Знакомство съ нѣкоторыми артистами Императорскаго опернаго оркестра, съ людьми музыкально образованными, дало сразу серьезное направленіе его занятіямъ музыкой и гитарой.

Юному, живому, образованному музыканту, съ природнымъ музыкальнымъ чутьемъ и вкусомъ, не трудно было убѣдиться, какой инструментъ былъ избранъ имъ. Онъ понялъ, что это не предметъ легкой забавы, а, наоборотъ, инструментъ, требующій серьезнаго изученія.

И онъ усердно принялся за школы Карулли, Каркасси, Леніани, Агуадо и Сора; одновременно съ этимъ изучалась и теорія музыки. Послѣ такой основательной подготовки Юлій Михайловичъ перешелъ къ изученію сочиненій лучшихъ авторовъ, начавъ съ болѣе доступныхъ—Каркасси, Кюфнера и Мертца—и послѣдовательно переходя къ сочиненіямъ Джуліани, Граніани, Дзани-де-Ферранте, Регонди и Сора. И чѣмъ шире раскрывался передъ нимъ горизонтъ гитарной музыки, тѣмъ больше увлекался онъ любимымъ инструментомъ, постигая всю красоту и истинный смыслъ его музыкальности.

Съ болью въ сердцѣ видѣлъ онъ, какъ постепенно исчезаютъ чудныя произведенія старинныхъ мастеровъ. Послѣднее натолкнуло его на мысль собирать рѣдкія классическія сочиненія. Коллекціонированіе хорошей музыки превратилось въ страстное увлеченіе, доходившее до маніи. Зато оно дало блестящіе результаты: въ теченіе многихъ лѣтъ у него составилась богатѣйшая коллекція, на которую онъ истратилъ болѣе 4.000 рублей.

Едва ли мы ошибемся, если скажемъ, что библіотека Юлія Михайловича по богатству и обилію матеріала—единственная не только въ Россіи, но и за границей.

Въ концѣ семидесятыхъ годовъ онъ познакомился съ И. А. Клингеромъ. Мастерская, художественная игра этого виртуоза, исполнявшаго съ листа труднѣйшія вещи, привела Юлія Михайловича въ неописуемый восторгъ и связала обоихъ гитаристовъ крѣпкими узами дружбы.

Вскорѣ образовался мѣстный кружокъ серьезныхъ любителей игры на гитарѣ подъ руководствомъ Юлія Михайловича, гостепріимно предложившаго для собраній свою квартиру, и при живѣйшемъ участіи И. А. Клингера. Кружокъ собирался по субботамъ; иногда заигрывались до 4-хъ часовъ утра; репертуаръ состоялъ преимущественно изъ симфонической музыки—изъ сонатъ, увертюръ и т. п., аранжированныхъ для трехъ гитаръ, а также исполнялись пьесы съ участіемъ другихъ струнныхъ инструментовъ. Вечера остальныхъ дней посвящались дуэтной игрѣ. Такъ проходило время въ теченіе пятнадцати лѣтъ.

Эти годы были самыми счастливыми въ жизни Юлія Михайловича; они могутъ назваться временемъ расцвѣта его таланта. Не разъ приходило ему на мысль оставить службу и концертировать; но тяжелое для гитары время семидесятыхъ годовъ, когда нашъ инструментъ доведенъ былъ до полнаго забвенія, до послѣдней степени униженія, невольно сдерживало даже такую музыкальную силу и такую твердую вѣру въ инструментъ. Не мало мѣшала этому и природная скромность.

Насколько же скрасились дружбою Юлія Михайловича послѣдніе годы многострадальной жизни И. А. Клингера, нашимъ читателямъ хорошо извѣстно изъ превосходнаго очерка Вѣры Ульевны Штокманъ, поразительнаго по глубинѣ анализа и свѣжести чувствъ *).

Къ тому же времени относится и видное участіе Юлія Михайловича въ Лейпцигскомъ гитарномъ клубѣ.

Одинъ изъ старыхъ гитаристовъ, изъ немногихъ оставшихся въ живыхъ свидѣтелей блестящаго періода гитарной музыки, докторъ Вильгельмъ Шене, осенью 1875 года собралъ около себя небольшой кружокъ изъ такихъ же любителей гитары, съ которыми онъ случайно познакомился. Трое изъ нихъ были его учениками. Они собирались по субботамъ. Эти собранія и послужили зародышемъ для возникновенія Лейпцигскаго гитарнаго клуба. Въ числѣ собиравшихся былъ нѣкто Отто Шикъ, обладавшій недюжинными музыкальными способностями. Ранѣе онъ игралъ на фортепіано, но,

*) „Изъ моихъ воспоминаній. И. А. Клингеръ", Вѣры Штокманъ (см. № 6 журнала „Гитаристъ" за 1904 годъ).

полюбивъ гитару, рѣшилъ посвятить исключительно ей свое дарованіе. При трудолюбіи и врожденномъ талантѣ онъ такъ быстро достигъ успѣховъ, что уже къ концу 1877 года могъ предложить себя въ качествѣ преподавателя игры на гитарѣ. Онъ имѣлъ много учениковъ, и это подало ему мысль основать собранія для игры на гитарѣ. Эти собранія и организовались въ Лейпцигскій гитарный клубъ.

Юлій Михайловичъ немедленно завязалъ съ клубомъ письменныя сношенія и впослѣдствіи за свою полезную дѣятельность, вмѣстѣ съ И. А. Клингеромъ, былъ избранъ почетнымъ членомъ клуба.

Въ 1883 году Юлій Михайловичъ познакомился съ всесильнымъ въ то время Антономъ Григорьевичемъ Рубинштейномъ. Увидѣвъ въ лицѣ Юлія Михайловича образованнаго музыканта, А. Г. охотно далъ разрѣшеніе открыть классъ игры на гитарѣ при курскихъ музыкальныхъ классахъ. Преподаваніе ея безвозмездно взялъ на себя Юлій Михайловичъ.

Ученики его неоднократно съ успѣхомъ выступали передъ публикой—какъ на обязательныхъ музыкальныхъ вечерахъ, такъ и въ концертахъ.

Въ перерывахъ между практическими занятіями на гитарѣ, между преподаваніемъ уроковъ и т. д. Юлій Михайловичъ неустанно работалъ (и до сихъ поръ работаетъ) по составленію обстоятельнаго очерка литературы гитары.

Нельзя не удивляться такому трудолюбію и энергіи, основанной исключительно на самой безкорыстной любви къ гитарѣ: надо принять во вниманіе, что, помимо своей музыкальной дѣятельности, Юлій Михайловичъ очень много занятъ въ классической гимназіи, гдѣ онъ преподаетъ нѣмецкій языкъ, завѣдуетъ библіотекой, читаетъ общедоступныя лекціи по физической географіи, составилъ и издалъ подробную карту Курской губерніи и ведетъ до сего времени обширную переписку со всѣми выдающимися гитаристами какъ у насъ, такъ и за границей.

Какъ это не похоже на тѣхъ гитаристовъ, которые вѣчно ссылаются на то, что они очень „перезаняты“, утомлены, а на самомъ дѣлѣ просто нѣтъ у нихъ ни серьезной любви къ инструменту, ни достаточной энергіи, ни широкого заботливаго взгляда на будущее инструмента!

Въ 1899 году положено основаніе Интернаціональнаго союза гитаристовъ въ Мюнхенѣ. Однимъ изъ его первыхъ членовъ былъ Юлій Михайловичъ Штокманъ, ставшій во главѣ союза, въ составѣ его правленія. Его дѣятельное участіе въ немъ еще живо въ памяти тѣхъ, кто состоялъ членомъ этого союза до того момента, когда флейтистъ Шерреръ низвелъ его до полнаго распаденія. Послѣднее заставило Юлія Михайловича выйти изъ состава членовъ и присоединиться къ новому обществу, къ „Свободному союзу



Ю. М. Штокманъ.

для распространенія хорошей гитарной музыки", основанному по иниціативѣ Шпренцингера въ Аугсбургѣ. Въ этомъ обществѣ онъ состоитъ и понынѣ.

Гораздо позднѣе выступилъ Юлій Михайловичъ какъ компози-

торъ. Та же вѣроятно скромность, то же безпредѣльное уваженіе къ музыкальному величію гитаристовъ-классиковъ долго удерживали его отъ печатанія своихъ произведеній. Они появились сравнительно очень недавно.

Сочиненія его, нося характеръ грустнаго раздумья, субъективны и глубоко задушевны; это—произведенія изящной лирики, но не выдуманныя, а глубоко прочувствованныя, созданныя въ минуты душевнаго настроенія. Вотъ почему сочиненія эти нельзя отнести ни къ какому рѣзко очерченному направленію или школѣ. Онъ эклектикъ какъ по характеру, такъ и по стилю своихъ сочиненій. Излюбленная форма его творчества—соната и ноктюрнъ; таковы его „Erinnerung", „Am Abend", „Verklungene Romanze", „Im Mondschein"; изданы они подъ скромнымъ общимъ названіемъ „Tonstücke für die Guitarre". По своей элегичности они болѣе всего подходятъ къ сочиненіямъ І. К. Мертца, только въ нихъ еще болѣе выдержанности, прочувствованности; нѣтъ тѣхъ бѣлыхъ нитокъ, которыми подчасъ сшиваются отдѣльныя части или варіаціи, нѣтъ внезапныхъ, неожиданныхъ переходовъ къ бравурнымъ финаламъ. Они отличаются стройнымъ и выдержаннымъ стилемъ, а также отчетливой, ясной мелодіей и превосходной гармонизаціей.

Нельзя сказать, чтобы они были трудны въ техническомъ отношеніи,—нѣтъ, они трудны тѣмъ, что требуютъ вдумчиваго художественнаго исполненія, а не сухой блестящей техники; въ нихъ мы имѣемъ дѣло съ настроеніемъ, съ интимной стороной души.

Про его сочиненія можно сказать то же, что и про композиціи Вѣтрова: большинство ихъ возвышается до композицій общаго музыкальнаго характера; на какомъ бы инструментѣ вы ихъ ни исполняли, они звучатъ прекрасно, красиво, оригинально.

Въ общемъ Юліемъ Михайловичемъ издано очень немного: 1) „Serenade", 2) „Wiegenlied", 3) „Kleinrussisches Volkslied", 4) „Erinnerung" (Nocturne), 5) „Am Abend" (Menuett. Capriccio), 6) „Fiebertraum" (Etude), 7) „In der Fremde", 8) „Verklungene Romanze" и 9) „Im Mondschein". Вотъ все, что мы могли найти у П. И. Юргенсона. Но и этихъ сочиненій вполнѣ достаточно, чтобы имя автора заняло выдающееся мѣсто среди композиторовъ классической музыки нашего инструмента.

Полная оцѣнка дѣятельности и таланта Юлія Михайловича—дѣло, конечно, будущаго, но его сочиненія и благородное многолѣтнее служеніе гитарѣ должны заставить насъ позаботиться о томъ, чтобы никто ни въ настоящемъ, ни въ будущемъ не могъ упрекнуть его современниковъ въ томъ, что мы не понимали, не цѣнили или были неблагодарны и равнодушны къ заслугамъ высокоталантливаго и передового въ наше время гитариста-композитора.

30 декабря 1904 г.

В. Русановъ.



Первый урокъ. F. Jüttner.



Письмо въ редакцію.

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ БЫЛЬ.

Посв. И. И. Колесниченко.

Елка погасла. Дѣтишки, довольныя и усталыя, улеглись спать, а гости разъѣхались по домамъ. Квартира опустѣла, все смолкло и стало такъ скучно, такъ грустно! Вспомнилось далекое дѣтство съ веселыми играми, смѣлая юность съ пламенными рѣчами и надеждами... Сколько осталось назади хорошаго, сколько безвозвратно погибло и силъ и надеждъ! Страшно оглянуться! А еще страшнѣе заглянуть впередъ... Къ чему все свелось? Къ какому-то повседневному прозябанію...

Мой сотрудникъ прервалъ мои размышленія.

— Ну,—воскликнулъ онъ, весело засмѣявшись,—всѣхъ одарилъ сегодня рождественскій дѣдъ... Чего только ни принесъ онъ съ собой! И золотыхъ рыбокъ, и блестящихъ орѣховъ... Какихъ только ни наготовилъ игрушекъ и сюрпризовъ! А насъ-то съ вами и забылъ, старый хрѣнъ! Хоть бы по квинтѣ гитарной подарилъ!.. Кстати, нѣтъ ли у васъ хорошенькой квинточки?

Въ это время мнѣ подали письмо, адресованное въ редакцію журнала. Я распечаталъ его и прочелъ слѣдующее:

„Милостивый государь, господинъ редакторъ! Я сдѣлалъ подписку на 1905 годъ, но, получивъ съ № 11-мъ объявленіе о подпискѣ на будущій годъ, увидѣлъ, что за разсрочку ничего не упомянуто; теперь раскаиваюсь, что поторопился,—не изъ-за того, что онъ сталъ дороже: я знаю цѣну нотамъ однѣмъ; кромѣ того, сколько пользы съ журнала я почерпаю для изученія гитары, это ужъ вы знаете и сами, положимъ, тутъ и распространяться нечего.

„Но дѣло, видите, въ чемъ: я служу на военной службѣ, не думайте, что кѣмъ-нибудь порядочнымъ, а матросомъ; ну, дѣло извѣстное, какое жалованье получаю, и вотъ потому-то и не могу сразу взносъ сдѣлать, и не хочется отступать, хочу пополнить свои познанія.

„Такъ вотъ, господинъ редакторъ, если на этотъ годъ разсрочки нѣтъ, то тогда не высылайте, пока я не уплачу. Я бы занялъ, но, какъ и вамъ извѣстно, на какомъ мы положеніи: нонича здѣсь, а завтра пожалуйте съ японцемъ повидаться.

„Если же такъ неудобно вамъ, тогда, что жъ, потрудитесь пожалуйста переслать г. Афромѣеву, пускай вышлютъ альбомъ № 10, современныхъ новѣйшихъ танцевъ (буду ужъ танцовать, разъ такое дѣло)...

„Очень жаль, что мы, маленькіе люди, не удостоились и этого удовольствія—почитать умное слово“ *).

— Ну, вотъ,—сказалъ я, кончивъ чтеніе,—и намъ рождественскій дѣдъ прислалъ подарокъ! Что вы на это скажете?

Но мой сотрудникъ молчалъ. Повернувшись ко мнѣ спиной, онъ продѣлывалъ весьма недвусмысленныя манипуляціи надъ своими глазами. Наконецъ онъ положилъ платокъ въ карманъ и весело засмѣялся.

— А что вы думаете? Вѣдь это дѣйствительно великолѣпнѣйшій подарокъ намъ! Какая свѣжесть, непосредственность, какое пониманіе! Вѣдь это отвѣтъ, знаете, на что?

Сѣйте разумное, доброе, вѣчное...
Сѣйте! Спасибо вамъ скажетъ сердечное
Русскій народъ...

Мы весело и крѣпко пожали другъ другу руки.
Затѣмъ мы разстались.

Тихо все вокругъ. Мысли улетаютъ далеко, далеко... Видится мнѣ грозный, воинственный силуэтъ броненосца. Катятся, плещутъ

*) Письмо привожу безъ измѣненія, позволивъ себѣ только исправить орѳографію.
B. P.

вокругъ безконечныя волны; имъ вторятъ тихіе нѣжные звуки гитары. Сидитъ этотъ „маленькій“ человѣкъ и думаетъ свою думу, повѣряя ее вѣщимъ струнамъ. О чемъ онѣ поютъ въ данную минуту? О далекой ли родинѣ, съ мирными хатами и тополями, о красавицѣ ли черноокой, или, заглушая тоску, бурнымъ каскадомъ несутся надъ волнами въ разудалой русской пляскѣ?

Шлю тебѣ свой душевный привѣтъ, мой дорогой безхитростный читатель! Крѣпко, крѣпко жму твою руку... И если суждено тебѣ идти на бой и страданья за святую отчизну, да сохранитъ тебя Господь и да не смутится твое честное, смѣлое сердце предъ грознымъ призракомъ роковой смерти!..

И, перечитывая твое посланіе, я думаю: нѣтъ, сильна и могуча Русь! Не сломить врагу ея силы, и послѣ тяжкаго испытанія воспрянутъ непочатыя народныя силы и откроется свѣтлое будущее!..

В. Р.

Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры.

Н. Макарова.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Изданная въ 1874 году брошюра извѣстнаго гитариста-энтузіаста Н. П. Макарова подъ приведеннымъ выше заглавіемъ и посвященная „любителямъ гитары“ стала въ настоящее время библіографическою рѣдкостью.

А между тѣмъ въ этой брошюрѣ есть много весьма цѣнныхъ указаній, касающихся техники гитарной игры. Эти указанія одинаково полезны для гитаристовъ и того, и другого строя, а въ особенности для изученія сочиненій самого автора, писавшаго исключительно для десятиструнной гитары.

„Вступленіе“ къ изложенію этихъ правилъ было послѣднею гнѣвною вспышкой пылкаго, энергичнаго поборника истинной гитарной музыки. Оскорбленный равнодушіемъ своихъ современниковъ, разочарованный въ попыткахъ поднять гитару, вывести ее изъ временнаго забвенія, Н. П. Макаровъ не поскупился въ выраженіяхъ по адресу враговъ любимаго своего инструмента. Почтенный авторъ не отличался хваленою „корректностью“ и говорилъ истины безъ очаровательной улыбки на устахъ.

Насколько справедливы его гнѣвъ и обвиненія противъ цитры и современныхъ музыкантовъ—это вопросъ, къ которому мы еще вернемся, но вступленіе это во всякомъ случаѣ является интересной страничкой по отношенію къ личности и музыкальнымъ взглядамъ одного изъ несомнѣнно выдающихся передовыхъ русскихъ гитаристовъ.

Оригиналъ брошюры былъ изданъ на русскомъ и французскомъ языкахъ.

Мы печатаемъ только одинъ русскій текстъ.

ВСТУПЛЕНІЕ.

„Велика Ѳедора, да дура; и малъ золотникъ, да дорогъ".

За исключеніемъ Россіи, гдѣ еще занимаются гитарой многіе любители, эти безстрашные рыцари, несмотря ни на что оставшіеся вѣрными своимъ красавицамъ, за границею этотъ скромный, но симпатичный и благородный, хотя и трудный инструментъ, повсюду несправедливо и безжалостно осмѣянный и униженный, совершенно заброшенъ въ настоящее время, потому что имѣли несправедливость или, вѣрнѣе, безвкусіе предпочесть ему цитру, этотъ пискливый и гнусливый инструментъ, жиденькій, сиплый тонъ и убійственная монотонность котораго, если часто его слышать, въ состояніи навести смертельную скуку и вызвать зѣвоту, способную вывихнуть челюсти у всякаго, въ комъ развито чувство изящнаго и музыки. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ ли эта пародія гуслей соперничать съ гитарой, которой доступны всѣ стили—самый легкій, какъ и самый широкій, стиль концертовъ и даже симфоній? *) Осмѣлится ли этотъ визгливый пискунъ состязаться съ гитарой въ качествѣ и въ разнообразіи ея звуковъ: то свѣтлыхъ, серебристыхъ, то густыхъ, стройныхъ, то нѣжныхъ, мягкихъ, бархатистыхъ; въ красотѣ ея legato и въ особенности portamento; въ прелести ея флажолетовъ; въ блескѣ и быстротѣ ея хроматическихъ гаммъ, ея переливовъ и перекатовъ, особенно въ разсыпныхъ аккордахъ! Что же касается до богатства, оригинальности и безконечнаго разнообразія ея арпеджій, гитара не имѣетъ соперницъ. Наконецъ, великій скрипачъ Паганини не пренебрегалъ гитарой. Напротивъ, несмотря на блистательные, баснословные успѣхи и торжество своей волшебной скрипки, онъ любилъ поэтическій инструментъ родины Донъ-Жуана, превосходно игралъ на немъ, написалъ и издалъ для него нѣсколько пьесъ, а въ томъ числѣ и квартетъ. А Берліозъ, который сочинялъ свои грандіозныя партитуры не иначе, какъ съ гитарой въ рукахъ?

Откуда же происходитъ эта немилость, этотъ остракизмъ или, вѣрнѣе, это *осужденіе на смерть* благороднаго, интереснаго инструмента, нашедшаго себѣ спасеніе и убѣжище въ одной только Россіи? Происходитъ это, во-1-хъ, отъ свербежа языка разныхъ зубо-

*) А помимо трехъ большихъ концертовъ *Джуліани* убѣдиться въ истинѣ моихъ словъ могъ бы всякій, не зараженный нетерпимостью партій, ни предвзятыми порѣшеніями, ни фанатизмомъ адептовъ будущей музыки, этихъ выскочекъ музыкальнаго искусства; убѣдился бы всякій, кто имѣлъ бы случай прослушать симфонію „Ut mineur" великаго Бетховена, аранжированную для трехъ испанскихъ гитаръ г-номъ Дьяковымъ и исполняемую тремя петербургскими любителями. Аранжировка эта передаетъ съ удивительными вѣрностью и рельефностью всѣ мелодическія красоты этого безсмертнаго произведенія.

скаловъ, мѣтящихъ въ умники и остряки, но чаще всего попадающихъ лишь въ шуты и балаганные смѣхотворы. А кому не извѣстно, что шелудивая натуришка этихъ лжеумниковъ заставляетъ ихъ безпрестанно чесать свои языки обо что бы то ни было: о хорошее и дурное, о святое и грѣшное. Такъ отчего же не почесаться ихъ языкамъ о гитару послѣ того, какъ они чесались и продолжаютъ чесаться о вещи, иногда далеко не такія изящныя и даже зѣло неопрятныя? Во-2-хъ, происходитъ это отъ притупленія музыкальнаго вкуса злоупотребленіемъ сильныхъ ощущеній или, вѣрнѣе, отъ сильнаго поврежденія ушей, оглушенныхъ шумливою, трескучею и безвкусною музыкой нѣкоторыхъ новѣйшихъ музыкальныхъ пачкуновъ, которые въ своемъ безсиліи создать что-либо истинно прекрасное и великое надсаждаются другъ передъ другомъ надъ произведеніемъ одного только шума, нездороваго и тошнительнаго. И, судя по тому, какъ они ведутъ дѣло музыки, вѣроятно кончатъ они введеніемъ трещетокъ и пушечныхъ выстрѣловъ въ свои труженическія, невзрачныя, безвкусныя и неудобоваримыя партитуры. И, кажется, уже проявлялся когда-то предтеча будущей музыки, который пробовалъ навязать струны на крылья вѣтряной мельницы для производства этой мукомольной махины въ чинъ гигантскаго контрабаса.

Возможно ли, чтобы послѣ такихъ ухораздирательныхъ и одуряющихъ музыкальныхъ безчинствъ и вакханалій или, вѣрнѣе, послѣ музыкальныхъ канонадъ,—возможно ли, чтобы попорченнымъ и развращеннымъ ушамъ меломановъ второй половины XIX столѣтія (по счастію не у всѣхъ) могли нравиться тихіе, нѣжные, благопристойные и задушевные звуки гитары? Это все равно, что горькаго пьяницу-пропоицу, обычнаго потребителя несмѣтнаго количества коньяку, джину, виски, полыновки или хоть нашей родной сивухи и ерофеича, потчевать бургонскими и бордоскими винами.

Да! пало и падаетъ много хорошаго и прекраснаго, въ томъ числѣ и гитара, и все это отъ испорченности, нетрезвости и постояннаго опьянѣнія вкусовъ да еще отъ того, что силятся навязать въ девизы міру изящныхъ искусствъ пословицу, приведенную мною въ эпиграфѣ, но только вывороченную на изнанку такъ: *умна Федора, потому что велика; глупъ золотникъ, потому что малъ.* Но si natura negat, facit indignatio versum *). Поэтому я, съ своей стороны, осмѣлюсь предложить любителямъ вывороченныхъ на изнанку пословицъ и музыкальныхъ идей слѣдующій контръ-девизъ:

Гамъ, трескъ да громъ,
Коньякъ да ромъ
Имъ подавай.

*) Коль мнѣ въ поэзіи природа отказала,
Негодованье стихъ въ груди моей слагало. *(Изъ Ювенала.)*

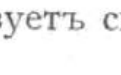
А безъ вытья
Да безъ питья
Имъ рай не въ рай.

Теперь приведу нѣсколько правилъ высшей игры, необходимыхъ для возможности исполненія издаваемыхъ мною музыкальныхъ сочиненій.

ПРАВИЛО I.

Гитарный строй.

Четыре баса, прибавленные къ 6-тиструнной гитарѣ, значительно увеличили гармоническія средства этого инструмента. Но строй прибавленныхъ струнъ былъ самый нераціональный, а именно: *контръ D, контръ C, контръ H* и *контръ A;* потому что не въ количествѣ струнъ, а въ системѣ ихъ строя состоитъ гармоническое богатство инструмента: чѣмъ болѣе открытыхъ нотъ, особенно въ басахъ, тѣмъ строй полнѣе.

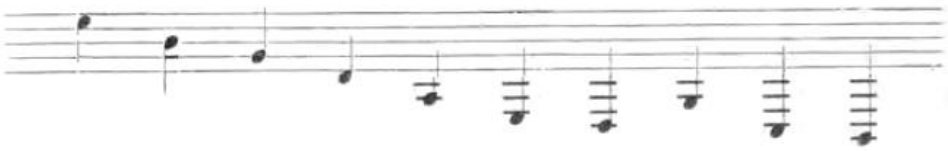
Между самыми употребительными тонами шестиструнной гитары самымъ полнымъ и удобнымъ былъ тонъ *A*, потому что имѣлъ открытыми три главныхъ баса: тонику, доминанту и поддоминанту. Тоны: *D* имѣлъ только тонику и доминанту, *E* — тонику и поддоминанту, *G* — доминанту, *H* — поддоминанту. Прибавленныя впослѣдствіи четыре струны по причинѣ вышесказаннаго нераціональнаго строя пополнили только тоны: *C*, давши ему тонику, *G* — поддоминанту, *E* — доминанту, *H* — тонику. Что же касается баса контръ *D*, то хотя онъ и не пополнилъ ни одной тональности, все-таки онъ былъ нелишній, благодаря прекрасному качеству издаваемаго имъ густого тона, увеличивающаго разнообразіе, силу и легкость многихъ аккордовъ. Но касательно баса контръ *A* скажу, что онъ былъ совершенно лишній, безполезный, хотя и употребляли его въ нѣкоторыхъ пассажахъ съ претензіями весьма сомнительнаго вкуса и самой субъективной музыки нѣкоторые посредственные гитаристы (за исключеніемъ Мертца, самаго объективнаго и величайшаго композитора-гитариста послѣ Джуліани). Во-первыхъ, благодаря прекрасной звучности баса *A*, гитара нисколько не нуждается въ повтореніи этого баса; во-вторыхъ, повторенный октавою ниже, басъ этотъ издаетъ скорѣе глухой шумъ, чѣмъ внятный звукъ, потому что, слѣдуетъ замѣтить, хотя гитарныя ноты и имѣютъ одинаковый ключъ со скрипкой, но звуки гитары октавою ниже скрипичныхъ, такъ что гитарное *A*  соотвѣтствуетъ скрипичному басу *A* .

Но чего недоставало шестиструнной гитарѣ, что было для нея первою крайнею необходимостью, такъ это—открытый басъ *G*, который пополнилъ и облегчилъ бы три тона, давши тонику тону *G*, доминанту тону *C* и поддоминанту тону *D*. Но болѣе всего выиг-

ралъ бы отъ этого тонъ *G*, который изъ неудобнаго и малоупотребительнаго сдѣлался бы столь же удобнымъ и легкимъ, какъ и тоны *A* и *D*. Предстоявшая разрѣшенію трудность заключалась въ вопросѣ: гдѣ помѣстить этотъ басъ? По причинамъ вышеизложеннымъ нельзя было и думать о контръ *G* и потому надо было ухватиться за *G* (). На первый взглядъ казалось логичнымъ помѣстить этотъ басъ между *E* и контръ *D*. Но по зрѣломъ соображеніи я рѣшилъ помѣстить его между контръ *C* и контръ *D*, потому что не слѣдуетъ отдѣлять этого послѣдняго баса отъ баса *E*, дабы не сдѣлать невозможными нѣкоторыхъ аккордовъ, напр.:

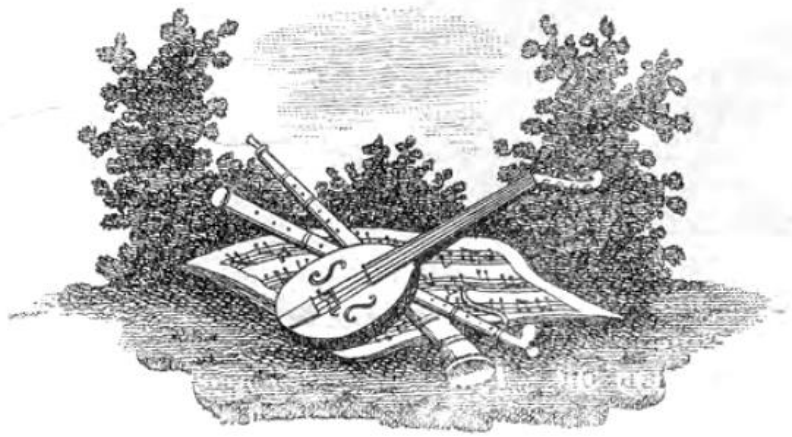


Итакъ, раціональный строй десятиструнной гитары есть слѣдующій:



Струны, которыя слѣдуетъ употреблять для четырехъ прибавленныхъ басовъ, суть: баски *E* для контръ *D*, контръ *C* и контръ *H*, а баски *A* для *G*. Необходимо, чтобы гитарный грифъ имѣлъ полныхъ двѣ октавы, т.-е. 24 лада.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Берліозъ о своеволіи музыкальныхъ лордовъ и жрецовъ.

(замѣтка.)

Въ томъ же знаменитомъ своемъ трактатѣ объ инструментахъ Гекторъ Берліозъ пишетъ и о мандолинѣ. Небезынтереснымъ считаю привести его характеристику этого инструмента.

Мандолина.

„Въ настоящее время мандолина почти уже вышла изъ употребленія, и это очень грустно, потому что ея тембръ, звонкій и гнусавый (nazillard), имѣетъ въ себѣ нѣчто пикантное и оригинальное, изъ чего можно было бы сдѣлать счастливое примѣненіе.

„Существуютъ различные виды мандолинъ; наиболѣе распространенная имѣетъ четыре двойныхъ струны, т.-е. четыре раза по двѣ струны, подстроенныхъ въ унисонъ, съ интервалами-квинтами между собой. Ноты пишутся для мандолины въ ключѣ G (sol).

„Струны *mi*—кишечныя, *la*—стальныя, *re*—мѣдныя и *sol*—кишечныя, обтянутыя серебряною канителью *). Діапазонъ—почти три октавы.

„Мандолина — инструментъ скорѣе мелодическій, чѣмъ гармоническій; струны его приводятся въ колебаніе кусочкомъ пера или косточки, которую играющій держитъ правой рукой; струны даютъ аккорды изъ четырехъ нотъ, которые получаются отъ быстраго движенія медіатора по всѣмъ четыремъ двойнымъ нотамъ; но дѣйствіе этихъ группъ нотъ, произведенныхъ одновременно, довольно незначительно, такъ что мандолина проявляетъ свой истинный характеръ и свои эффекты только въ мелодическихъ аккомпанементахъ, въ родѣ тѣхъ, какіе писалъ для этого инструмента Моцартъ (серенада изъ оп. „Донъ-Жуанъ“).

„Мандолина теперь настолько заброшена, что въ театрахъ, когда ставятъ „Донъ-Жуана“, является большое затрудненіе въ передачѣ этой серенады.

„Хотя всякій гитаристъ и даже скрипачъ послѣ нѣсколькихъ дней изученія мандолины можетъ вполнѣ освоиться съ ея грифомъ, несмотря на это, *у насъ питаютъ такъ мало уваженія къ намѣреніямъ великихъ композиторовъ*, когда приходится хоть немного нарушать старыя привычки, что позволяютъ себѣ почти вездѣ, и даже въ оперѣ (послѣднее мѣсто въ мірѣ, гдѣ бы можно было позволить себѣ такое своеволіе), играть партію мандолины на скрипкахъ пиччикато или на гитарахъ.

„Тембръ этихъ инструментовъ совершенно не имѣетъ пронзительной тонкости мандолины, которую они замѣняютъ, *и Моцартъ зналъ, что дѣлалъ, выбирая мандолину для аккомпанемента любовной пѣсенки своего героя*“.

Но если такъ мало уваженія у нашихъ музыкальныхъ жрецовъ и лордовъ къ намѣреніямъ великихъ композиторовъ, зато ихъ раболѣпное поклоненіе модѣ подчасъ доходитъ до смѣшного. Изгоняя всюду мандолину и гитару неизвѣстно почему и по какому праву, они нарушаютъ съ спокойнымъ духомъ тѣ же намѣренія великихъ композиторовъ ради моды. Достаточно вспомнить курьезное появленіе балалаекъ въ IV-ой симфоніи П. И. Чайковскаго и многошумные по этому поводу дебаты.

А впрочемъ...

И погромче насъ были витіи,
Да не сдѣлали пользы перомъ!
Дураковъ не убавимъ въ Россіи,
А на умныхъ тоску наведемъ.

В. Русановъ.

*) Теперь, какъ извѣстно, употребляются только стальныя и проволочныя, обтянутыя мѣдною канителью.

Нѣчто о „народности“ гитары.

(мысли вслухъ.)



При упоминаніи о гитарѣ частенько-таки приходится наталкиваться на досадное словечко „народный“. Я говорю на досадное потому, что съ той точки зрѣнія, съ которой оно преподносится въ данномъ случаѣ, слово „народный“, какъ прилагательное, умаляетъ инструментъ, урѣзывая и его права и достоинства, а прибавлять это и колоть гитару безъ достаточныхъ основаній едва ли слѣдуетъ.

Отвѣчая на вопросъ, съ какой же точки зрѣнія, задумываться не приходится: смыслъ одинъ, всѣмъ извѣстный, т.-е. народный, это что-то ограниченное, менѣе совершенное, невыработанное. Слово народность отнюдь не должно быть патентомъ на все ограниченное, темное, какъ, напримѣръ, освѣщеніе избы лучиной, топка безъ трубъ и т. п., а между тѣмъ большинство употребляетъ это великое слово именно въ такомъ смыслѣ. Противъ такой-то „народности“ въ примѣненіи ея къ гитарѣ я и возстаю.

Спросимъ же теперь: кто и когда слышалъ или видѣлъ у насъ на Руси въ темномъ народѣ, въ деревнѣ, гитару, чтобы можно было по совѣсти заключить объ ея „народности“?! Полно, о гитарѣ ли здѣсь рѣчь? Да наше мѣщанство, коренное мѣщанство, и то еще не вѣдаетъ ея, а если и попадается тамъ гитара, то весьма рѣдко, а самая игра происходитъ на слухъ, безъ нотъ, ибо „нота стѣсняетъ фантазію“. Да и зачѣмъ имъ ноты? Одинъ и тотъ же аккордъ годится пѣвцу и для „вѣчной памяти“, и для „камаринскаго“; изъ семи струнъ пять лопнули—все равно, сойдетъ и на двухъ!

В. А. Русановъ тысячу разъ правъ, когда въ очеркѣ о Высотскомъ говоритъ: „мы сомнѣваемся, чтобы семиструнная гитара сдѣлалась въ концѣ концовъ полнымъ достояніемъ народной массы; по своей трудности, по сравнительно весьма сложному механизму едва ли она могла бы побороть массу мелкихъ бытовыхъ условій крестьянской жизни...“

Разумѣется, прибавлю я, счастливѣйшимъ назовется тотъ день въ жизни русскаго гитариста, когда его инструментъ дойдетъ до народа и сдѣлается такимъ образомъ *всенароднымъ*, но... фактъ остается въ силѣ до такой степени, что даже тамъ, на Западѣ, нашъ собратъ по оружію еще далеко не осмѣливается приложить къ гитарѣ это могучее, гордое „всенародный“. Нѣтъ, и предшествующее и настоящее гитары доказываютъ громко, убѣдительно, что нашъ инструментъ и вышелъ сверху и доднесь подошвы не обрѣлъ. Но, замѣтятъ иные (случается и такая перемѣна диспозиціи), наши музыкальные жрецы не признаютъ гитары. Не признаютъ... Это, пожалуй, слишкомъ даже правда! Согласимся однако, что желательно бы видѣть съ ихъ стороны болѣе теплое, болѣе справедливое участіе къ гитарѣ, потому что вѣдь они — представители музыки, какъ науки, офиціозъ, такъ сказать, а мы твердо увѣрены, что, игнорируя грифощипковый классъ, во главѣ съ его совершеннѣйшей представительницей—гитарой, въ то же самое время ими не создано чего-либо лучшаго, не объективировано истинное гитарное „я“. Нельзя же говорить безъ смѣха, что якобы арфа или фортепіано есть подобная объективація. Отмѣтивъ многіе краснорѣчивѣйшіе факты, уже извѣстные читателямъ „Гитариста“ по прошлогоднимъ работамъ В. А. Русанова,—факты, гдѣ съ гитарою считаются лица, отъ которыхъ не отвернется любой разофиціозъ нашего времени, мы, останавливаясь на этомъ отсутствіи гитары въ консерваторіяхъ, едва ли не пожалѣемъ, что учрежденіе, въ самомъ названіи заключающее цѣль и обязанность охранять,

блюсти все лучшее въ музыкѣ, все оригинальное и подлинное въ ней,— это учрежденіе съ удивительною косностью закрываетъ глаза на гитару, никакъ и ничѣмъ не превзойденную какъ оригинальный (и богато оригинальный) инструментъ. Чувство грусти усугубляется еще и неизвѣстностью—почему это, за что же? И мы вольны думать, что и здѣсь столько же правды, сколько и въ пресловутой *деревенской народности* гитары!.. Терпѣливица гитара!.. Но, скажу въ заключеніе, въ этомъ терпѣніи неизсякаемый родникъ силы для каждаго гитариста.

Николай Черниковъ.

Еще нѣсколько словъ о музыкальной терминологіи.

Можетъ быть, читатели помнятъ мою небольшую замѣтку о пониманіи музыкальныхъ терминовъ какъ *характера*, а не *ритма*, въ особенности же въ примѣненіи ихъ къ русскимъ пѣснямъ; замѣтка эта помѣщена была въ нумерѣ восьмомъ за прошлый годъ, въ отдѣлѣ „Къ нотнымъ приложеніямъ“, по поводу пьесы М. Т. Высотскаго „Тема съ варіаціями“.

Замѣтка эта вызвала со стороны читателей нѣсколько писемъ, въ которыхъ одни соглашались съ моимъ мнѣніемъ, другіе, наоборотъ, оспаривали его, утверждая, что обозначеніе andante, allegro и т. д. слѣдуетъ понимать какъ указаніе темпа, строго придерживаясь метронома.

Это заставило меня искать подтвержденія моихъ мыслей въ болѣе авторитетныхъ источникахъ—во мнѣніи и взглядахъ старинныхъ классиковъ.

Послѣднее я нашелъ у Шумана и Бетховена.

Въ сочиненіяхъ перваго я увидѣлъ не только употребленіе терминовъ, какъ обозначающихъ исключительно характеръ произведенія, но и протестъ противъ итальянской терминологіи. Шуманъ просто, на нѣмецкомъ языкѣ, ставитъ надъ пьесою: весело, бодро и т. п. Уже то, что такихъ обозначеній мы не найдемъ на метрономѣ, доказываетъ, что метрономныя дѣленія тутъ не при чемъ и что каждому предоставляется право устанавливать темпъ сообразно съ его понятіемъ о томъ, что значитъ играть весело, бодро и т. д.: это могли видѣть и сами читатели изъ небольшой пьески Шумана „Веселый крестьянинъ“, помѣщенной въ нумерѣ девятомъ журнала „Гитаристъ“ за 1904 г.

Еще болѣе ясно и даже рѣзко высказался по этому вопросу другой великій музыкантъ—Бетховенъ.

Отнюдь не отрицая точнаго опредѣленія темпа пьесы по метроному, Бетховенъ всѣ эти allegro, andante, adagio etc. называетъ „безсмысленными названіями“. Привожу ниже цѣликомъ письмо Бетховена по этому поводу, адресованное къ надворному совѣтнику фонъ-Мозелю, извѣстному въ свое время музыкальному писателю и дѣятелю, основателю вѣнской консерваторіи:

„Сердечно радуетъ меня взглядъ, который вы раздѣляете со мной относительно дикаго пріема въ музыкѣ указывать характеристику ритма; напримѣръ, что можетъ быть безсмысленнѣе allegro, которое собственно означаетъ весело, тогда какъ мы далеки отъ такого пониманія этого ритма и *настроеніе пьесы бываетъ совершенно обратное*. Что касается указанія 4-хъ главныхъ темповъ, то они менѣе точны и правильны, чѣмъ движеніе 4-хъ главныхъ вѣтровъ, и мы охотно отказываемся отъ нихъ. Совершенно иначе обстоитъ дѣло съ указаніями, обозначающими *характеръ* пьесы; отъ этого мы не можемъ отказаться, здѣсь тактъ является собственно основой, *здѣсь онъ имѣетъ отношеніе къ самой сущности пьесы*. Что

касается моего мнѣнія, то я давно думаю, что пора оставить эти безсмысленныя названія allegro, andante, adagio, presto. Метрономъ Мельцеля даетъ намъ лучшую къ тому возможность. Даю вамъ слово, что въ послѣдующихъ моихъ композиціяхъ я не буду болѣе къ нимъ прибѣгать. Совершенно иной вопросъ, достигнемъ ли мы того, что эта система будетъ принята повсюду, а это необходимо для Мельцеля. Едва ли! Я не сомнѣваюсь, что насъ назовутъ тиранами. Если этимъ можно принести какую-нибудь пользу дѣлу, то пусть лучше насъ обвинятъ въ феодализмѣ! При этомъ я думаю, что было бы лучше—въ особенности для нашихъ странъ, гдѣ музыка стала потребностью народа и гдѣ слѣдовало бы требовать употребленіе метронома отъ каждаго сельскаго учителя,—чтобы Мельцель организовалъ подписку на извѣстное число метрономовъ по болѣе высокой цѣнѣ, и тогда онъ могъ бы остальные метрономы предоставить для удовлетворенія музыкальной потребности народа по удешевленной цѣнѣ. Такимъ путемъ мы можемъ достичь большаго единообразія и распространенности. Само собой разумѣется, что для большей успѣшности дѣла необходимо, чтобы кто-нибудь сталъ во главѣ его. Что касается меня, то я къ вашимъ услугамъ. Съ нетерпѣніемъ жду почты, чтобы получить отъ васъ извѣстіе.

Вашего высокоблагородія
съ глубочайшимъ почтеніемъ преданнѣйшій
Людвигъ ванъ-Бетховенъ".

Прежде всего о метрономѣ. Послѣдній изобрѣтенъ былъ Мельцелемъ въ 1815 году. Еще позднѣе онъ получилъ свое надлежащее распространеніе. Изъ этого само собой вытекаетъ справедливость мнѣнія, что толкованіе главнѣйшихъ терминовъ по метроному является полнѣйшею безсмыслицей по отношенію къ большинству старинныхъ сочиненій конца XVIII и первой четверти XIX вѣка. О русской пѣснѣ ужъ и говорить не приходится.

Въ самомъ же увлеченіи Бетховена изобрѣтеніемъ Мельцеля есть много и неяснаго и противорѣчиваго. Весьма возможно, что желаніе содѣйствовать распространенію метронома было вызвано въ Бетховенѣ посторонними соображеніями; неясность фразъ, что „для большей успѣшности дѣла необходимо, чтобы кто-нибудь сталъ во главѣ его", „что касается меня, то я къ вашимъ услугамъ", „съ нетерпѣніемъ жду почты" и т. д., наводитъ невольно на такія мысли: извѣстно, какую тяжелую нужду терпѣлъ великій композиторъ.

Противорѣчіе же его заключается въ томъ, что и впослѣдствіи, до конца своей жизни, Бетховенъ остался вѣренъ приведеннымъ „безсмысленнымъ" названіямъ, какъ и всѣ послѣдующіе композиторы.

Слѣдовательно и онъ не придерживался метрономнаго ритма, а употреблялъ музыкальные термины только для обозначенія *характера* пьесы. Что же удержало его отъ употребленія строгаго, точнаго обозначенія ритма? Мнѣ кажется, его великое музыкальное чутье; оно не позволило ему быть, выражаясь его же языкомъ, тираномъ и предоставило бо́льшую свободу въ истолкованіи его безсмертныхъ произведеній. И это вполнѣ справедливо. Какъ ни великъ подчасъ художникъ, но часто онъ и самъ не сознаетъ всей величины или глубины своего созданія и ихъ угадываютъ такіе геніальные истолкователи музыки, какъ, напр., Артуръ Никишъ. Въ данномъ случаѣ шаблона не можетъ быть, точно такъ же какъ не можетъ замѣнить живого исполнителя механическій таперъ, а дирижера — самый точный метрономъ.

Другое дѣло—научныя упражненія или этюды, цѣль которыхъ развить механизмъ играющаго; здѣсь метрономъ—незамѣнимый инструментъ. Но художественному и великому произведенію можно дать только приблизительно указаніе характера пьесы

(спокойно, весело, медленно и т. д.), исполненіемъ же должны руководить внутреннее чутье, душевное настроеніе, а не бездушный метрономъ.

Въ заключеніе нѣсколько словъ объ употребленіи музыкальной терминологіи на итальянскомъ языкѣ. По моему мнѣнію она необходима. Какъ нотная система является какъ бы международнымъ всемірнымъ музыкальнымъ языкомъ, точно такою же должна быть и терминологія, т.-е. одна общая для всѣхъ странъ и народовъ.

Я думаю, что въ заключеніе умѣстно будетъ указать на „Карманный музыкальный словарь (Музыкальная терминологія) А. Гарриса", дополненный кн. В. Ѳ. Одоевскимъ,—прекрасное руководство, необходимое для каждаго любителя музыки *).

В. Русановъ.



Стихотвореніе.

Костеръ догораетъ... Колеблется пламя,
Какъ будто старается мракъ превозмочь...
Но близокъ конецъ: свое черное знамя
Воздвигнетъ надъ пепломъ холодная ночь!..

* * *

Все противъ тебя, мое бѣдное пламя:
И вѣтеръ, и грозное скопище тучъ...
Какъ рабъ, подъ побѣдное черное знамя
Ты склонишь свой робкій, трепещущій лучъ!..

* * *

Во мракѣ ночномъ догорая безъ шума,
Усни, мое пламя, подъ пепломъ сѣдымъ...
Усни какъ надежда, какъ сердце, какъ дума,
Разбитыя жизнью да горемъ лихимъ!..

* * *

Костеръ догораетъ... Колеблется пламя,
Какъ будто старается мракъ превозмочь...
Но близокъ конецъ: свое черное знамя
Воздвигнетъ надъ пепломъ холодная ночь!..

В. Р

*) Стоимость этого словаря 50 коп. Изд. П. И. Юргенсона.



В. А. Русановъ.

Школа для гитары.

Урокъ 5-й.

О паузахъ.

Паузою называется знакъ, опредѣляющій молчаніе играющаго на извѣстный промежутокъ времени.

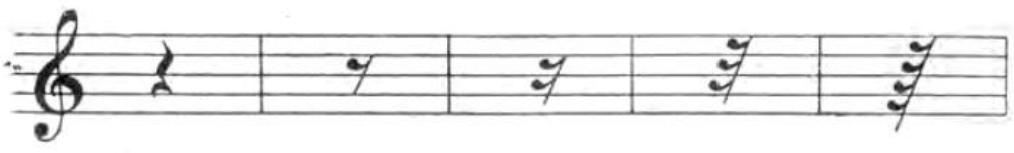
Каждая длительность ноты имѣетъ соотвѣтствующую ей паузу, а потому послѣдняя по длительности имѣетъ точно такія же подраздѣленія и носитъ названія, производныя отъ длительности нотъ: цѣлая пауза, половинная, четвертная и т. п.

Цѣлая пауза изображается продолговатой черточкой висящей, надъ линейкою: 

Этотъ знакъ указываетъ на то, что молчаніе длится столько времени, сколько потребовалось бы для длительности цѣлой ноты.

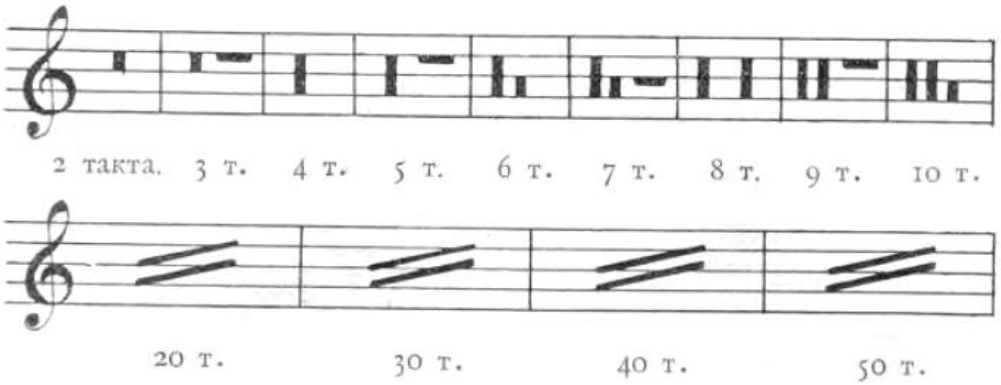
Полунотная пауза своимъ изображеніемъ отличается только тѣмъ, что пишется на чертѣ, т.-е. на линейкѣ: .

Ставятся обыкновенно эти паузы на второй или надъ третьей линейкой. Паузы остальныхъ длительностей изображаются такъ:
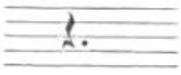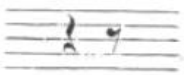


$^1/_4$ паузы. $^1/_8$ п. $^1/_{16}$ п. $^1/_{32}$ п. $^1/_{64}$ п.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда молчаніе длится нѣсколько тактовъ, приняты слѣдующіе знаки:



и т. д.

Если послѣ паузы стоятъ точки, то онѣ имѣютъ то же значеніе, какъ и послѣ ноты, увеличивая длительность паузы: одна точка—на половину, двѣ точки—на одну половину и одну четверть, три—на половину, четверть и восьмую.

1.  равна  2.  равна  и т. д.

Зад. I. Запомнить изображенія паузъ различной длительности.

Урокъ 6-й.

О трехдольномъ дѣленіи нотъ. Тріоли, секстоли. Неправильныя формы дѣленія.

Кромѣ двухдольнаго дѣленія нотъ, употребляется еще дѣленіе трехдольное, въ которомъ всякая нота двухдольнаго дѣленія дѣлится на три, но ноты самого трехдольнаго дѣленія на три не подраздѣляются.

Группа нотъ трехдольнаго дѣленія называется тріолью. Ноты тріоли связываются дугою, подъ которою ставится цифра 3, напр.:

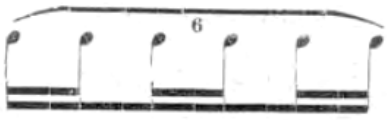


Иногда ставятъ только одну цифру.

Длительность трехъ нотъ тріоли равняется длительности двухъ такихъ же нотъ двухдольнаго дѣленія, напр.  равна по длительности  или  и т. д.

Въ тріоляхъ иногда встрѣчаются слигованныя ноты , или же вмѣсто двухъ слигованныхъ нотъ пишется одна, вдвое большая, т.-е. вмѣсто  пишется , вмѣсто  пишется  и т. д.

Иногда въ составъ тріоли входятъ паузы, замѣняющія одну или двѣ изъ составляющихъ ее нотъ, напр.  и т. п.

Тріоль, въ которой всѣ три ноты подраздѣлены каждая на двѣ, составляетъ секстоль:  или 

Секстоль не слѣдуетъ смѣшивать съ двойною тріолью, хотя таковая и равна ей по продолжительности.

Двойная тріоль: 

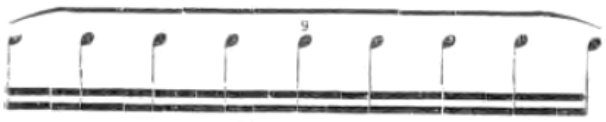
Всѣ остальныя формы дѣленія являются произвольными формами. Ихъ очень много. Перечислимъ наиболѣе употребительныя:



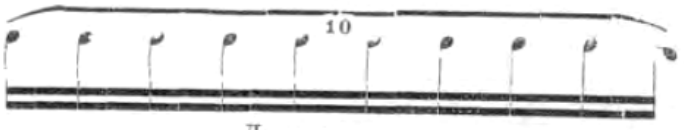
Квинтоль.



Септоль.



Новемоль.



Децимоль.

Квинтоли и септоли равняются по длительности одной четверти, а новемоли и децимоли—восьми такимъ же нотамъ или одной половинѣ.

Зад. 1. Считать тріоли и секстоли, ударяя равномѣрно рукою и произнося голосомъ: разъ, два, три, или: разъ, два, три, четыре, пять, шесть, такъ чтобы ударъ руки приходился на словѣ разъ и при этомъ чтобы какъ движенія руки, такъ и счетъ были равномѣрны.

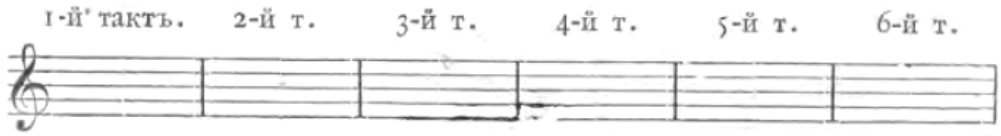
Урокъ 7-й.

0 тактъ.

Всѣ музыкальныя впечатлѣнія, получаемыя отъ длительностей нотъ, а также отъ продолжительности послѣдованія звуковъ, носятъ общее названіе ритма.

Сочетаніе разнородныхъ длительностей, главнымъ образомъ двухъ длительностей, послужило основаніемъ ритмической частицѣ, называемой *тактомъ*.

Такимъ образомъ получается раздѣленіе цѣлаго ряда звуковъ на небольшіе равные промежутки времени, которые письменно выражаются перпендикулярными черточками на нотописцѣ:



Цѣлымъ тактомъ считается разстояніе между двумя такими черточками.

Простые такты равнаго дѣленія называются *двухдольными*, неравнаго — *трехдольными*.

Двухдольный тактъ составляется изъ двухъ равныхъ долей, какъ-то: 𝅗𝅥 𝅗𝅥, ♩ ♩, ♪ ♪, трехдольный—изъ двухъ неравныхъ, одной вдвое больше другой, напр.: 𝅗𝅥 ♩, 𝅝 𝅗𝅥, ♩ ♪, ♪ 𝅘𝅥𝅯 и т. п.
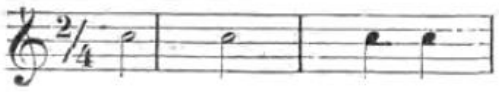
При этомъ въ началѣ пьесы ставится указатель такта, въ видѣ дроби: числитель этой дроби показываетъ разрядъ такта, а знаменатель—величину его частей, такъ, напр., $^2/_4$ показываетъ, что тактъ двухдольный, а 4—что части его четверти.

Указанные выше такты будутъ *простыми* тактами; существуютъ еще *сложные* такты, получающіеся изъ двухъ или болѣе простыхъ тактовъ: изъ двухъ двухдольныхъ, двухъ трехдольныхъ, изъ трехъ или четырехъ трехдольныхъ.

Изъ соединенія простыхъ двухдольныхъ тактовъ происходитъ только одинъ видъ сложнаго такта, знаменатель котораго будетъ 4, всѣ остальные такты есть соединеніе простыхъ трехдольныхъ тактовъ.

Простые такты:

Двухдольные.

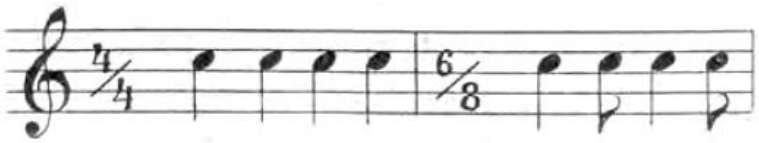


Трехдольные.
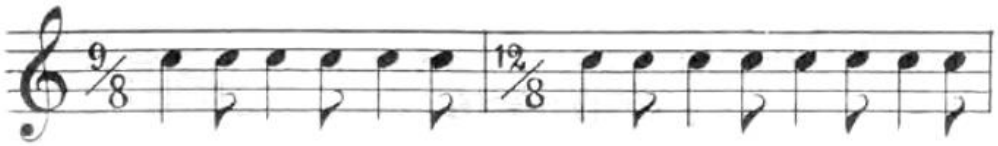


Сложные такты:

Двухдольные.



Трехдольные.



Такты $^4/_4$ и $^2/_2$ обозначаются всегда особымъ знакомъ: для $^4/_4$— знакомъ C, для $^2/_2$—Ф. Послѣдній видъ такта, перечеркнутое C для $^2/_2$, называется alla breve *).

Изрѣдка встрѣчаются такты, называемые неправильными. Къ нимъ относятся такты $^5/_4$ и $^7/_4$. Первый изъ нихъ слагается изъ простыхъ двоякимъ способомъ: изъ двухдольнаго и трехдольнаго, или наоборотъ; второй ($^7/_4$) также слагается различно.

Зад. Задачею этого урока должно быть — составить себѣ ясное понятіе о томъ, что такое тактъ, ритмъ и его подраздѣленія и обозначеніе.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

*) Тактъ обозначается только въ началѣ; если же пьеса состоитъ—что очень часто случается — изъ нѣсколькихъ частей или отдѣловъ, написанныхъ въ разныхъ тактахъ, то при началѣ новой части или отдѣла выставляется величина новаго такта.

Стройный вопросъ.

I.

По поводу статьи г-на Ремезова въ № 10 „Гитариста“.

Безспорно, каждый человѣкъ въ правѣ имѣть свое мнѣніе и въ правѣ его высказывать. Но не существуетъ ли извѣстныхъ предѣловъ, которыхъ не должна переступать критика, если авторъ ея дорожитъ именемъ серьезнаго критика?

Начнемъ съ довольно оригинальной мысли г. Ремезова объ отношеніи служебныхъ занятій къ гитарной дѣятельности. Сравнивая игру г. Лебедева съ игрой г. Соколовскаго, почтенный авторъ говоритъ между прочимъ о второмъ въ видѣ порицанія первому: „Онъ *нигдѣ не служилъ, не составлялъ школъ* для гитары того и другого строя...“ Интересно бы знать, неужели все это сказано серьезно? Неужели можетъ послужить упрекомъ гитаристу то обстоятельство, что онъ занимается помимо гитары еще чѣмъ-либо, а не единственно ею одной? Неужели составленіе той или иной школы есть минусъ, а не плюсъ въ дѣлѣ гитарной музыки? Едва ли. Область гитарной литературы по сравненію съ прочей музыкальной литературой такъ скудна вообще и такъ отстала въ частности отъ современной, конечно хорошей, музыки, что всякая попытка немного обновить списокъ если не оригинальными произведеніями, то хотя бы отрывками оперъ и т. п. заслуживаетъ полнаго одобренія. Конечно, не слѣдуетъ огульно хвалить все безъ разбора, но зачѣмъ же топить новатора, какъ говорится, съ мосту да въ воду. Благодаря талантливымъ историческимъ очеркамъ В. А. Русанова, теперь въ гитарномъ міркѣ Россіи въ модѣ имя Берліоза. На него ссылаются какъ на примѣрнаго гитариста, оказавшаго гитарѣ немалыя услуги. Но посмотрите съ точки зрѣнія г. Ремезова, выше указанной. Придется, строго придерживаясь его метода, вывести заключеніе, что Берліозъ никуда не годится: вѣдь онъ не „отдалъ всю жизнь исключительно гитарѣ“, а, напротивъ, занимался ею меньшую часть своей музыкальной дѣятельности и—о, ужасъ!—даже посвятилъ гитарѣ нѣсколько строкъ въ своемъ трактатѣ инструментовки.—Сказанное достаточно наглядно указываетъ, насколько мало пригоденъ критерій, положенный г. Ремезовымъ въ основу его разбора школы г. Лебедева.

Не меньшія сомнѣнія вызываютъ и другіе взгляды автора. Напримѣръ, весьма оригинально слѣдующее доказательство превосходства одного строя передъ другимъ: „съ великолѣпнымъ испанскимъ строемъ на Руси безъ хлѣба насидишься“. Можетъ быть, и правильно такое утвержденіе, но развѣ оно имѣетъ значеніе для оцѣнки преимуществъ строя? Развѣ матеріальное положеніе, точнѣе въ данномъ случаѣ прибыльность уроковъ какого-либо артиста, музыканта или художника, можетъ служить мѣриломъ для оцѣнки его дѣятельности на художественномъ поприщѣ? Вѣдь это нелѣпость, которую опровергаютъ біографіи очень многихъ міровыхъ знаменитостей, всѣми признанныхъ геніевъ. Нельзя смотрѣть на величину таланта съ точки зрѣнія оплаты его рублемъ. Мало ли великихъ людей, какъ ученыхъ, такъ и музыкантовъ, жило, а порой и умирало въ нищетѣ. Вспомнимъ стѣсненное положеніе хотя бы того же Берліоза въ 30-хъ годахъ XIX столѣтія; вспомнимъ такихъ геніевъ, какъ Бетховенъ, такихъ великихъ артистовъ, какъ Воробьева и О. А. Петровъ. А вѣдь, какъ ни любить гитару, все же придется согласиться съ тѣмъ, что эти имена славнѣе имени любого гитариста.

Наконецъ, величайшіе русскіе гитаристы Сихра и Высотскій далеко не пользовались обезпеченнымъ матеріально положеніемъ. Въ послѣдніе годы жизни Сихры „нужда его дошла до такой степени, что, по сло-

вамъ Саренко, онъ часто нуждался въ двухъ-трехъ рубляхъ". „Несмотря на блестящіе успѣхи своей гитары, на многочисленность уроковъ, Высотскій страшно нуждался". Объ выдержки взяты изъ прелестныхъ очерковъ г. Русанова о Сихрѣ и Высотскомъ. Тамъ же (въ послѣднемъ) указано, что „бѣдность Высотскаго доходила иногда до ужасныхъ размѣровъ", вынуждавшихъ его давать концерты на дворѣ его квартиры.

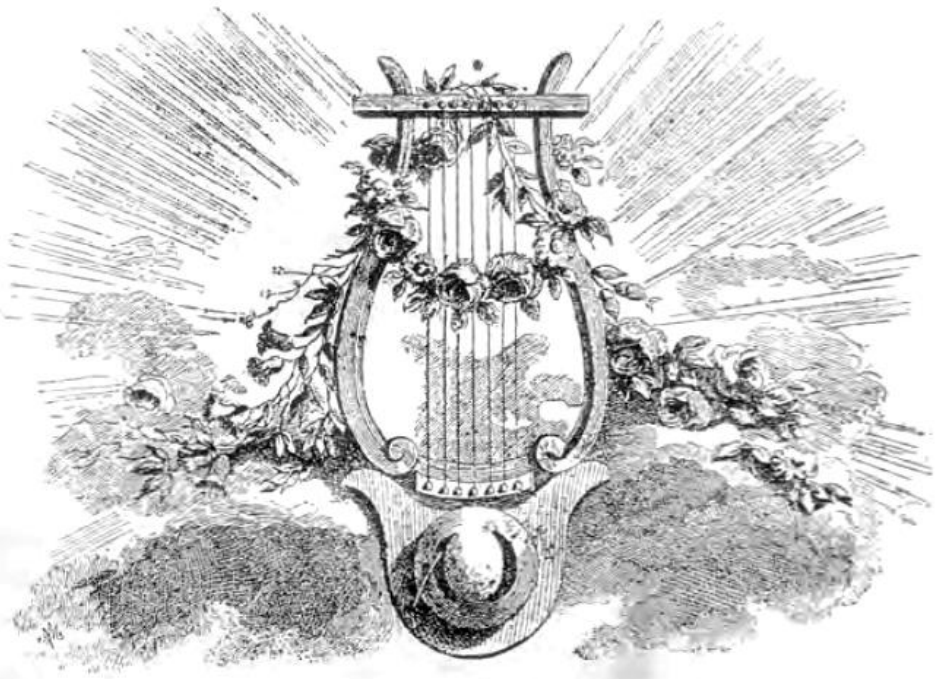
Понятно, что приведенныя выдержки не могутъ служить упрекомъ этимъ столпамъ и адамантамъ русской гитары,—не даромъ говорится: „бѣдность — не порокъ". Хотѣлось только указать на принципіальную неправильность взгляда г. Ремезова на матеріальное положеніе артиста.

Разсказанные примѣры изъ жизни Сихры и Высотскаго съ очевидностью свидѣтельствуютъ о ложной точкѣ зрѣнія г. Ремезова, съ которой онъ разбираетъ школу г. Лебедева. Оплата рублемъ, сытость артиста не могутъ служить масштабомъ художественныхъ достоинствъ или недостатковъ чего-либо.

Если мы, указавъ въ общихъ чертахъ на основныя погрѣшности уважаемаго критика, перейдемъ теперь къ болѣе подробному разсмотрѣнію его статьи, то и здѣсь найдемъ немалое количество промаховъ и фактическихъ ошибокъ. Для примѣра возьмемъ нѣсколько на удачу, не вдаваясь въ частности. Г-ну Ремезову не нравится ссылка на діапазонъ гитары. Но сравненіе діапазона гитары содержатъ и другія школы, напр., школа Сора (на 40 стр.), а это школа безспорно хорошая. Найдутся подобныя ссылки и въ другихъ школахъ. Затѣмъ г. Ремезовъ, вѣроятно, не замѣтилъ, что на одной изъ первыхъ страницъ школы г. Лебедева помѣщены главнѣйшіе *источники*, коими пользовался составитель ея. Замѣчаніе объ Александровѣ не вѣрно и наводитъ на мысль, что почтенный критикъ не особенно хорошо знакомъ съ характеромъ произведеній указаннаго автора, а посему и впалъ въ прискорбную ошибку. Къ сожалѣнію, нѣкоторыя правовыя условія препятствуютъ въ данную минуту подробнѣе развить и доказать эту мысль. Упрекъ г. Лебедеву, что онъ состоитъ на службѣ у г. Андреева, уже не говоря о его принципіальной неумѣстности и нетактичности, упрекъ, высказанный къ тому же въ не особенно корректной, во всякомъ случаѣ странной, формѣ, по меньшей мѣрѣ не былъ своевременъ, такъ какъ г. Лебедевъ уже до появленія статьи въ № 10 „Гитариста" покинулъ оркестръ г. А. и посвятилъ себя всецѣло гитарѣ.

Θ. Дмитріевъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)





Сообщенія Свободнаго союза распространенія хорошей гитарной музыки.

(Продолженіе.)

№ 4. Сентябрь 1904 г.

Содержаніе 4-ой тетради.

1. Marche sérieuse, гитара - solo. J. Franz.
2. Je pense à toi, дуэтъ для терцъ-гитары и обыкновенной. J. K. Mertz.
3. Andante IV, гитара-solo. A. Darr.

На чемъ основывается выборъ музыкальныхъ произведеній для нашего журнала?

Среди гитаристовъ находится, конечно, не мало такихъ, которыхъ пугаетъ всякая трудность; есть, напротивъ, и другіе, которые не останавливаются передъ затрудненіями и любятъ побѣждать ихъ шагъ за шагомъ. Третьи, наконецъ, уже настолько усовершенствовались, что смѣются надъ препятствіями и одолѣваютъ ихъ почти безъ всякаго труда. Удовлетворить всѣ эти три главныя категоріи музыкантовъ — вотъ цѣль нашего изданія.

Для начинающихъ существуетъ много школъ съ упражненіями, старательное изученіе которыхъ (если возможно, подъ руководствомъ хорошаго учителя) дастъ возможность исполнять многія пьесы нашего репертуара. Тѣ, которые не довольствуются этимъ, найдутъ въ нашемъ журналѣ техническія упражненія въ формѣ этюдовъ, расположенныхъ по степенямъ трудности, и пьесы для одной гитары, способныя удовлетворить хорошій вкусъ и развить умѣлое исполненіе. Пьесы для двухъ гитаръ, предлагаемыя нами въ большомъ выборѣ, отличаются классической красотой и, безъ сомнѣнія, доставятъ истинное наслажденіе и исполнителямъ, и слушателямъ.

Все, что мы печатаемъ, невозможно пріобрѣсти обычнымъ путемъ: все это большею частью уцѣлѣло въ рукописяхъ въ рукахъ частныхъ владѣльцевъ, которые, по своей любезности, пожелали сдѣлать ихъ доступными для любителей гитары.

Мы были бы очень благодарны за всякое сообщеніе въ этомъ родѣ, за всякое цѣнное сочиненіе, которое могло бы затеряться и остаться для всѣхъ невѣдомымъ. Поэтому наши старанія направлены особенно на возрожденіе лучшихъ произведеній прежнихъ композиторовъ, изданіе которыхъ совершенно уничтожено и не можетъ быть возобновленнымъ.

Выборъ пьесъ сдѣланъ съ такимъ расчетомъ, чтобы какъ слабый, такъ и хорошій музыкантъ могъ найти для себя кое-что, соотвѣтствующее его вкусу и способностямъ. Такимъ обра-

зомъ очевидно, что, изучая прилежно предлагаемыя пьесы, всякій музыкантъ будетъ безъ особенныхъ затрудненій дѣлать успѣхи въ игрѣ.

Нашъ журналъ не придерживается исключительно цѣлей гитарной школы; онъ стремится развить любовь къ этому инструменту и старается этого достигнуть распространеніемъ пьесъ, красота которыхъ способна доставить наслажденіе всякому музыкальному уху.

Далеко не всѣ становятся виртуозами; поэтому мы выбираемъ пьесы такого характера, которыя доступны обыкновенному хорошему музыканту.

Все, что мы до сихъ поръ говорили, касалось одной гитары, но она имѣетъ еще и другое серьезное назначеніе: въ роли сопровожденія другихъ инструментовъ и въ особенности пѣнія, для котораго является незамѣнимымъ спутникомъ. Объ этомъ мы еще поговоримъ подробнѣе, теперь же ограничимся лишь замѣткой, что мы намѣрены приспособить гитару къ возрожденію народной пѣсни.

Итакъ, будемъ надѣяться, что нашъ журналъ сдѣлается необходимостью и собственностью всѣхъ тѣхъ, кто умѣетъ цѣнить гитару.

Почтовый ящикъ.

Рекомендуемъ тѣмъ изъ нашихъ друзей, которые знакомы съ англійскимъ языкомъ и интересуются успѣхами гитары и банжо-мандолины въ Англіи, журналъ „The Troubadour“ (см. объявленіе).

№ 5. Октябрь 1904 г.

Содержаніе 5-ой тетради.

1. Этюдъ № 3, гит.-solo. Г. Регонди.
2. „Im Wald“, гитара-solo. І. Францъ.
3. Duo concertante № 14, I Satz, для двухъ гитаръ. А. Дарръ.

Исполняя желаніе нашихъ сочленовъ, помѣщаемъ въ 5-ой тетради, сверхъ намѣченнаго нами, „Концертный дуэтъ № 14“ (E-dur, 1 часть) А. Дарра, который исполнялся на концертѣ интернаціональнаго союза гитаристовъ 4 сентября въ Мюнхенѣ и заслужилъ всеобщее одобреніе. Вторая часть, въ видѣ дуэта № 15, будетъ напечатана въ одномъ изъ слѣдующихъ номеровъ.

Къ 4-ой тетради, заканчивающей томъ перваго полугодія, мы прибавили цвѣтную обложку. Для второго тома предполагается также обширный музыкальный матеріалъ, между прочимъ пьесы для гитары съ віолой и гармоніумомъ.

Золотыя правила для гитаристовъ.

(Продолженіе.)

Первые уроки гитары прежде всего должны научить быстро находить ноты на грифѣ. Кто еще не владѣетъ достаточнымъ навыкомъ въ этомъ отношеніи, тому могутъ быть полезны слѣдующія замѣчанія.

Многіе, настраивая гитару, совершенно не думаютъ о томъ, что одинаково звучащія струны даютъ однѣ и тѣ же ноты. 1) Вслѣдствіе этого слѣдуетъ твердо прежде всего заучить ноты первыхъ трехъ ладовъ, затѣмъ присоединить къ нимъ 4 и 5-ый, далѣе 7 и 9-ый, особенно часто употребляющіеся въ связи съ сосѣдними ладами. 2) Самая верхняя и самая низкая струны *ми* даютъ на всемъ протяженіи однѣ и тѣ же ноты, слѣдовательно остается изучать только пять струнъ. 3) На 12-мъ ладу, составляющемъ октаву открытыхъ струнъ, находятся вновь тѣ же ноты: *ми, ля, ре, соль, си, ми*, и дальше начинается повтореніе всего грифа. Зная это, легко по одной нотѣ находить на грифѣ всѣ сосѣднія; такъ же легко составить хроматическую гамму вверхъ и внизъ, напримѣръ, начиная съ *до*: вверхъ — *до, до♯, ре, ре♯, ми, фа* и т. д.; внизъ — *до, си, си♭, ля, ля♭, соль* и т. д.; разница между *до♯* и *ре♭* здѣсь не принимается въ расчетъ. Такимъ образомъ *ре♯=ми♭, соль♯=ля♭* и т. д.

Люди, знакомые съ теоріей музыки, замѣтятъ, конечно, интервалы между открытыми струнами: вездѣ кварты, исключая одного — большой терціи между третьей и второй струнами: эти

интервалы сохраняются на всемъ протяженіи струнъ, и знаніе ихъ облегчитъ знакомство съ грифомъ.

Правая рука.

Многіе гитаристы мало заботятся о развитіи и укрѣпленіи правой руки, между тѣмъ оно такъ же важно и необходимо, какъ и въ лѣвой. Многіе рвутъ струны, какъ говорится, какъ попало, иногда даже ногтями; струны задѣваютъ за лады, скрипятъ, даютъ звуки неравномѣрной силы и непріятнаго тембра; это — такъ называемое бренчанье, къ сожалѣнію, многими принимаемое за настоящую игру на гитарѣ.

Струну нужно брать, касаясь ея мясистою частью пальца, и отрывать ее не вверхъ и не внизъ, а въ сторону, доводя до слѣдующей струны. Сначала слѣдуетъ упражняться въ пользованіи одной струной, затѣмъ двумя, тремя и болѣе. Когда берутъ двѣ струны, большой и указательный пальцы не должны сходиться вмѣстѣ, какъ будто рука хочетъ что-либо взять или поймать насѣкомое: они должны быть въ скрещенномъ положеніи, такъ что, если большой палецъ достаточно длиненъ, онъ падаетъ сверхъ нихъ, если же коротокъ, то проходитъ подъ ними (?). Если на одной и той же струнѣ слѣдуютъ одна за другой нѣсколько нотъ, очень важно мѣнять пальцы; особенно это необходимо на струнахъ *ля* и *ми* (указательный и средній пальцы); на низкихъ струнахъ мѣняются большой и указательный.

Разныя извѣстія.

Лѣтомъ этого года насъ посѣтили въ Аугсбургѣ наши уважаемые члены — г. C. O. Boije af Gennäs изъ Стокгольма и г. Фр. Брюсгаферъ изъ Берлина.

Г. Карлъ Боссъ въ Нюрнбергѣ посвятилъ нашему союзу большое музыкальное сочиненіе, за что мы приносимъ ему сердечную благодарность. Объ этомъ и о многочисленныхъ пожертвованіяхъ нотъ мы сообщимъ нашимъ читателямъ подробнѣе.

Знаменитый солистъ гитары C. D. Schettler (Salt Lake City, Utah U. S. A.) въ своемъ новомъ сочиненіи „Изученіе гитары“, изданномъ въ Нью-Іоркѣ C. L. Partee Music Cy (см. объявленіе), раскрываетъ теорію развитія правой руки, смѣны пальцевъ, изученія грифа, упражненій въ терціяхъ, октавахъ и арпеджіяхъ.

Это сочиненіе мы можемъ рекомендовать всѣмъ серьезнымъ гитаристамъ. Въ приложеніи помѣщена „Колыбельная пѣсня“ Хаузера, какъ практическое упражненіе къ теоріи смѣны пальцевъ.

Почтовый ящикъ.

Др. А. Аоста. Приносимъ искреннюю благодарность за превосходную сонату Матіега.

Др. Г. Дрезденъ. Постараемся возможно скорѣе удовлетворить ваше желаніе имѣть краткія біографіи помѣщаемыхъ нами композиторовъ.

Op. 265. „Музыкальныя импровизаціи“ Ф. Карулли отыскиваются.

I. P. I. Веймаръ. Op. 114, 48 Präludien u. 24 Stucke Ф. Карулли появились въ печати у Брейткопфъ и Гершель въ Лейпцигѣ.

Перев. съ нѣм. **О. Терпугова.**

(Продолженіе слѣдуетъ.)





Сонаты Бетховена: № 1, ор. 49, № 2 и ор. 35, аранжированныя для 2-хъ гитаръ Ю. И. Дьяковымъ.

Аранжировки по достоинствамъ своимъ могутъ быть раздѣлены на двѣ категоріи: на шаблонныя и на художественныя. Первыя обыкновенно создаются такъ: берутся фортепіанныя ноты и общипываются елико возможно, т.-е. выбрасывается все, что или нельзя переложить на гитару въ данной тональности, или же кажется аранжировщику очень труднымъ. Получается нѣчто въ родѣ скелета, который и преподносится публикѣ подъ заманчивымъ заглавіемъ классической пьесы.

Художественная же аранжировка очень трудна; тутъ надо изучить основательно произведеніе великаго композитора, постигнуть его внутренній смыслъ, изучить его краски до малѣйшихъ оттѣнковъ и тогда уже переносить его на гитару, умѣло воспользовавшись при этомъ не только тою или другою тональностью инструмента, но пополнивъ его тѣми красками и эффектами, на которые фортепіано даетъ одинъ лишь намекъ. При такой аранжировкѣ требуются и художественное чутье, и вкусъ, и серьезное знаніе теоріи музыки.

Для примѣра укажу на аранжировку В. И. Моркова: „Ноктюрнъ Марія“ Ричардса и на „Полонезъ Огинскаго“ А. А. Вѣтрова.

Музыкантъ, обладающій мало-мальски художественнымъ вкусомъ, всегда отдастъ предпочтеніе исполненію упомянутыхъ пьесъ на гитарѣ. На фортепіано онѣ звучатъ сухо и бездушно.

Къ такимъ превосходнымъ работамъ по справедливости надо отнести и аранжировку сонатъ Бетховена, сдѣланную Ю. И. Дьяковымъ. Такія аранжировки—гордость, кладъ для нашего инструмента.

Юрій Ильичъ Дьяковъ не новичокъ въ этомъ дѣлѣ. Маститый виртуозъ давно уже обратилъ общее вниманіе на свои работы въ этомъ направленіи. Н. П. Макаровъ въ своей брошюрѣ: „Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры“, говоря о томъ, что гитарѣ доступны всѣ стили, самый легкій, какъ и самый широкій, стиль концертовъ и даже симфоній, ссылается на Ю. И. Дьякова, аранжировавшаго симфонію „Ut mineur“ Бетховена:

„А помимо трехъ большихъ концертовъ Джуліани, убѣдиться въ истинѣ моихъ словъ могъ бы всякій, не зараженный нетерпимостью партій, ни предвзятыми рѣшеніями, ни фанатизмомъ адептовъ будущей музыки, этихъ выскочекъ музыкальнаго искусства; убѣдился бы всякій, кто имѣлъ случай прослушать симфонію „Ut mineur“ великаго Бетховена, аранжированную для трехъ гитаръ г. Дьяковымъ и исполняемую тремя петербургскими любителями. Аранжировка эта передаетъ съ удивительными вѣрностью и рельефностью всѣ мелодическія красоты этого безсмертнаго произведенія“.

То же самое можно сказать и объ аранжировкѣ сонатъ, стоящихъ въ заголовкѣ этой замѣтки.

Трудъ аранжировщика, если онъ не является поставщикомъ моднаго товара на базаръ легкой музыки (въ родѣ избитыхъ, заѣзженныхъ, замусоленныхъ „Клико“, „Москва“ и т. п. хлама), очень великъ и серьезенъ. Онъ играетъ ту же роль въ прогрессѣ музыкальнаго развитія, какую играетъ переводная литература, знакомя насъ съ лучшими произведеніями другихъ національностей.

Вотъ почему имя ученаго аранжировщика-художника, поставленное на безсмертномъ произведеніи великаго композитора, всегда было и будетъ также безсмертнымъ на ряду съ лучшими представителями даннаго инструмента, а трудъ его—серьезнымъ и цѣннымъ въ исторіи каждаго инструмента.

П. Ремезовъ.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

Дума. *Quasi una fantasia. А. А. Вѣтрова.* Это одно изъ лучшихъ произведеній А. А. Вѣтрова; по стилю своему оно напоминаетъ его же Scherzo (см. № 9 журн. „Гитаристъ“ за 1904 г.). Въ немъ ясно сказывается вліяніе Бетховенской музыки, которую такъ высоко чтилъ нашъ величайшій русскій гитаристъ. По техникѣ пьеса эта не изъ трудныхъ, но требуетъ тщательно обдуманной нюансировки и отчетливой, ясной фразировки.

Послѣдняя мелодія. Для скрипки и гитары. *Муз. В. А. Русанова.* Въ редакцію не разъ поступали письма съ просьбою дать что-либо нетрудное для дуэтной игры со скрипкою или мандолиною. Къ числу такихъ пьесъ принадлежитъ и „Послѣдняя мелодія“.

Самое названіе указываетъ, какъ надо играть эту пьесу: скрипка играетъ все время подъ сурдинку piano pianissimo и къ концу мелодія тихо замираетъ, обрываясь на послѣдней нотѣ la. Аккомпанементъ гитары долженъ звучать нѣсколько сильнѣе, пѣвуче и отчетливо.

Серенада. *Муз. Г. П. Котикова.* Серенада (фр. serenade, ит. serenata, нѣм. Ständchen) получила свое названіе отъ итальянскаго Serena (вечеръ), такъ назывались вечернія пѣсни трубадуровъ. Въ общемъ серенада—вечерняя любовная пѣсня, исполняемая подъ окнами возлюбленной подъ аккомпанементъ какого-нибудь инструмента.

Въ настоящее время серенада представляетъ особый родъ музыки, исполняемой нѣсколькими инструментами (Бетховенъ, op. 8) или даже цѣлымъ оркестромъ (Брамсъ, op. 11 и 16).

Серенада Г. П. Котикова, одного изъ современныхъ гитаристовъ-композиторовъ, написана съ большимъ вкусомъ и настроеніемъ. Нюансы обозначены авторомъ очень подробно. Приводимъ для начинающихъ объясненія нѣкоторыхъ изъ нихъ: mf—умѣренно сильно, среднее по силѣ между forte (сильно) и piano (слабо); sonare—звучно, громко; barré—накладывая палецъ на весь ладъ гитары; leggiero grazioso—легко и нѣжно, пріятно; appassionato—страстно; giocoso—радостно, весело, игриво; grave—важно; означаетъ движеніе, одинаковое съ largo, но требуетъ строгости въ исполненіи; dolce

appassionato—пріятно, мягко и страстно; deciso — рѣшительно, смѣло; espressivo—съ особеннымъ чувствомъ и одушевленіемъ; p. (piano)—тихо, слабо.

Прелюдія. Муз. *М. Т. Высотскаго.* Прелюдія (фр. prélude, лат.-нѣм. Praeludium, ит. preludio)—вступленіе, введеніе или вообще всякая небольшая свободная фантазія, не требующая особенно строгаго ритма; часто онѣ писались даже безъ раздѣленія на такты. Отсюда прелюдировать—то же, что фантазировать; у большинства музыкантовъ прелюдія являлась какъ бы подготовкою или настроеніемъ къ той или другой тональности.

Списокъ сочиненій, поступившихъ въ редакцію журнала „Гитаристъ" за время съ 15-го декабря 1904 г. по 1-е января 1905 г.

Отъ Ю. И. Дьякова.

127. Соната № 35. Бетховена. Для 2-хъ гитаръ. Ар. Ю. И. Дьяковъ. (Рукопись.)
128. Sonate van Beethoven, op. 49. № 1. Для 2-хъ гитаръ Ар. его же. (Рукопись.)
129. Соната op. 49. № 2. Для 2-хъ гитаръ. Ар. его же. (Рукопись.)

Отъ А. М. Афромѣева.

130. Фантазія-попурри изъ русскихъ пѣсенъ. А. Галина. Изд. Ю. Г. Циммерманъ.

Отъ Ѳ. Ѳ. Дмитріева.

131. Tito Fabbri. № 6325/5. Sospiro dell'anima. Notturno.
132. Pensamiento espressivo. Andante para Guitarra obligado de sonidos armonicos por Jose Vinas.
133. Souvenir di Verdi di Enea. Gardana, op. 18.
134. M. Guiliani. L'Armonia } Рукопись
135. „ La Melanconia }

Отъ З. И. Кипченко.

136. Варіаціи на пѣсню „Ѣхалъ казакъ за Дунай". Его же. (Рукопись.)

Отъ П. З. Фирсова.

137. Moment musical par F. Schubert. } Ар. П. З. Фирсовъ. (Рукопись.)
138. Serenade berceuse. Ch. Gounod. } Ар. П. З. Фирсовъ. (Рукопись.)
139. Loin du bal. E. Gillet. } Ар. П. З. Фирсовъ. (Рукопись.)

Отъ Н. Горожанкина.

140. Capriccio. Ѳ. Циммермана. (Рукопись.)

Отъ Г. П. Котикова.

141. Серенада } Муз. Г. П. Котикова (Рукопись.)
142. Элегія }

Почтовый ящикъ.

Харьковъ. Н. Гр—ву. Буквы Ж, какъ вамъ извѣстно, нѣтъ въ нѣмецкой азбукѣ, а есть Ге (G), а потому правильно произносить надо Ге - дуръ (G - dur), а не Же - дуръ. Вѣроятно, большинство любителей, произнося Же - дуръ, принимаютъ букву G (Ге) не за нѣмецкую, а за французское G (Же). Это неправильно.

Москва. Н. А. Пл—цину. Вы можете получить и рукописныя ноты современнаго композитора, но не иначе какъ съ разрѣшенія на то самого автора, приславшаго намъ свои ноты. Условія также зависятъ отъ него.

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

Вышло изъ печати новое изданіе для 7-струн. гитары:

СЮИТА. 1. Capriccio. 2. Mazurka. 3. Canzonetta. 4. Adagio. 5. Marche. Муз. В. А. Русанова. Цѣна 60 коп.

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

Подписчики на журналъ „Гитаристъ" пользуются уступкой въ размѣрѣ 15%.

Дозволено цензурою. Москва, 14 января 1905 г.

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