Гитаристъ.

№ 2.

Содержаніе. 1. Гитара и гитаристы. Историч. оч. *В. Русанова.*—2. Стихотвореніе. *В. Р.*—3. Корнилычъ. Разск. *А. Аннепскаго.*—4. Стихотвореніе. *В. Р.*—5. Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры. *Н. Макарова.*—6. Ночью. Стихотвореніе. *В. Соболева.*—7. Школа для гитары. *В. Русанова.*—8. Параллельное развитіе птичьей и человѣческой музыки. *Г. Ольдиса.*—9. Стройный вопросъ. *О. Дмитріева.*—10. Библіографія. Пѣсенка о соловьяхъ. Разск. П. Засодимскаго. *В. Р.*—11. Письмо въ редакцію. *А. Кудрявцева.*—12. Къ нотнымъ приложеніямъ.—13. Почтовый ящикъ.—14. Отъ редакціи.

Нотныя приложенія: 1. Фантазія на ром. „Моряки“ (Нелюдимо наше море). В. Русанова. — 2. Этюдъ (E-moll). Н. И. Александрова. — 3. Элегія. Г. П. Котикова. — 4. Въ атаку. Маршъ. С. Сырцова.



Музыка-утѣшительница.

Г. фонъ-Гесминъ.

Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА X.

Выводъ изъ предыдущихъ.

Приведенныя выше имена Гектора Берліоза, Вебера, Гуно и другихъ болѣе или менѣе великихъ и замѣчательныхъ музыкантовъ лучше всего доказываютъ, что и скромный любитель и геніальный музыкантъ всегда сходятся на почвѣ любви и пониманія музыки.

„Понимать музыку,—говоритъ Эрнстъ-Т.-Ам. Гофманъ *),—можно и безъ школы. Въ этомъ отношеніи иной простой любитель съ гораздо большимъ правомъ можетъ назваться истиннымъ музыкантомъ, нежели бездарный кропотунъ, изучившій въ потѣ лица музыкальную технику со всѣми ея заблужденіями и обоготворяющій, взамѣнъ чистаго духа искусства, созданнаго имъ же самимъ куми-

*) Эрнстъ-Теодоръ-Амадей Гофманъ (1726—1822), извѣстный поэтъ, авторъ фантастическихъ разсказовъ, страстно любилъ музыку и долгое время былъ профессіональнымъ музыкантомъ; человѣкъ высокоталаровитый, обладавшій многосторонниимъ дарованіемъ, онъ былъ хорошимъ юристомъ, искусно рисовалъ, обладалъ, какъ композиторъ, богатой фантазіей и въ то же время былъ геніальнымъ писателемъ. Литературныя его произведенія содержатъ въ себѣ много интереснаго и остроумнаго о музыкѣ, а за язвительность своихъ карикатуръ онъ былъ переведенъ по службѣ въ 1802 г. изъ Познани въ Плоцкъ. Гофманъ давалъ уроки музыки, занималъ мѣсто капельмейстера въ Бамбергѣ при тамошнемъ театрѣ, а также дирижировалъ оркестромъ артистическаго общества „Seconda“ въ Лейпцигѣ и Дрезденѣ.

ра мертвыхъ правилъ, губя такимъ образомъ во имя ложнаго идолопоклонства истинный культъ высокой религіи".

„Главная сила музыки заключается въ ея просторѣ,—говоритъ Гердеръ *). — Вотъ почему музыкантъ овладѣетъ всегда отдѣльными звуками своего инструмента сердцемъ того, кто любитъ этотъ инструментъ. Ученый и гармоническій шумъ полнаго оркестра радуетъ слухъ знатоковъ, но любитель, который ищетъ душевныхъ ощущеній, находитъ въ этомъ одну сумятицу и путаницу".

Боевой кличъ современныхъ музыкантовъ: „музыка для музыкантовъ", именно и не даетъ музыкѣ того простора, о которомъ говоритъ Гердеръ. Въ этомъ кличѣ есть что-то кастовое, тупое, ограниченное, исключающее живое, всю нашу жизнь. Музыка всегда была и будетъ достояніемъ всѣхъ, чѣмъ-то стихійнымъ, природнымъ, тѣсно вездѣ и во всемъ вплетающимся въ духовную жизнь человѣчества, раздаваясь и среди темнаго народа, въ грязныхъ лачугахъ, среди лѣсовъ и полей, и въ самомъ интеллигентномъ обществѣ, до дворцовъ и концертныхъ залъ включительно. Серьезна не та музыка, которая заключаетъ въ себѣ контрапунктическія хитросплетенія какого-нибудь „бездарнаго кропотуна", въ потѣ лица осилившаго девятилѣтній курсъ консерваторіи, не та, которая оглушаетъ васъ „ученымъ и гармоническимъ" шумомъ, а которая такъ или иначе благотворно дѣйствуетъ на душу и сердце человѣка, отвѣчая его чувствамъ, мыслямъ или освѣжая его духъ, утомленный повседневностью, тяжелымъ трудомъ или какими-либо невзгодами.

И Гуно и Веберъ *отдыхали* съ гитарой въ рукахъ; Гекторъ Берліозъ изучалъ и цѣнилъ ея краски; Глинка прислушивался къ поэзіи испанской музыки, слушая гитары Феликса Кастильо и Мурціано.

Но что же тогда несерьезно, нежелательно въ музыкѣ? На это можно отвѣтить очень ясно: несерьезно то, что вызываетъ улыбку, смѣхъ; нежелательно то, что служитъ отрицательнымъ чувствамъ человѣка. Ни ученый музыкантъ, ни скромный любитель не назоветъ разухабистый трепакъ или пошлый, безсмысленный романсъ серьезной музыкой, но и „Камаринскій" Глинки и простая народная пѣсня „Не бѣлы снѣги" — одинаково серьезны: одинъ — какъ перлъ таланта великаго музыканта, другая—какъ произведеніе народной поэзіи и скорби. При чемъ же тутъ остракизмъ или презрительное отношеніе къ тому или другому инструменту? На какой почвѣ могло возникнуть непримиримое предубѣжденіе къ гитарѣ, когда нѣтъ для этого ровно никакихъ данныхъ?

Мнѣ кажется, что на почвѣ профессіонализма и музыкальной односторонности.

*) Іоганнъ-Готфридъ Гердеръ—знаменитый нѣмецкій писатель (1744—1803).

Въ чемъ, собственно говоря, состоятъ обвинительные пункты противъ гитары?

Попробуемъ разобраться.

Многіе недовольны ея *тихимъ тономъ*, говоря, что она—инструментъ не концертный.

Первое—ея достоинство, второе—недостатокъ весьма условный.

Не всѣмъ доступно, прежде всего по домашнимъ условіямъ, изучать музыку на инструментахъ съ сильнымъ тономъ; кто же не знаетъ, напримѣръ, какая пытка жить не только въ одной комнатѣ, но даже рядомъ съ скрипачомъ, піанистомъ или, еще того хуже, съ трубачомъ? По этому поводу существуетъ цѣлая литература и безконечное множество карикатуръ, насмѣшекъ и порицаній. Еще не такъ давно одна ученица консерваторіи жаловалась мнѣ, что ей нигдѣ не сдаютъ комнаты въ виду ея музыкальныхъ упражненій!

Кто не читалъ, напримѣръ, приводимаго ниже отрывка изъ романа графа Л. Н. Толстого „Воскресеніе“?

«Въ тотъ же день, прямо отъ Масленникова, пріѣхавъ въ острогъ, Нехлюдовъ направился къ знакомой уже квартирѣ смотрителя. Опять слышались тѣ же, какъ и въ тотъ разъ, звуки плохого фортепіано, но теперь игралась не рапсодія, а этюды Клементи, тоже съ необыкновенною силой, отчетливостью и быстротой. Отворившая горничная, съ подвязаннымъ глазомъ, сказала, что капитанъ дома, и провела Нехлюдова въ маленькую гостиную съ диваномъ, столомъ и подожженнымъ съ одной стороны розовымъ бумажнымъ колпакомъ большой лампы, стоявшей на шерстяной вязаной салфеточкѣ. Вышелъ главный смотритель, съ измученнымъ, грустнымъ лицомъ.

« — Прошу покорно, что угодно?—сказалъ онъ, застегивая среднюю пуговицу своего мундира.

« — Я вотъ былъ у вице-губернатора и вотъ разрѣшеніе,—сказалъ Нехлюдовъ, подавая бумагу.—Я желалъ бы видѣть Маслову.

« — Маркову?—переспросилъ смотритель, не разслышавъ изъ-за музыки.

« — Маслову.

« — Ну-да! Ну-да!

«Смотритель всталъ и подошелъ къ двери, изъ-за которой слышались рулады Клементи.

« — Маруся, хоть немножко подожди,—сказалъ онъ голосомъ, по которому видно было, что эта *музыка составляла крестъ его жизни*:—ничего не слышно.

«Фортепіано замолкло, послышались недовольные шаги и кто-то заглянулъ въ дверь.

«Смотритель, какъ бы чувствуя облегченіе отъ этого перерыва музыки, закурилъ толстую папиросу слабаго табаку и предложилъ Нехлюдову» (глава XLIX, стр. 191).

Одинъ англійскій журналъ указываетъ на вредъ отъ столь распространеннаго въ настоящее время обученія игрѣ на рояли:

«Помимо того, что выслушиваніе вѣчнаго бренчанія разстраиваетъ и лицъ далеко не нервныхъ, рояль можетъ быть причиной нервныхъ разстройствъ и у самихъ играющихъ; такъ, статистикой доказано вліяніе рояля на развитіе у дѣвушекъ блѣдной немочи и малокровія».

Журналъ предлагаетъ внести въ парламентъ законъ, который бы защитилъ дѣтей отъ варварской жестокости — „принуждать всѣхъ дѣвушекъ поголовно бренчать на роялѣ".

А вотъ мнѣніе извѣстнаго московскаго доктора-гинеколога С. С. Заяицкаго, печатно высказанное имъ въ книгѣ „Интернаціональный союзъ гитаристовъ":

«Много заниматься музыкой безъ вреда здоровью, по моему мнѣнію, можно только на гитарѣ. Другіе инструменты, требующіе слишкомъ большой силы и напряженія при игрѣ, а также по силѣ своего тона, могутъ разстраивать здоровье при увлеченіи ими...»

И далѣе онъ же говоритъ:

«По природѣ своей я не люблю шума, говорю тихо. Мнѣ непріятны громкая рѣчь, хохотъ, крики, визги... При выборѣ инструмента я хотѣлъ остановиться на такомъ, который можетъ дѣйствовать успокоительно, а не раздражительно, и хотя я не слыхалъ никогда настоящей игры на гитарѣ, но звуки струнные, тихіе, напоминающіе по тембру человѣческій голосъ, мнѣ всегда были пріятны.

«Выборъ мой остановился на гитарѣ».

Не могу не припомнить по поводу того же „сильнаго" тона случая изъ собственной практики.

Однажды ко мнѣ за совѣтомъ обратился нѣкто г. Ржешотарскій. Онъ объяснилъ мнѣ, что хорошо знакомъ съ нотами, дѣленіемъ и т. п., такъ какъ ранѣе игралъ на корнетъ-а-пистонѣ.

Удивленный такимъ рѣзкимъ переходомъ съ одного инструмента на другой, я спросилъ его:

— Что же это вамъ вздумалось промѣнять корнетъ-а-пистонъ на гитару?

— Да помилуйте,—воскликнулъ онъ,—меня съ этимъ пистономъ съ двухъ квартиръ прогнали! Послѣдній разъ я игралъ уже въ сараѣ... Ну, простудился и заболѣлъ...

При такихъ условіяхъ тихій, пріятный тонъ гитары является не только не недостаткомъ, но даже достоинствомъ.

Теперь о „неконцертности" гитары. Да полно, ужъ будто настолько слабъ тонъ гитары! Конечно, въ залѣ, вмѣстимостью въ шесть тысячъ человѣкъ, гдѣ и рояль звучитъ подчасъ какъ цимбалы, гитара—инструментъ не концертный, но въ залѣ на пятьсотъ-

шестьсотъ человѣкъ, въ родѣ малой залы московской консерваторіи, гитара будетъ звучать вполнѣ ясно, звучно и отчетливо. Но у насъ судятъ о тонѣ, принимая за мѣрило дешевыя гитары, а также совершенно забывая, что тотъ же Соколовскій съ успѣхомъ игралъ даже въ залѣ Россійскаго благороднаго собранія въ Москвѣ, въ одной изъ самыхъ обширныхъ концертныхъ залъ въ Россіи.

Еще нелѣпѣе мнѣніе о томъ, что гитара *несерьезный* инструментъ.

Это мнѣніе основано положительно на невѣжествѣ, на полномъ незнаніи литературы этого инструмента.

Для опроверженія его достаточно словъ Гектора Берліоза: „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", и далѣе: „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.

У него же мы читаемъ: „между тѣмъ большая часть композиторовъ довольно плохо знакома съ нею".

Мнѣ самому неоднократно приходилось убѣждаться въ недобросовѣстности и предвзятости подобнаго мнѣнія о гитарѣ; я могъ бы привести ихъ сотни, но ограничусь однимъ, наиболѣе характернымъ.

Помню, въ 1890 году я былъ однажды въ гостяхъ въ одномъ очень музыкальномъ семействѣ. Въ числѣ гостей былъ профессоръ консерваторіи г. С—нъ. Хозяйка дома, представляя ему меня, добавила съ любезною улыбкой:

— Тоже музыкантъ... Играетъ на гитарѣ...

— На гитарѣ...—протянулъ, гнусавя, профессоръ.—Да какой же это инструментъ?

Я спросилъ его:

— А слышали ли вы когда-нибудь гитару?

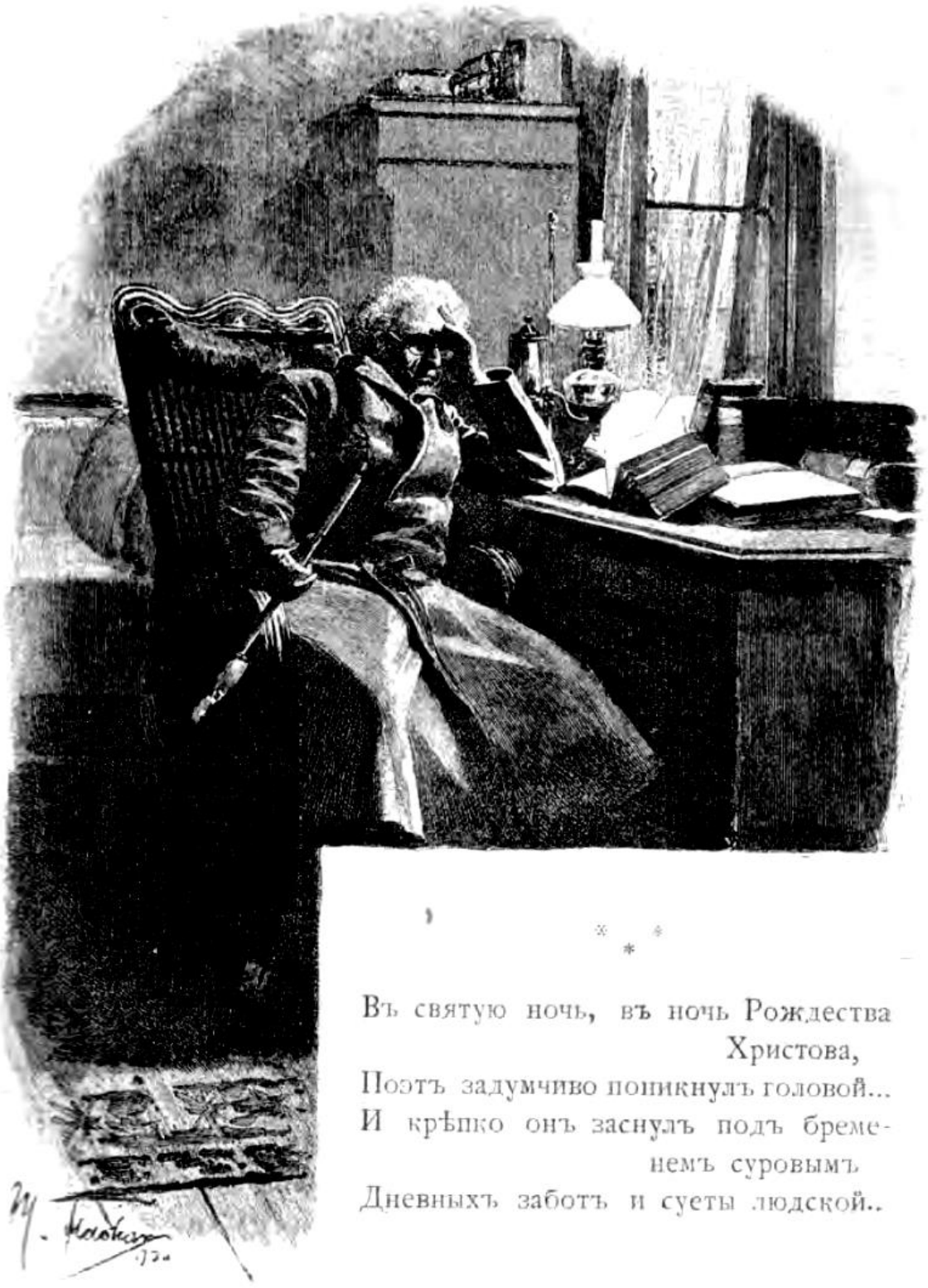
И что же оказалось? Онъ не слыхалъ ея даже въ рукахъ цыганъ.

— Такъ какъ же вы,—продолжалъ я,—судите объ инструментѣ, котораго вы никогда не слыхали?

Профессоръ, попавъ впросакъ, смутился. Хозяйка дома поспѣшно замяла разговоръ.

Не мало и такихъ людей, которые составляютъ себѣ мнѣніе о гитарѣ по *треньканью* какого-нибудь слуховика, страдающаго нотобоязнью и совершенно ничего общаго не имѣющаго съ истинною игрой на гитарѣ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



* * *

Въ святую ночь, въ ночь Рождества Христова,
Поэтъ задумчиво поникнулъ головой...
И крѣпко онъ заснулъ подъ бременемъ суровымъ
Дневныхъ заботъ и суеты людской..

* * *

И снилося ему, что есть страна иная,
Гдѣ истина одна сіяетъ торжествомъ,
Гдѣ можно чувствовать и мыслить не страдая,
Гдѣ жить—не значитъ быть рабомъ!..

В. Р.

Корнилычъ.

Разсказъ А. Анненскаго.



Корнилычу минуло уже шестьдесятъ пять. Это былъ небольшой, подвижной старичокъ, съ слегка слезящимися, красноватыми глазками, съ маленькимъ носомъ-пуговкой, съ большой проплѣшиной, обрамленной рѣдкими сѣдыми волосами, и небольшой бородкой съ подстриженными усами. Жилъ онъ теперь уже на покоѣ въ свѣтелкѣ, которую сдавала ему почтенная вдова Красноярова.

Свѣтелка Корнилыча, благодаря сводчатому потолку, напоминала собою гробъ, имѣла чрезвычайно малые размѣры и вся была заставлена скарбомъ хозяина. По одной изъ стѣнъ ея ютилась кровать, у окна всталъ столикъ, а у другой стѣны — пузатый комодъ и два стула. Стѣны свѣтелки, оклеенныя дешевыми, линючими обоями, были украшены различными лубочными картинами духовнаго содержанія. На стѣнѣ же надъ кроватью былъ прибитъ коврикъ, а на ковринѣ висѣлъ какой-то продолговатый мѣшокъ, суживающійся кверху. Мѣшокъ этотъ былъ изготовленъ изъ шерстяной матеріи малиноваго цвѣта, по которой были вышиты бѣлыя розы. И когда кто-либо изъ гостей Корнилыча, видѣвшій въ первый разъ этотъ мѣшокъ, спрашивалъ его, что это такое, старикъ улыбался и отвѣчалъ:

— А это моя жизнь...

Тихо и спокойно догорала жизнь Корнилыча, копошившагося въ своей свѣтелкѣ. Вставалъ онъ рано и, попивъ чайку, прибравъ свое жилище, отправлялся на прогулку: шелъ на уголъ и толковалъ со своимъ пріятелемъ-газетчикомъ о томъ, что пишутъ новаго въ газетахъ, потомъ возвращался домой, осторожно снималъ со стѣны таинственный мѣшокъ, еще осторожнѣе развязывалъ его и вынималъ оттуда свое любимое дѣтище—гитару. При видѣ гитары старикъ всегда какъ-то особенно подбирался, молодѣлъ, глазки его смотрѣли живѣе и ласковѣе.

Осторожно вертя въ рукахъ гитару, онъ тщательно осматривалъ ее со всѣхъ сторонъ, сдувалъ каждую пылинку, а затѣмъ бралъ аккордъ, другой, — и свѣтелка наполнялась тихими, задумчивыми звуками.

Гитара у Корнилыча была старинная, русская, краснощековская. Игралъ онъ на ней умѣло, всегда съ душой, и особенно удавались ему грустныя русскія пѣсни, изъ которыхъ самою любимою имъ была „Ноченька“. Въ „Ноченьку“ Корнилычъ вкладывалъ всю свою душу. Онъ точно перерождался на это время, выросталъ,—потухающіе глаза его начинали горѣть, а дрожащія, старческія руки крѣпли,

и костлявые пальцы быстро, быстро бѣгали по струнамъ... И все исчезало для старика тогда,—раздвигались стѣны свѣтелки, уходили куда-то предметы, открывался предъ нимъ широкій Божій міръ съ необъятною шириной и далью. Часто изъ глазъ его катились слезы, бѣжали по морщинистому лицу и прятались въ сѣдую бороду; но Корнилычъ не замѣчалъ ихъ, поглощенный всецѣло своею гитарой..

Въ лѣтніе дни и вечера, когда окошко свѣтелки было растворено, звуки гитары вырывались наружу. Они летѣли одинъ за другимъ и, плача и рыдая, таяли тамъ гдѣ-то далеко, убѣгая къ высокому синему небу...

Дворъ, гдѣ жила вдова Красноярова, былъ сплошь занятъ мелкимъ рабочимъ людомъ, и часто цѣлая толпа слушателей сбиралась подъ окномъ Корнилыча. Звуки, вылетавшіе изъ окна свѣтелки трогали этихъ хмурыхъ, грязныхъ людей, и нѣтъ-нѣтъ изъ груди то одного, то другого слушателя вырывался глубокій вздохъ. Случалось, и до слезъ ихъ трогалъ Корнилычъ своею игрой, и его гитара напоминала имъ о чемъ-то другомъ, что выше повседневныхъ, скучныхъ заботъ, скрашивала ихъ блѣдное существованіе, поддерживала слабые ростки загнанной, забитой души...

Кончитъ игру Корнилычъ, а слушатели долго еще стоятъ какъ очарованные его славной игрой, потомъ очнутся, кинетъ кой-кто въ окно „спасибо“ старику,—и разойдутся по своимъ угламъ, разсуждая о томъ, какъ хорошо и душевно играетъ Корнилычъ. А послѣдній бережно опять осмотритъ свой инструментъ, надѣнетъ на него расшитый чехолъ, повѣситъ на стѣнку и съ умиротворенной душой долго еще сидитъ подъ окошкомъ своей свѣтелки, смотритъ на далекое темнѣющее небо, гдѣ одна за другой начинаютъ зажигаться звѣздочки. Видитъ Корнилычъ и размышляетъ о томъ, какъ великъ Божій міръ, какъ много всего въ немъ и какъ премудро устроено все. Глядитъ старикъ на звѣзды, — и родится у него въ головѣ мысль о томъ, чѣмъ это держатся звѣздочки на небѣ ясномъ: горятъ, и ни одна съ мѣста не тронется. Силится онъ вникнуть въ величіе міросданія, строитъ различныя наивныя предположенія и въ концѣ-концовъ вздохнетъ и проговоритъ съ чувствомъ: „дивны дѣла твоя, Господи, вся премудростію сотворилъ еси“... И станетъ собираться спать.

Прошлаго Корнилыча никто не зналъ. Знали только, что былъ онъ пѣвчимъ, служилъ въ синодальномъ хору, дослужился до пенсіи—и все.

Былъ у Корнилыча и еще одинъ слушатель, страстный поклонникъ его таланта.

Вдова Красноярова имѣла дальняго родственника по мужниной родѣ, къ которому питала самую нѣжную привязанность. Это былъ отставной штабсъ-капитанъ, громаднаго роста, широкоплечій, съ

краснымъ, одутловатымъ лицомъ, съ громадными рыжими усами. Штабсъ-капитанъ всегда былъ полупьянъ, или, какъ онъ говорилъ про себя, „на второмъ взводѣ", благодаря чему ему и пришлось, не дождавшись высшихъ чиновъ, выйти въ отставку.

Воспитанный въ воинственномъ духѣ, не переносившій никакихъ прекословій, капитанъ часто, возвращаясь изъ какого-нибудь „похода", начиналъ „кампанію" въ домѣ Краснояровой, штурмовалъ комнаты, круша все направо и налѣво. Все мирное населеніе вдовьей квартиры трепетало тогда отъ ужаса, слушая дикіе крики капитана, и пряталось по разнымъ угламъ. Вдова бѣжала къ Корнилычу и умоляла его поиграть на гитарѣ. Старикъ уже зналъ, въ чемъ дѣло, и принимался играть, а внизу растворяли всѣ двери, стараясь, чтобы капитанъ услыхалъ гитару.

И когда мягкіе, задумчивые звуки долетали до слуха воевавшаго капитана, онъ какъ-то разомъ смягчался, садился на первый попавшійся стулъ и начиналъ прислушиваться къ игрѣ, а потомъ и самъ шелъ къ Корнилычу. Гнѣвъ его пропадалъ, и въ свѣтелку старика онъ входилъ уже тихими, робкими шагами, останавливался у двери и слушалъ игру. На его лицѣ пробѣгали тѣни, глаза туманились, и онъ начиналъ рыдать.

Корнилычъ пріостанавливалъ игру, но капитанъ тянулся къ нему и прерывающимся отъ рыданій голосомъ просилъ: „играй, божій старецъ-гусляръ... играй... дай отвести душу".

Корнилычъ снова игралъ, капитанъ плакалъ, а потомъ спускался внизъ, цѣловалъ руки вдовы, прося у нея прощенія, и принимался приводить въ порядокъ комнаты.

Спустя нѣкоторое время приглашали внизъ и Корнилыча. Начиналось чаепитіе, послѣ котораго старикъ снова игралъ.

Свирѣпый капитанъ совсѣмъ мякнулъ, давалъ зарокъ не брать больше ни капли въ ротъ проклятаго зелья и величалъ Корнилыча „божьимъ старцемъ", „гусляромъ", „другомъ бѣдныхъ и несчастныхъ" и, наконецъ, даже „праотцемъ Давидомъ".

Корнилычъ тихо смѣялся, глядя на огромную, тянувшуюся къ нему, фигуру капитана, клалъ въ сторону гитару, заряжалъ носъ доброй понюшкой табаку и говорилъ немножко назидательно:

— Такъ-то вотъ, г. капитанъ, растрогались, размягчились сердцемъ-то... прошла злость-то у васъ?..

— Прошла,—вздыхалъ шумно капитанъ.

— Ну и слава Богу,—улыбался Корнилычъ.—Правильно изволите говорить, что гитара—другъ бѣдныхъ и несчастныхъ... жить она помогаетъ... Тяжело вотъ тебѣ, скучно, тоска сердце гложетъ,—взялъ ее, провелъ по струнамъ—и тово... оттянетъ, легче станетъ, а разыграешься—и совсѣмъ забудешь про все, какъ будто бы и не было у тебя ничего... Правду вѣдь я говорю-то?..

— Правду... истинную правду,—соглашался капитанъ.

— Ну вотъ то-то,—кивалъ головой старикъ и продолжалъ:—Есть и еще много инструментовъ всякихъ, вотъ хотя бы, скажемъ, рояль, скрипка... Словъ нѣтъ, и они хорошіе инструменты, а все какъ-то не то—нѣтъ у нихъ того, что въ гитарѣ есть... Возьмемъ хоть рояль или піанино къ примѣру... Что это?.. инструменты громадные, дорогіе, а души-то и нѣту у нихъ!.. Сдѣлалъ имъ звуки мастеръ на фабрикѣ да и заперъ въ крѣпкій шкапъ,—и сидятъ они тамъ какъ заключенные и нѣтъ въ нихъ ни свободы, ни души.. Ну а на гитарѣ иное дѣло: здѣсь каждый звукъ на волѣ, сердцемъ твоимъ создается—твой онъ, тобой сотворенный... Прижалъ ты пальцемъ струну,—и коль дрожитъ въ тебѣ, плачетъ, бьется ретивое, заплачетъ и струна... А нѣтъ въ тебѣ этого самаго чувства,—и струна только стукъ одинъ отрывистый даетъ... Скрипка вотъ, словъ нѣтъ, тоже и рыдать и веселиться можетъ, да только одна-то она сиротой кажетъ, надо ей помощи, надо, чтобы вторилъ кто-нибудь... А гитарѣ не нужно этого—она и одна съ тобою какъ другъ себя чувствуетъ и говоритъ, что есть въ тебѣ: веселъ ты,—и она весела; грустно тебѣ,—она рыдать начнетъ... Вотъ она, гитара-то, какова, другъ любезный!—снова кивалъ головой старикъ и дальше продолжалъ:—Да и не по карману намъ, бѣднякамъ, эти рояли да піанино... Вѣдь цѣлую уйму деньжищъ-то нужно, чтобы купить ихъ. А гдѣ ихъ взять?.. Да если и найдешь и купишь, опять горе—ставить негдѣ... Куда я поставлю такую махину, разъ все мое жилище-то не больше рояля будетъ... Нѣтъ, не по насъ эти вещи... А вотъ гитара—иное дѣло: она всякому другъ—и богатому и бѣдному... Ее всякій купить можетъ, и понимаетъ она всѣхъ, потому понимаетъ, что душа, стало быть, въ ней есть...

Капитанъ силился улыбнуться и хрипѣлъ, покачивая головой:

— Такъ-то оно такъ... правда все это... Только дитя ты, божій старецъ... Все у тебя гитара только... А талантъ?

— Какой талантъ?

— А вотъ играть-то... Развѣ всякому дано это! Ты вотъ играешь—душа радуется, къ небесамъ рвется, жить хочется, а другому дай—такъ бренчать начнетъ, по веревкѣ соскучишься...

— И-и, батюшка,—возражалъ ему на это Корнилычъ,—какой тутъ еще талантъ... Были бы у человѣка умъ да сердце, а то до всего дойти можно... При стараніи да прилежаніи это дѣло не хитрое... Гляди-ка сюда,—бралъ онъ гитару въ руки,—тутъ все разсѣчено... вотъ видишь...

И Корнилычъ съ увлеченіемъ толковалъ капитану всю „механику“ игры.

Капитанъ, наклонивъ большую, лохматую голову, внимательно слушалъ старика, осторожно дотрогиваясь иногда до струнъ своимъ большимъ, жирнымъ пальцемъ.

И долго, бывало, такъ бесѣдовали они.

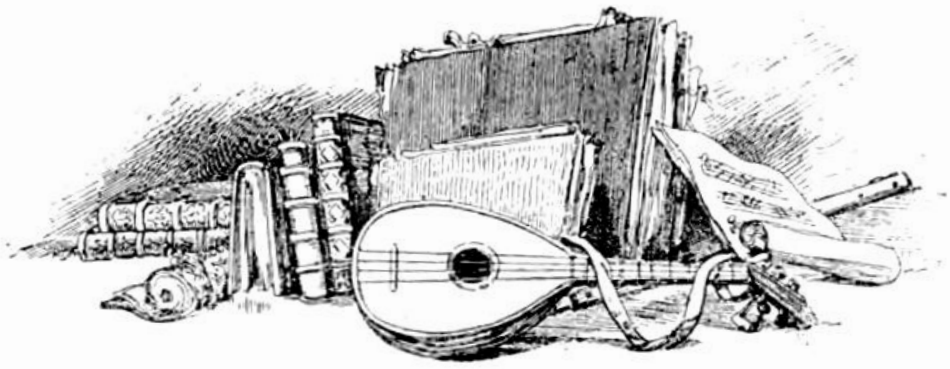
А потомъ капитанъ провожалъ Корнилыча наверхъ и разсыпался предъ нимъ въ благодарностяхъ.

Случалось, что послѣ такихъ бесѣдъ миръ и тишина надолго водворялись въ квартирѣ Краснояровой. Зарождались даже надежды навсегда удержать эту тишину, начинали мечтать о будущихъ лучшихъ дняхъ...

А Корнилычъ сидѣлъ у себя наверху и говорилъ улыбаясь своей гитарѣ:

— Чудеса творишь ты у меня, родная...

1904 годъ.



* * *

Зачѣмъ порой изъ этой прозы грязной,
Изъ міра горестей и слезъ
Уносится душа мечтами въ міръ прекрасный
Волшебныхъ сновъ и чудныхъ грезъ?

* * *

Зачѣмъ, дѣйствительность она позабывая,
Въ тотъ міръ невѣдомый летитъ,
Гдѣ, въ чудныхъ звукахъ утопая,
Она ликуетъ и скорбитъ?

* * *

Зачѣмъ ее тревожитъ вдохновенье
И веселятъ отрадныя мечты,
Когда потомъ такъ грустно пробужденье
Для міра слезъ и нищеты?

В. Р.

Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры.

Н. Макарова.

(Продолженіе.)

ПРАВИЛО II.

Обозначеніе пальцевъ.

Буквы *e, h, g, d, a, e,* помѣщенныя подъ нотами, означаютъ струны, на которыхъ слѣдуетъ брать эти ноты, а именно: квинту, секунду, терцію и басы *D, A* и *E.* Буквы же *p, i, m, a, ai* означаютъ пэнсэ, т.-е. пальцы правой руки: большой, указательный, средній, перстневой и мизинецъ. Что же касается до дуате, т.-е. до пальцевъ лѣвой руки, то они означены: большой—крестикомъ (†), а четыре прочіе—цифрами 1, 2, 3, 4. Ноликъ же (о) означаетъ открытую струну.

ПРАВИЛО III.

Дуате и пэнсэ.

Игра на гитарѣ производится посредствомъ двухъ факторовъ, которые суть: дуате, т.-е. лѣвая рука, приготовляющая звуки, и пэнсэ, т.-е. правая рука, извлекающая звуки. За исключеніемъ Сора и послѣдователей его методы, которые, не знаю почему не употребляли большого пальца лѣвой руки, остальные гитаристы употребляли всѣ пять пальцевъ. Что же до правой руки, то употребляли только первые четыре пальца, и никто не догадался пользоваться иногда мизинцемъ, между тѣмъ какъ въ нѣкоторыхъ пассажахъ посредствомъ этого пальца можно извлекать самые нѣжные, чистые и пріятные звуки. Поэтому я старался всегда означать употребленіе мизинца. Вообще гитарные учителя сильно погрѣшали тѣмъ, что, обращая вниманіе только на лѣвую руку, мало заботились о воспитаніи и развитіи правой, тогда какъ пэнсэ столь же важно, если не болѣе, какъ и дуате. Чистота, отчетливость и быстрота темпа при исполненіи мелодическихъ пассажей и руладъ зависятъ наичаще отъ правильнаго, логичнаго распредѣленія пальцевъ правой руки и въ особенности отъ вѣрнаго назначенія пальца, которымъ слѣдуетъ начать такой пассажъ. Говоря вообще, нѣжность, пріятность и сила звуковъ, а равно бѣглость, блескъ, изящество, выраженіе и стиль игры зависятъ большею частью отъ правой руки.

Есть четыре рода пэнсэ: одиночное, когда рядъ нотъ, въ мелодическихъ пассажахъ, исполняется однимъ пальцемъ, то указательнымъ, то среднимъ, иногда большимъ (но только на басахъ), рѣдка мизинцемъ, что показано ниже въ правилѣ b и въ при-

мѣрѣ № 5, но перстневымъ — никогда; пэнсэ двойное, когда пассажи исполняются двумя пальцами, а какими именно, показано въ правилѣ b; тройное пэнсэ, какое употребляется въ хроматическихъ гаммахъ на квинтѣ (см. ниже правило VII); наконецъ, смѣшанное пэнсэ, когда двойное и тройное перемѣшиваются, что бываетъ въ гаммахъ діатоническихъ и хроматическихъ на нижнихъ октавахъ (см. №№ 2 и 3). Это пэнсэ необходимо для соблюденія правила поперемѣнности пальцевъ (см. правило c).

Главныя правила для пэнсэ суть:

a) Для пэнсэ назначаются 4 пальца, а именно: большой палецъ для басовъ, а остальные три для кишечныхъ струнъ. Исключенія изъ этого правила, допускающія употребленіе большого пальца для трехъ верхнихъ струнъ, а трехъ среднихъ пальцевъ для басовыхъ, показаны ниже (см. примѣры №№ 2, 3 и 9) да въ аккордахъ, напр.:



b) Въ пассажахъ мелодическихъ и въ діатоническихъ гаммахъ употребляются указательный и средній, а иногда перстневой и даже большой (см. №№ 1 и 9). Но чего особенно слѣдуетъ тщательно избѣгать при исполненіи пассажей стаккато и двувязными или трехвязными нотами, такъ это одиночнаго пэнсэ и не брать двѣ, а тѣмъ менѣе три ноты сряду однимъ пальцемъ. Вездѣ и всегда слѣдуетъ, чтобы смѣнялись то указательный среднимъ или большимъ, то средній указательнымъ или большимъ, то большой указательнымъ или среднимъ. Быстрота темпа, чистота и отчетливость достигаются только строгимъ соблюденіемъ этого правила да еще нижеслѣдующаго (подъ буквою c). Вотъ нѣсколько примѣровъ правила поперемѣнности пальцевъ:





Есть два исключенія изъ этого строгаго правила: 1) Ноту, слѣдующую за двумя нотами, взятыми legato, можно и даже должно взять однимъ и тѣмъ же пальцемъ, когда это необходимо, для того чтобы не извратить натуральнаго порядка пальцевъ, о которомъ говорится въ слѣдующемъ правилѣ (с) и соблюденіе котораго столь же важно, какъ и соблюденіе правила поперемѣнности пальцевъ, напр.:

№ 4



2) Въ одновязныхъ нотахъ и въ темпахъ медленныхъ и умѣренной скорости позволяется брать двѣ ноты сряду однимъ пальцемъ. Даже желательно, чтобы въ largo, adagio и andante, на кишечныхъ струнахъ, исполнять мелодическіе пассажи однимъ пальцемъ, и предпочтительно среднимъ или мизинцемъ, напр.:

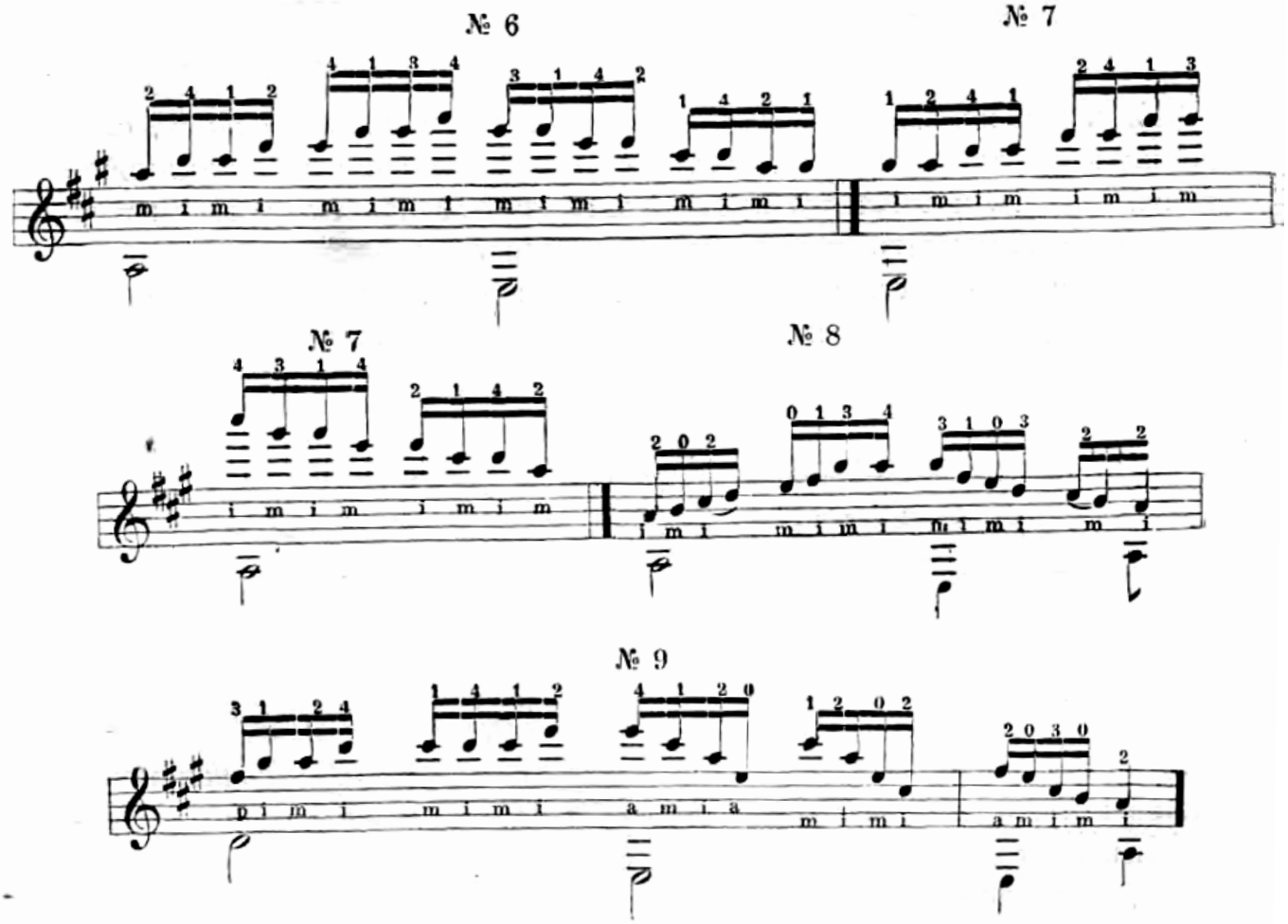
№ 5



Хотя и необходимое въ allegro, двойное пэнсэ никогда не можетъ дать такихъ полныхъ, нѣжныхъ и мягкихъ звуковъ, какъ одиночное. То же правило относится и къ басовымъ струнамъ: двойное пэнсэ употребляется въ гаммахъ и пассажахъ на басахъ только въ темпахъ быстрыхъ, но въ медленныхъ и умѣренныхъ предпочитается пэнсэ одиночное, а именно большой палецъ.

с) Слѣдуетъ строго наблюдать, чтобы никогда не былъ извращенъ естественный порядокъ пальцевъ при переходѣ съ одной струны на другую, напр. съ терціи на секунду и наоборотъ, или съ секунды на квинту и наоборотъ. Назначаются: въ первомъ слу-

чаѣ указательный для терціи, а средній для секунды, а во второмъ—указательный для секунды, а средній для квинты. Но для того, чтобы возможно было приложить къ дѣлу это правило, необходимо прежде хорошо опредѣлить, какъ начать, т.-е. какимъ пальцемъ взять первую ноту пассажа или мелодической фразы. Вотъ примѣры въ подтвержденіе сказаннаго:



Если начать пассажъ № 6 указательнымъ, вмѣсто средняго, № 7 и 8 среднимъ, вмѣсто указательнаго, а № 9 среднимъ или указательнымъ, вмѣсто большого, порядокъ пальцевъ будетъ извращенъ, а исполненіе пассажей неудовлетворительно, т.-е. выйдетъ нечистымъ и неотчетливымъ. То же наблюдается и при игрѣ двойнымъ пэнсэ на басахъ, что видно изъ №№ 2 и 3.

d) Въ мелодическихъ пассажахъ перстневой палецъ, если это необходимо, какъ, напр., въ № 9, можетъ употребляться, но только передъ указательнымъ или послѣ него, иногда передъ среднимъ, но послѣ средняго—никогда; иначе звукъ выйдетъ слишкомъ слабый и рѣзко отличающійся отъ прочихъ. Вообще, говоря о пальцахъ, перстневой есть самый слабый изъ всѣхъ 4-хъ, и необходимо особенно заняться имъ. И лишь долгимъ упражненіемъ можно развить, увеличить его силу и, по возможности, сравнять съ прочими пальцами.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Im Mondschein.

Ночью.

Не могу я уснуть въ эту темную ночь,
Въ эту темную ночь, непроглядную;
Не могу отогнать думу жгучую прочь
Про неволю да жизнь безотрадную.
А сосѣдъ за стѣной такъ уныло поетъ,
И гитара звучитъ семиструнная:
„Посмотри, ужъ зарею горитъ небосводъ.
Пробудись же, красавица юная!
„Пробудись и взгляни: просыпается міръ,
Надъ рѣкою туманъ поднимается,
На кусты тростника лаской вѣетъ зефиръ
И росою земля умывается.
„Выйди въ садъ поскорѣй, воздухъ утренній чистъ
Какъ любовь, какъ душа твоя юная...“
Вдругъ умолкъ, оборвавъ свою пѣснь, гитаристъ,
Лишь гитара звучитъ семиструнная.
И внимаю я ей, а на сердцѣ тоска
Да кручина, печаль безразсвѣтная,
И напрасно, дрожа, замираютъ слова:
Ночь угрюмо молчитъ безотвѣтная!..

В. Соболевъ.



В. А. Русановъ.

Школа для гитары.

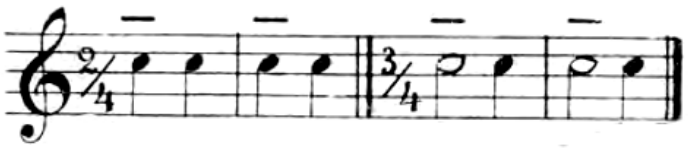
Урокъ 8-й.

Объ акцентѣ.

Тактовыя черточки существуютъ главнымъ образомъ для глаза играющаго, ухо же различаетъ такты по акценту, т.-е. ударенію нотъ, проистекающему отъ врожденнаго въ человѣкѣ чувства ритма.

Между долями простыхъ тактовъ существуютъ тѣ же отношенія, что и въ рѣчи между долгими и короткими слогами: первая часть соотвѣтствуетъ долгому (thesis) и называется сильной долей такта, вторая соотвѣтствуетъ короткому (arsis) и называется слабой.

Сильныя доли такта получаютъ акцентъ, т.-е. удареніе, при исполненіи, слабыя доли не имѣютъ его.

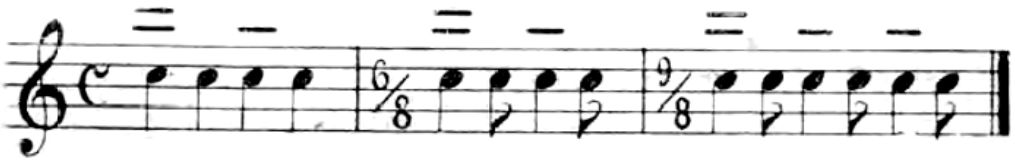


Черточки въ этомъ примѣрѣ обозначаютъ сильныя доли такта, на которыя падаетъ акцентъ.

Сложные такты имѣютъ столько сильныхъ долей, сколько въ нихъ заключается простыхъ тактовъ.

Если въ тактѣ встрѣчаются двѣ сильныя доли, то первая изъ нихъ получаетъ бо́льшій акцентъ (обозначенный ниже въ примѣрѣ двумя черточками надъ нотою), вторая—менѣе сильный акцентъ.

Если сильныхъ долей три, то болѣе сильный акцентъ получаетъ одна первая:



Тактъ $^{12}/_{8}$ имѣетъ четыре сильныхъ доли, въ которыхъ степень акцента еще болѣе разнообразна: первая доля изъ имѣющихъ большій акцентъ, какъ главная, акцентируется еще сильнѣе (въ примѣрѣ этотъ акцентъ обозначенъ тремя черточками):



Трехдольные такты могутъ состоять вмѣсто двухъ неравныхъ изъ трехъ равныхъ долей, отъ чего акцентовка такта не измѣняется: сильною долею остается одна первая изъ трехъ, вторая и третья—слабыми:



При подраздѣленіи главной доли такта на двѣ побочныя первая изъ нихъ получаетъ долевой акцентъ, независимо отъ главнаго, могущаго совпадать съ нимъ, напр.:



Такимъ образомъ простые по обозначенію такты будутъ имѣть: $^{2}/_{4}$—два акцента и $^{3}/_{4}$—три.

При подраздѣленіи главной доли на три побочныя первая нота тріоли получаетъ долевой акцентъ:



При дѣленіи на четыре всякая группа получаетъ по два долевыхъ акцента—двойной на первую и простой на третью ноту:



При дѣленіи на двойную тріоль:



При дѣленіи на секстоль:



Значитъ, рядъ нотъ одинаковой величины можетъ при различномъ тактовомъ обозначеніи получить совершенно различную акцентуацію:

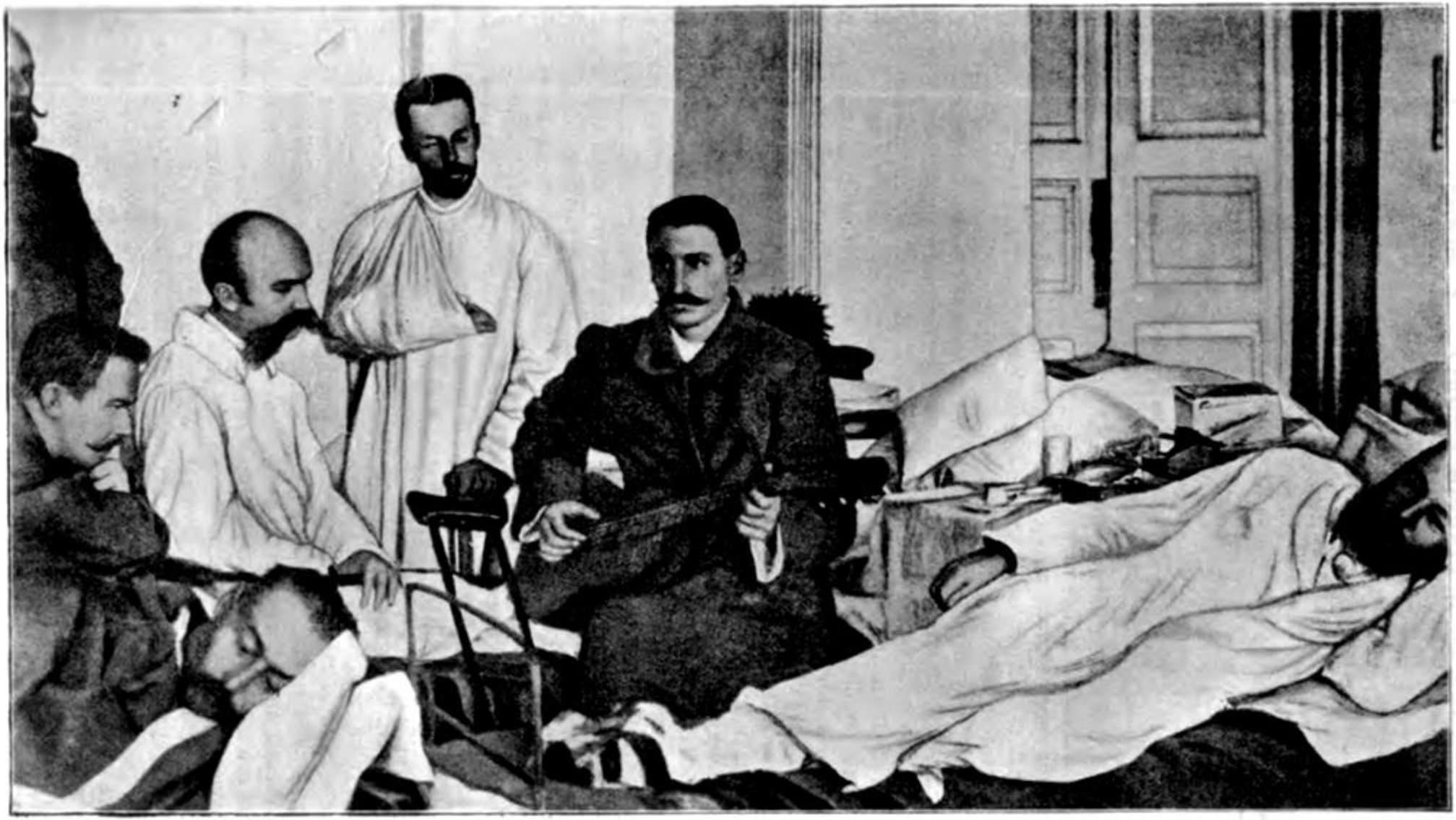
 и т. п.

Теоретически дѣленіе акцентовъ можетъ быть проведено и далѣе, на болѣе мелкія дѣленія, но для практическихъ цѣлей вышеприведеннаго совершенно достаточно.

Распредѣленіе акцентовъ не требуетъ рѣзкихъ удареній при исполненіи; исполнитель долженъ представлять себѣ всѣ ритмическія фигуры съ дѣленіемъ на тѣ или другіе члены, необходимые для правильной музыкальной фразировки, какъ законы ударенія въ правильной рѣчи, и, повторяемъ, чувство ритма, будучи въ человѣкѣ врожденнымъ чувствомъ, отразитъ это представленіе о законахъ акцента безъ всякихъ особыхъ стараній со стороны исполнителя.

Задача. Запомнить законы акцента и уяснить себѣ значеніе ихъ въ музыкѣ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Гитара на Дальнемъ Востокѣ. Группа раненыхъ офицеровъ въ госпиталѣ слушаетъ поручика Минаева, играющаго на гитарѣ.

Параллельное развитіе птичьей и человѣческой музыки.

Генри Ольдиса.

Воспитаніе слуха всего важнѣе. Пріучайся съ самой ранней юности различать тоны и лады. Вслушивайся въ звуки колокола, стеклянной рамы, кукушки и т. п.

Р. Шуманъ.

Заунывныя пѣсни вѣтра, пѣніе соловья начали волновать его чувства и мысли. Природа какъ и во всемъ явилась его первымъ учителемъ.

В. Русановъ.

Птичья музыка представляетъ обаятельную область для изслѣдованія. То, что для невнимательнаго слуха кажется лишь массою непередаваемыхъ звуковъ, становится при болѣе тщательномъ изученіи связной и систематической структурой. Постепенное развитіе простыхъ криковъ и восклицаній далекаго прошлаго въ сложныя комбинаціи различныхъ нотъ, которыя въ настоящее время услаждаютъ слухъ, шло не случайнымъ путемъ, но подъ руководствомъ закона, ведущаго, повидимому, къ опредѣленному идеалу.

Такіе общіе законы не всегда дѣйствуютъ совершенно однообразно, иначе не было бы того разнообразія, которое дѣлаетъ природу столь привлекательной. Поэтому не удивительно, что мы находимъ иногда развитіе преимущественно простой вокализаціи. Часто птицы, пѣсни которыхъ показываютъ малое пониманіе музыкальной формы, обладаютъ прекрасными голосами и большимъ умѣніемъ управлять ими. Поразительными примѣрами этого класса служатъ пересмѣшка и канарейка. Съ другой же стороны, многія птицы, какъ, напримѣръ, лѣсной дроздъ и chewink, имѣющіе не столь обширный голосъ и не отличающіеся столь блестящимъ исполненіемъ, должны быть поставлены выше, если судить по композиціи ихъ пѣсенъ.

Читатель можетъ, безъ сомнѣнія, критически замѣтить, что неправильно судить птичью музыку по той же мѣркѣ, по какой испытывается человѣческій голосъ. Человѣкъ, изучающій спеціально философію музыки, изъ случайнаго, повидимому, способа, какимъ мы пріобрѣли наше настоящее музыкальное мѣрило, выведетъ заключеніе, что развитіе птичьей музыки должно по необходимости идти въ другомъ направленіи и другими путями. Но какъ бы ни казались убѣдительными основанія для такого взгляда, изслѣдованіе доказало, что существуетъ поразительная очевидность того, что эволюція птичьей музыки шла параллельно съ эволюціей человѣческой музыки и что обѣ стремятся къ одному и тому же идеалу.

Исторія человѣческой мелодіи обнаруживаетъ, что пріятные музыкальные ходы пѣсенъ, дѣйствующіе на эстетическій вкусъ цивилизованнаго человѣка, были постепеннымъ естественнымъ приращеніемъ въ теченіе прогресса музыки. Ритмъ, или метрическое раздѣленіе музыкальныхъ выраженій; тоны опредѣленнаго діапазона, которые, пройдя черезъ различныя стадіи, выразились въ нашей теперешней гаммѣ (семь—въ діатонической и двѣнадцать—въ хроматической); значеніе современной тональности (постоянная мысленная ссылка въ теченіи мелодіи къ тоникѣ или основной нотѣ),—все это развилось на различныхъ стадіяхъ прогресса. Установились и другія эстетическія правила и главнымъ образомъ правило повтореній. Повтореніе отдѣльныхъ нотъ, отдѣльныхъ фразъ (въ томъ же или другомъ тонѣ) и комбинаціи фразъ,—все это производитъ пріятное дѣйствіе.

Если мы найдемъ, что многія изъ

этихъ чертъ характеризуютъ птичью музыку или какую-нибудь часть ея, и будемъ помнить, что новѣйшее сложное строеніе птичьихъ пѣсенъ развилось изъ очень простого начала и что эта эволюція безспорно независима отъ нашей, то мы будемъ правы, полагая, что развитіе птичьей музыки шло путями, подобными тѣмъ, которыми развилась человѣческая музыка. Если можно доказать, что различныя птицы пользуются интервалами нашей нынѣшней гаммы и берутъ ноты въ такомъ порядкѣ, чтобы произвести пріятныя для нашего слуха мелодіи (которыя испытываются по тѣмъ же правиламъ, по какимъ испытываются человѣческія мелодіи), то выводъ, что птичья и человѣческая музыка находятся въ болѣе тѣсномъ родствѣ, чѣмъ это подозрѣвалось до сихъ поръ, будетъ, повидимому, послѣдовательнымъ.

Часто отрицали и утверждали, что птицы употребляютъ интервалы нашей мелодической гаммы. Большинство писателей, отрицающихъ это, дѣлаютъ исключеніе для одной или двухъ птицъ, какъ, напримѣръ, для европейской кукушки, которая, какъ они обыкновенно утверждаютъ, поетъ правильную терцію. Если бы это обстоятельство и было единственнымъ замѣченнымъ, то и тогда оно сильно говорило бы за родство между развитіемъ человѣческой и птичьей музыки; но къ кукушкѣ слѣдуетъ прибавить еще нѣсколько различныхъ птицъ. Каролинскій королекъ, пѣвчій воробей, полевой воробей, chickadu, лѣсной дроздъ, chewink, лѣсная пѣночка, хохлатая синица, сѣрая мухоловка, малиновка и многія другія употребляютъ иногда, по крайней мѣрѣ, интервалы нашей гаммы. Я не думаю этимъ утверждать, что ихъ ноты никогда ни малѣйшимъ образомъ не отклоняются отъ точныхъ тоновъ, изъ которыхъ наша гамма научно составлена, что если ихъ, напримѣръ, провѣрить резонаторомъ, какъ это дѣлается для провѣрки полутоновъ, они будутъ точно соотвѣтствовать числу вибрацій нотъ нашей истинной гаммы; но я хочу сказать, что ихъ тоны настолько вообще близки къ нашей гаммѣ, что удовлетворяютъ обыкновеннымъ требованіямъ музыкальнаго уха. Они совершенно такъ же вѣрны, какъ тоны, издаваемые человѣческими голосовыми связками. Поэтому можно съ увѣренностью сказать, что въ своемъ выборѣ интерваловъ названныя мною птицы подчиняются требованіямъ нашей современной гаммы.

Пока я пишу, изъ окна доносится до меня пѣсня пѣвчаго воробья, первая часть которой состоитъ изъ совершенной квинты, повторенной три раза:



Чувство ритма, какъ и употребленіе діатоническихъ интерваловъ, развито у птицъ различно. Каролинскій королекъ изъ всѣхъ слышанныхъ мною исполнителей, пожалуй, строже всѣхъ соблюдаетъ тактъ, хотя одна слышанная мною пѣсня chewink'a обнаруживала почти нелѣпое вниманіе къ такту. Она исполнялась съ удареніемъ, на каждомъ тактѣ столь отчетливымъ, что получалось впечатлѣніе, будто бы пѣвецъ противъ воли поетъ:

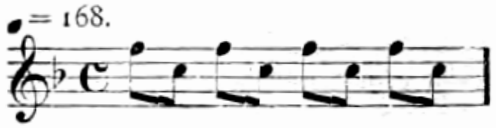


Я недавно взялъ обыкновеніе давать метрономный счетъ всякой записи, какую дѣлаю въ полѣ (что, конечно, возможно только тогда, если пѣсня можетъ быть раздѣлена на правильные такты), и очень немногія изъ записей, сдѣланныхъ за послѣдніе три-четыре года, не имѣютъ указанія на оцѣнку такта со стороны пѣвца.

У нѣкоторыхъ видовъ птицъ обычны повторенія; и будь это повтореніе одной ноты, которымъ пѣвчій воробей часто начинаетъ свою пѣсню, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ:



или повтореніе фразы, какъ въ пѣснѣ хохлатой синицы:



или въ нѣсколькихъ выбранныхъ изъ многихъ и различныхъ исполненій каролинскаго королька:



или многія другія повторенія отдѣльныхъ нотъ или фразъ, иллюстраціи которымъ также легко было бы дать,—мы вездѣ находимъ одинаковую очевидность того, что птицамъ, такъ же, какъ и намъ, нравятся, повидимому, эти ритмическія повторенія.

Къ эффекту отъ повторенія той же фразы въ другомъ тонѣ обыкновенно прибѣгаютъ композиторы. Примѣры тому можно найти во многихъ сочиненіяхъ какъ для голоса, такъ и для инструмента. Я записалъ два примѣра такого эффекта въ птичьей музыкѣ: слѣдующую великолѣпную пѣсню лѣсного дрозда:



а также замѣчательное и мелодичное исполненіе сѣрой мухоловки, пѣсни которой вообще обладаютъ не особенно связнымъ и ритмическимъ строеніемъ:





Слѣдуетъ объяснить, что фразы мухоловки были переданы не въ томъ порядкѣ, какой здѣсь указанъ, но каждая изъ нихъ произносилась безъ разбора въ одномъ изъ трехъ указанныхъ тоновъ, никогда однако же не уклоняясь болѣе, чѣмъ на одинъ тонъ отъ предыдущаго.

Лѣсного дрозда справедливо восхваляютъ, какъ одного изъ самыхъ прелестныхъ пѣвцовъ. Эта похвала основана, безъ сомнѣнія, въ большей мѣрѣ на красотѣ его голоса; но только что представленный примѣръ музыки лѣсного дрозда указываетъ на то, что отчасти, по крайней мѣрѣ, она обязана и красотѣ мелодіи его пѣсни. Между моими записями есть еще живая мелодія пѣвчаго воробья, которая сдѣлала бы честь композитору, одаренному человѣческимъ сердцемъ, умомъ и чувствомъ:



Еще болѣе привлекательна съ точки зрѣнія чувства слѣдующая комбинація двухъ фразъ, исполненная одареннымъ chewink'омъ:



Онъ правильно чередовалъ эти фразы, оставляя между ними паузу, достаточную для ихъ раздѣленія, но не столь большую, чтобы нарушилась должная послѣдовательность.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

Стройный вопросъ.

(Продолженіе.)

Конецъ статьи г. Ремезова указываетъ на нѣкоторое знакомство его съ образцовыми произведеніями изящной литературы. Но, къ сожалѣнію, приводимые имъ два-три слова изъ Гоголя болѣе примѣнимы къ нему самому, чѣмъ къ тѣмъ лицамъ, къ кому онъ ихъ адресуетъ. Такъ, вспомнивъ случайно одинъ изъ фельетоновъ музыкальнаго критика г. Иванова въ „Новомъ Времени", г. Ремезовъ помѣстилъ нѣсколько строкъ оттуда въ своей статьѣ какъ доказательство старшинства семиструнной гитары. Но, во-первыхъ, эти строки совершенно *не* доказываютъ мысли г. Ремезова: въ нихъ есть и стихи и фамиліи, но не доказательства того, что 7-миструнная гитара вообще, а не во Россіи только, старше 6-струнной. А г. Ивановъ неудачно возражалъ какъ разъ на противоположное утвержденіе „петербургскихъ гитаристовъ", что, наоборотъ, 6-тиструнная гитара старше, чѣмъ 7-миструнная, повторяемъ—вообще, а не въ Россіи только. Кромѣ того, г. Ивановъ тутъ же самъ сознается въ своей малой компетентности въ затронутой области. Во-вторыхъ, и это всего интереснѣе, г. Ремезовъ въ предыдущемъ столбцѣ статьи, не замѣчая того, весьма удачно опровергаетъ словами г. Стаховича и себя-то, и г-на Иванова, слѣдовательно торжественно подтверждаетъ непреложность оспореннаго мнѣнія, именно, что 6-тиструнная гитара (не забудемъ—вообще, а не въ Россіи только) старше по времени возникновенія. Вотъ слова г. Стаховича, приводимыя г. Ремезовымъ: „пусть въ поразительныхъ сочиненіяхъ Высотскаго и самого Сихры остается желать при исполненіи той... виртуозности, что выполняетъ *нѣсколько сотъ лѣтъ старшая гитара 6-тиструнная*". Къ кому же слова Гоголя болѣе подходятъ?

Прискорбное впечатлѣніе оказываетъ на спокойнаго читателя приверженность г. Ремезова къ рѣзкимъ, хотя и картиннымъ можетъ быть, выраженіямъ. Потомъ же невольно возникаютъ сомнѣнія въ безпристрастіи лицъ, ими пользующихся; появляется мысль, что критикъ съ почвы серьезныхъ разсужденій переходитъ въ область личныхъ счетовъ, а въ такомъ случаѣ какое же это будетъ исканіе объективной истины, какое служеніе правдѣ.

Можно опасаться, что упоминаніе о старшинствѣ 6-тиструнной гитары дастъ поводъ заподозрѣть автора этой замѣтки въ непріязни по отношенію къ гитарѣ 7-миструнной и ея литературѣ въ частности. Но это было бы совершенно не вѣрно. Прежде всего большій или меньшій возрастъ еще не есть недостатокъ. Кромѣ того, обѣ гитары, какъ 6-струнная, такъ и 7-струнная, могутъ быть названы родными сестрами, въ общемъ равными по достоинствамъ, хотя каждая обладаетъ ей одной свойственными особенностями, не очень-то большими однако. Къ чему же такая рознь между почитателями той или другой изъ нихъ, къ чему озлобленіе, сквозящее въ статьѣ г. Ремезова съ начала до конца, хотя онъ и оговаривается въ заключительныхъ словахъ? Но оговорка эта не уничтожаетъ смысла всего имъ сказаннаго, начиная, наприм., со словъ, что съ 6-струннымъ строемъ „на Руси безъ хлѣба насидишься". Такая нетерпимость совершенно непонятна, если принять во вниманіе, сколь близки по характеру звука, т.-е. по тембру, а также по способу игры обѣ гитары между собой, если сравнить ихъ съ любымъ другимъ инструментомъ. Къ чему узкая партійность? Вѣдь 6-тиструнной гитарѣ доступно если не все, то *очень многое* изъ 7-струнной литературы, конечно, подразумѣвается безъ передѣлки, такъ какъ передѣлать все можно. Вѣроятно, то же можно сказать и о гитарѣ 7-струнной

по отношенію къ литературѣ 6-струнной. Можно надѣяться, что приверженцы 7-струнной гитары не обвинятъ 6-струнниковъ въ относительной бѣдности ихъ литературы; вѣдь извѣстенъ тотъ фактъ, что и первые играютъ сочиненія Мертца, притомъ въ передѣлкѣ изъ одной гитары на двѣ.

Нѣкоторыя лица полагаютъ, что 7-струнной гитарѣ доступнѣе басовые ходы, но и это заблужденіе: правильная постановка пальцевъ и особенно умѣлое примѣненіе *барре* даютъ возможность съ успѣхомъ пользоваться богатыми басовыми ходами. Какъ на примѣры можно указать на слѣдующія произведенія: 1) Джуліани — увертюра къ оперѣ „Семирамида“ Россини; 2) Регонди— изъ 10 этюдовъ №№ 4 или 6; 3) G. Costa—Анданте Мендельсона; 4) Vinas № 9; 5) Ed. Bayer, op. 22; 6) многія произведенія Коттэна, вѣроятно знакомыя всѣмъ чудныя произведенія Ю. М. Штокмана, наконецъ, такія превосходныя сочиненія, какъ „Венгерская фантазія“ или „Анна-полька“ Ив. Ѳ. Деккеръ-Шенка, или его восхитительная аранжировка Рубинштейновской „Soirée à St.-Petersbourg“.

Что касается басовъ добавочныхъ, то они совсѣмъ не составляютъ необходимой принадлежности гитары 6-струнной, притомъ ея одной, это доказали такія свѣтила, какъ упомянутый уже Регонди. Къ тому же ими съ успѣхомъ пользуются и семиструнники: достаточно посмотрѣть на обложку „Гитариста“, чтобы убѣдиться въ этомъ. Да и не число струнъ важно, а пріемы игры, одинаково свойственные обѣимъ гитарамъ, и особенно умѣніе игрока.

Итакъ, подводя итогъ сказанному, мы приходимъ къ заключенію, что гитары обоихъ строевъ, хотя имѣютъ свои не особенно большія отличія, въ общемъ обѣ одинаково могутъ служить прекраснымъ орудіемъ въ рукахъ такихъ великихъ артистовъ, какъ Агуадо, Высотскій, Ферранти и многіе другіе.

Такъ забудемъ же партійные или личные счеты и будемъ солидарны. Попробуемъ сообща работать на общую пользу, кто чѣмъ можетъ—словомъ, игрой, пропагандой... Быть можетъ, и вернемъ гитарѣ ея былую славу! Этотъ идеалъ, единый истинный, долженъ быть цѣлью всякаго гитариста.

Ѳ. Дмитріевъ.

Декабрь 1904.

(Продолженіе слѣдуетъ.)





Пѣсенка о соловьяхъ. Разсказъ *П. Засодимскаго.* Изд. С. Курнина. Москва, 1901 г.

Мы получили этотъ разсказъ при слѣдующемъ письмѣ: „М. Г., г. редакторъ! Посылаю при семъ разсказъ П. Засодимскаго; можетъ быть, кто-либо изъ подписчиковъ журнала „Гитаристъ" пожелаетъ сдѣлать подарокъ своимъ дѣтямъ; въ разсказѣ фигурируетъ старый гитаристъ съ трогательной пѣсенкой о соловьяхъ. Мнѣ кажется, такой подарокъ въ семьѣ гитариста доставитъ ребенку радость и можетъ послужить съ своей стороны пробужденію теплаго чувства къ инструменту, который онъ такъ часто слышитъ въ рукахъ кого-либо изъ близкихъ. Примите и проч. В. Андроновъ".

Прелестный разсказъ извѣстнаго дѣтскаго писателя П. Засодимскаго написанъ очень живо, задушевно и читается съ большимъ интересомъ. Содержаніе его несложно, но правдиво. Старый гитаристъ Карлъ Шмидтъ ходитъ по дворамъ и поетъ подъ гитару разныя пѣсенки. Входя въ какой-нибудь дворъ, онъ садится на складной стулъ и поетъ дрожащимъ, но еще сильнымъ голосомъ одну изъ старинныхъ пѣсенокъ, привлекая ею слушателей.

Тамъ и сямъ начали растворяться окна; изъ нихъ выглядывали на дворъ кухарки, горничныя дѣвушки, дѣти. Всѣ они слушали странное громкое пѣніе подъ аккомпанементъ дребезжащей гитары и съ сожалѣніемъ смотрѣли на старика. А тотъ, увидавъ, что у него нашлись снисходительные слушатели, съ чувствомъ, съ воодушевленіемъ пѣлъ:

Willst du noch Nachtigallen fragen,
Die mit seelenvoller Melodie
Dich entzückten in des Lenzes Tagen—
Nur solang sie liebten, waren sie!

Переводъ:

Если ты спросишь о соловьяхъ, которые своею задушевною мелодіей восхищали тебя въ дни весны, — они были здѣсь, лишь пока любили.

Въ это время швейцаръ въ фуражкѣ съ галуномъ вышелъ во дворъ съ половой щеткой въ рукахъ и, позабывъ на минуту свое дѣло и все свое «швейцарское» достоинство, опершись на щетку и заслушался странствующаго пѣвца. Мальчишка со спичками вывернулся изъ-подъ воротъ и толь-

ко что было хотѣлъ разинуть ротъ и затянуть хриплымъ голосомъ свое обычное: «спички вотъ!», но вдругъ остановился при видѣ старика и, прислонившись къ стѣнѣ, сталъ терпѣливо дожидаться своей очереди. Почтальонъ съ сумкою черезъ плечо скорымъ шагомъ прошелъ черезъ дворъ, но подъ воротами на минуту замѣшкался. Дворникъ, молодой парень, заложивъ руки за спину, стоялъ среди двора, слушалъ и смотрѣлъ на пѣвца. Двѣ бойкія, веселыя горничныя, до тѣхъ поръ съ шумомъ вытряхивавшія длинный красный коверъ, присмирѣли и, полуобернувшись, задумчиво смотрѣли на старика.

И мелодія немудреной пѣсенки, сопровождаемая грустными звуками гитары, западала въ душу этихъ простыхъ людей:

Грустное заунывное пѣніе этого старика подъ аккомпанементъ гитары «съ чудесною, невѣдомою силой» ударило по сердцамъ слушателей и пробудило въ нихъ добрыя свѣтлыя чувства, заставивъ ихъ на минуту позабыть мелочныя житейскія дѣлишки, иногда довольно некрасивыя, иногда очень печальныя, заставивъ ихъ отрѣшиться душой отъ этого грязнаго петербургскаго двора, отъ всѣхъ этихъ водосточныхъ трубъ, клоакъ и мусорныхъ ямъ...

Раздвинулись передъ ними каменныя стѣны... Увидали они передъ собой родныя деревеньки, своихъ отцовъ и матерей, своихъ друзей дѣтства, заслышали знакомые звуки балалаекъ и гармоній посреди зеленаго простора полей, заслышали тѣ пѣсни, что по праздничнымъ лѣтнимъ вечерамъ поются по всей Руси великой—по деревнямъ, селамъ, по степямъ, по берегамъ рѣкъ и по большимъ дорогамъ. И сами они въ былое время пѣвали эти пѣсни... Какъ сквозь сонъ почудились имъ на мгновеніе знакомые цвѣтущіе луга, поля, берегъ рѣчки, заросшій осокой и ивнякомъ, а за околицей кудрявыя, бѣлостволыя березаньки, а еще далѣе ихъ сельская церковь съ высокой бѣлой колокольней. Припомнилась имъ зеленая ширь и гладь полей и надъ полями тишина...

И отъ этихъ воспоминаній, нахлынувшихъ разомъ подъ звуки пѣнія и гитары, стало какъ-то грустно и отрадно у нихъ на душѣ.

Какія прелестныя страницы! Сколько въ нихъ теплаго чувства и поэтической свѣжести!

Но вотъ пѣніе старика запало въ дѣтскую душу и пробудило въ ней горячее участіе къ бѣдному пѣвцу-гитаристу. Мальчикъ Митя позвалъ его однажды къ себѣ въ гости, погрѣться, напиться чаю, и съ этихъ поръ они сдѣлались друзьями. Старикъ заходилъ часто къ своему маленькому другу и пѣлъ любимую пѣсенку Мити о соловьяхъ. Карлъ Шмидтъ очень любилъ свою гитару:

На свою старую гитару Карлъ Шмидтъ смотрѣлъ какъ на вѣрную, неизмѣнную подругу. Онъ держалъ ее въ чехлѣ изъ темно-зеленаго сукна, и иногда вечеромъ, сидя въ своемъ полуосвѣщенномъ углу, онъ вынималъ гитару изъ чехла, подолгу съ любовью смотрѣлъ на нее и нѣжно гладилъ ее рукой, словно лаская какое-нибудь живое, чувствующее существо, раздѣляющее съ нимъ его одиночество и утѣшающее его во дни невзгодъ и печалей.

Знакомство съ Митей и его мамой, нѣжное участіе ихъ и привязанность мальчика внесли много тепла и свѣта въ невеселую жизнь стараго гитариста.

Конецъ этого задушевнаго разсказа очень печаленъ: Митя заболѣлъ опасно, безнадежно. Ни нѣжный уходъ его мамы, ни лѣкарства, ничто не могло уже вернуть его къ жизни. Мальчикъ умиралъ. Старый Шмидтъ былъ въ отчаяніи.

Выдался такой же ненастный октябрьскій день, какъ тотъ, когда Митя въ прошломъ году познакомился съ Карломъ Шмидтомъ. Небо было такое же сѣрое и такъ же снѣгъ мелькалъ въ воздухѣ. Такъ же тихою, усталою поступью вошелъ старикъ во дворъ, усѣлся на свой складной стулъ, заигралъ на гитарѣ и запѣлъ, чтобы потѣшить своего маленькаго страдающаго друга, запѣлъ онъ «пѣсенку о соловьяхъ». Глаза его, устремленные на окна знакомой квартиры, были полны слезъ. Сердце его надрывалось отъ горя, онъ не пѣлъ, а словно стоналъ, и стонала его старая гитара... Nur solang sie leben, sorgen sie!» дрожащимъ, скорбнымъ голосомъ

напѣвалъ старикъ, поднявъ голову и какъ бы стараясь, чтобы эти звуки долетѣли до той полусумрачной комнаты, гдѣ томился бѣдный мальчикъ...

Исполнилось его желаніе. Митя услыхалъ знакомое пѣніе.

— Карлъ Шмидтъ!—не раскрывая глазъ, едва внятно, какъ во снѣ, пролепеталъ онъ, и блаженная, безмятежная улыбка промелькнула на его блѣдныхъ губахъ.

Мать, склонившись, сидѣла у изголовья и горько плакала, закрывъ лицо руками. Но Митя уже не видалъ ея, не слыхалъ ея плача...

Тихо, спокойно доживалъ онъ свои послѣднія минуты, засыпая вѣчнымъ сномъ подъ напѣвъ любимой пѣсни.

Издана книжка очень изящно, снабжена иллюстраціями. Къ сожалѣнію, цѣна на ней не обозначена, но едва ли она превышаетъ стоимость до сорока копеекъ.

В. Р.



Письмо въ редакцію.

Милостивый государь, г. редакторъ!

Имѣю честь покорнѣйше просить васъ не отказать помѣстить въ вашемъ уважаемомъ журналѣ нѣсколько строкъ, въ коихъ я хотѣлъ бы выразить мою благодарность П. И. Иванову.

По смерти петербургскаго мастера Франца Станиславовича Пасербскаго я пріобрѣталъ басовыя струны какъ въ разныхъ музыкальныхъ магазинахъ, такъ и у разныхъ мастеровъ-спеціалистовъ, стараясь разыскать болѣе или менѣе хорошія струны. Перепробовавъ всевозможные сорта ихъ, я при всемъ стараніи найти таковыя не могъ, несмотря на желаніе заплатить самую высокую цѣну. Прочтя въ № 10 журнала „Гитаристъ“ письмо гитариста-любителя П. И. Иванова, я рѣшилъ выписать отъ него на пробу два аккорда струнъ для терцъ- и квартъ-гитаръ, думая, что врядъ ли и здѣсь найду то, что мнѣ нужно. Но я ошибся: ничего подобнаго до сего времени я не имѣлъ; въ сравненіи со струнами П. И. Иванова даже струны Пасербскаго (не говоря уже о другихъ мастерахъ) оказались плохими. Такого сильнаго, глубокаго и вмѣстѣ съ тѣмъ мягкаго тембра я еще не встрѣчалъ. Въ С.-Петербургѣ нѣтъ возможности найти такія струны. Если бы эти струны стоили въ десять разъ дороже, то и это было бы находкой для гитаристовъ. Приношу мою глубокую и искреннюю благодарность Петру Ивановичу Иванову за высланныя мнѣ струны, пожелавъ ему при содѣйствіи всѣхъ гитаристовъ развить начатое имъ дѣло, чтобы мы могли всегда пользоваться дѣйствительно прекрасными струнами *).

Уважающій васъ **А. Кудрявцевъ.**

С.-Петербургъ, Сергіевская, 45.
11 января 1905 г.

*) Помѣщая это письмо, редакція считаетъ нравственнымъ долгомъ оговориться, что ею получено еще нѣсколько писемъ по этому же поводу, въ которыхъ авторы, признавая единогласно достоинство тембра струнъ П. И. Иванова, указываютъ на *непрочность* ихъ, часто не выдерживающую строя даже ниже обыкновеннаго строя большой гитары.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

Фантазія на ром. „Моряки“ (Нелюдимо наше море). *В. Русанова.*

Дуэтъ „Моряки“—одинъ изъ самыхъ популярныхъ романсовъ русскаго композитора Константина Петровича Вильбоа.

К. П. Вильбоа родился 17-го мая 1817 года въ С.-Петербургѣ, умеръ 30-го іюня 1882 г. въ Варшавѣ. К. П. получилъ образованіе во 2-мъ спб. кадетскомъ корпусѣ, откуда вышелъ въ 1837 г. въ гвардейскую артиллерію. К. П. съ дѣтства занимался музыкой, написалъ много романсовъ и три оперы: „Наташа или волжскіе разбойники“, „Тарасъ Бульба“ и „Цыганка“. Имъ составлены также два сборника: „25 русскихъ народныхъ пѣсенъ“ и „150 русскихъ народныхъ пѣсенъ“. Послѣдній былъ переложенъ почти на всѣ инструменты; для гитары онъ имѣется въ переложеніи В. Колосова.

По точности записи, по гармонизаціи сборники эти далеко не принадлежатъ къ числу безукоризненныхъ, русскимъ же гитаристамъ, привыкшимъ къ роскошной обработкѣ народныхъ пѣсенъ въ сочиненіяхъ С. Н. Аксенова, М. Т. Высотскаго, А. О. Сихры, А. А. Вѣтрова и др., такой сборникъ, да еще въ неумѣлой передачѣ В. Колосова, и вовсе не интересенъ.

Зато дуэтъ его „Моряки“ облетѣлъ всю Россію; успѣху не мало содѣйствовалъ также увлекательно написанный текстъ романса.

Такъ какъ правовыя условія не позволяли мнѣ издать свою аранжировку цѣликомъ, то я и рѣшился написать фантазію на этотъ романсъ.

Первую часть его я оставилъ безъ измѣненія, второю же воспользовался для воспроизведенія бури на текстъ:

Облака бѣгутъ надъ моремъ,
Крѣпнетъ вѣтеръ, зыбь чернѣй!
Будетъ буря!.. Мы поспоримъ
И поборемся мы съ ней!..

Въ этой части разсыпные аккорды, быстрые пассажи и арпеджіо играютъ главную роль; считаю нелишнимъ обратить также вниманіе неопытныхъ еще гитаристовъ на нюансы: въ послѣднихъ пяти тактахъ этой части (передъ adagio) идетъ усиливающееся постепенно crescendo, сходящее къ концу постепенно на нѣтъ, какъ будто буря промчалась, осталась назади.

Заканчивается фантазія adagio, представляющимъ яркій контрастъ со второю частью, звучной и бравурной, на текстъ:

Тамъ за далью непогоды
Есть блаженная страна:
Не темнѣютъ неба своды,
Не проходитъ тишина...

Тихія арпеджіо, взятыя изъ послѣднихъ четырехъ тактовъ второй части, представляютъ какъ бы доносящійся издалека откликъ миновавшей бури.

Этюдъ (E-moll). *Н. И. Александрова.*

Сочиненія Н. И. Александрова давно уже стали библіографическою рѣдкостью. Не сохранилось никакихъ и біографическихъ о немъ свѣдѣній. А между тѣмъ, несомнѣнно, это былъ одинъ изъ выдающихся композиторовъ, ученикъ А. О. Сихры. Послѣдній посвятилъ ему одну изъ самыхъ лучшихъ своихъ фантазій „Среди долины ровныя“, блестящую и труднѣйшую по техникѣ пьесу. Надо полагать, что и какъ игрокъ Н. И. Александровъ былъ виртуозъ, обладавшій огромной техникой.

Въ журналѣ „Русскій Архивъ“, въ нумерѣ второмъ за 1902 годъ, есть между прочимъ упоминаніе о гитаристѣ Александровѣ, въ письмѣ А. Я. Булгакова, одного изъ сановниковъ царствованія императора Николая I; привожу его здѣсь въ виду его историческаго значенія въ оцѣнкѣ игры Н. И. Александрова:

Москва, 16 генваря 1832.

Вчера вечеромъ съѣздилъ я на часочекъ къ княгинѣ Вяземской, у коей былъ дѣтскій балъ; видѣлъ я тутъ новое поколѣніе; я бывало танцовалъ не только съ матушками, но даже съ бабушками иныхъ. Готовятся тутъ красавицы, напр.: Давыдова, Новосильцева, Аникѣева, но мужескій полъ далеко отсталъ: неуклюжъ, дурно танцуетъ, дурно говоритъ. Хотя домъ малъ, княгиня умѣла славно это устроить и ея три мамзели тутъ танцовали. Кланяйся отъ меня отцу ихъ. Сегодня будетъ къ намъ восхищать насъ своею гитарой Александровъ, молодой, очень милый мальчикъ; давно ли видѣлъ я его царскосельскимъ школьникомъ, а теперь офицеръ гвардіи въ крестѣ и двухъ медаляхъ («Русскій Архивъ», № 2, 1902 г., стр. 269).

Сочиненія Н. И. Александрова весьма замѣчательны и запечатлѣны истиннымъ талантомъ и композитора и большого мастера. Но особенно замѣчательны его этюды и экзерциціи, написанные въ духѣ классической школы А. О. Сихры; это просто жемчужины нашей педагогической литературы. При всей своей строгой научности они чужды всякой сухости и проникнуты свободной, широкой фантазіей, изяществомъ и художественною стильностью.

Прилагаемый нами этюдъ E-moll—одинъ изъ красивѣйшихъ; по техникѣ онъ средней трудности, но требуетъ при исполненіи умѣлой фразировки, круглоты и законченности.

Было бы крайне желательно, чтобы помѣщеніе этого этюда и небольшой замѣтки привлекло вниманіе лицъ, имѣющихъ какія-либо свѣдѣнія объ этомъ величайшемъ представителѣ блестящаго періода процвѣтанія нашего инструмента. Можетъ быть, они не откажутся сообщить намъ нѣкоторыя о немъ свѣдѣнія или же указать путь къ пріобрѣтенію ихъ по другимъ источникамъ. Для исторіи нашего инструмента это было бы величайшею заслугой.

Элегія. Муз. *Г. П. Котикова.*

Въ прошломъ нумерѣ наши читатели могли ознакомиться съ небольшой прелестной пьесой Георгія Петровича Котикова, одного изъ молодыхъ современныхъ гитаристовъ.

Г. П. родился въ 1875 г. въ Крыму, близъ Керчи; воспитаніе получилъ во 2-мъ спб. кадетскомъ корпусѣ, откуда поступилъ юнкеромъ въ тверское кавалерійское училище; военная служба пришлась не по душѣ молодому человѣку,—его влекло искусство на сцену. До осени прошлаго года онъ былъ драматическимъ актеромъ и занималъ широкое амплуа резонера, для перехода на амплуа трагика. Непреодолимое влеченіе къ гитарѣ, на которой онъ игралъ, еще будучи актеромъ, заставило его покинуть сцену, несмотря на уговоры товарищей, молодыхъ и старыхъ ветерановъ гитары, сулившихъ артисту блестящую будущность. Онъ рѣшился никогда болѣе не оставлять гитары и посвятить себя серьезному служенію любимому инструменту. Скоро его игра привлекла къ нему многихъ желающихъ серьезно изучать гитару; но уроки и успѣхъ среди почитателей его таланта отнюдь не вскружили головы молодому артисту.

„Изучающимъ и совершенствующимся,—пишетъ онъ въ одномъ письмѣ ко мнѣ,—я буду считать себя всю жизнь и каждый полезный для себя совѣтъ буду имѣть въ виду“.

Гитарѣ онъ отдалъ предпочтеніе передъ изучаемыми имъ раньше инструментами: скрипкой, корнетъ-а-пистономъ, флейтой и фисъ-гармоніей. По гитарѣ Г. П. учился у нѣсколькихъ гитаристовъ, въ томъ числѣ и у В. П. Лебедева, такъ что и самъ онъ затрудняется опредѣлить, кому онъ болѣе обязанъ своимъ знаніемъ этого инструмента; несомнѣнно только, что болѣе всего—своему таланту и знакомству съ музыкой еще въ то время, когда онъ изучалъ другіе инструменты.

Ознакомившись предварительно съ испанскимъ и русскимъ строемъ, Г. П. остановился разъ навсегда на послѣднемъ. Такимъ образомъ, пьесы его „Серенада“ и „Элегія“, написанныя для 6-струнной гитары, являются

результатомъ изученія испанскаго строя.

По двумъ небольшимъ пьесамъ, конечно, нельзя судить о его композиторскомъ дарованіи, но по нимъ видно, что мы имѣемъ дѣло съ композиторомъ со строгимъ направленіемъ, изящнымъ вкусомъ и вѣрнымъ художественнымъ пониманіемъ своего инструмента.

Отъ всей души пожелаемъ ему дальнѣйшаго успѣха на избранномъ поприщѣ.

Прилагаемая при этомъ нумерѣ пьеса Г. П. озаглавлена „Элегія". Слово это по-гречески обозначаетъ—жалоба; въ искусствѣ такъ называются произведенія, имѣющія грустный, задумчивый характеръ (элегическій).

Въ атаку. Маршъ. (Муз. *С. А. Сырцова.*)

Звучный, красивый маршъ; въ особенности оригинально энергичное тріо, передающее стремительность атаки.

По техникѣ маршъ этотъ не изъ трудныхъ и требуетъ только отчетливаго исполненія и, какъ всѣ марши, правильнаго, ровнаго ритма.

При послѣднемъ тактѣ первой части авторомъ обозначено: attaca trio, т.-е немедленный переходъ ко второй части, къ тріо.

В. Русановъ.

Почтовый ящикъ.

Барнаулъ. Г-ну И. Пиджакову. Потрудитесь обратиться къ издателю А. М. Афромѣеву: Тюмень, Монастырская ул., соб. домъ.

Москва. Неизвѣстной. Редакція не помѣщаетъ анонимныхъ писемъ; считаемъ все-таки долгомъ увѣрить васъ, что не всѣ учителя могутъ позволить себѣ столь недостойное отношеніе къ ученицѣ, такъ что прискорбный фактъ, сообщаемый вами, во всякомъ случаѣ явленіе исключительное, если только то, что сообщаете вы, правда!

Отъ редакціи.

Въ виду частыхъ запросовъ о стоимости и о томъ, гдѣ можно пріобрѣсти книгу доктора С. С. Заяицкаго „Интернаціональный союзъ гитаристовъ", имѣемъ честь довести для всеобщаго свѣдѣнія слѣдующее: книга эта предназначена авторомъ для *безплатной* раздачи всѣмъ интересующимся гитарной музыкой; въ виду этого каждый можетъ получить таковую отъ музыкальной фирмы П. И. Юргенсона (Москва, Неглинный проѣздъ, музыкальный магазинъ П. И. Юргенсона), любезно взявшей на себя трудъ разсылки этого изданія. Пересылка за счетъ выписывающаго, наложеннымъ платежомъ.

Вниманію гг. подписчиковъ въ разсрочку.

Во избѣжаніе перерыва въ высылкѣ журнала редакція покорнѣйше проситъ озаботиться высылкой подписныхъ денегъ, слѣдуемыхъ къ 1 марта, согласно правиламъ, установленнымъ на разсрочку и объявленнымъ при журналѣ на 1905 годъ.

Редакторъ-издатель **В. Русановъ**.

Дозволено цензурою. Москва, 22 февраля 1905 г.

типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К° в Москвѣ.