Гитаристъ.

№ 3.

Содержаніе. 1. А. Н. Верстовскій. *В. Русанова.*—2. Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры. *Н. Макарова.*—3. Параллельное развитіе птичьей и человѣческой музыки. *Г. Ольдиса.*—4. Стройный вопросъ: II. Отвѣтъ г-ну Дмитріеву. *П. Ремезова.* III. О добавочныхъ басахъ. *Н. Черникова.*—5. Музыкальное обозрѣніе: Концертъ З. Кипченко. *Гитариста.* Москва. *Бемоль.*—6. Письмо въ редакцію Е. Сычева. Отъ редакціи. *В. Русанова*—7. Школа для гитары. *В. Русанова.*—8. Иностранный отдѣлъ. Сообщенія Свободнаго союза для распростр. хорошей гитарной музыки. Пер. съ нѣм. *О. Терпуговой.*—9. Къ нотнымъ приложеніямъ. *В. Русанова.*—10. Списокъ сочиненій, поступивш. въ ред. журн. „Гитаристъ“ съ 1-го янв. по 1-е февр. 1905 г.—11. Почтовый ящикъ.
Нотныя приложенія. Изъ оп. „Аскольдова могила“ А. Н. Верстовскаго: 1. Пѣснь Надежды. Ар. А. Варламовъ. 2. Арія Неизвѣстнаго. Ар. П. А. Коринъ. 3. Антрактъ и хоръ дѣвицъ. Ар. А. О. Сихра. 4. Пѣсня Торопа. Ар. А. О. Сихра. 5. Заходили чарочки по столику. Ар. А. О. Сихра. 6. Близко города Славянска. Ар. К. Петровъ. 7. Умирающій гладіаторъ. Эскизъ В. А. Русанова.

А. Н. Верстовскій.

(По поводу 70-тилѣтія оперы „Аскольдова могила“, 1835—1905 г.)

I.

Въ 1905 году исполнится 70 лѣтъ со времени появленія оперы одного изъ замѣчательныхъ русскихъ композиторовъ — Алексѣя Николаевича Верстовскаго.

Опера эта за первое двадцатипятилѣтіе своего существованія выдержала болѣе 600 представленій въ Москвѣ и Петербургѣ, идетъ на сценѣ и до сего времени, въ особенности въ провинціи, и считается одною изъ самыхъ любимыхъ русскихъ оперъ.

Я говорю объ оперѣ „Аскольдова могила“.

Энтузіазмъ и восторгъ, которыми было встрѣчено ея появленіе, можно сравнить развѣ только съ успѣхомъ оперы „Жизнь за Царя“ М. И. Глинки. Нѣкоторые нумера „Аскольдовой могилы“, какъ, напр.: „Гой ты, Днѣпръ“, „Въ старину живали дѣды“, „Ахъ, подруженьки“, „Близко города



А. Н. Верстовскій.

Славянска" и „Заходили чарочки по столику", сдѣлались достояніемъ народа и раздавались во всѣхъ уголкахъ Россіи.

Сѣровъ говоритъ, что у Верстовскаго въ его „Ахъ, подруженьки" глубоко отразилась душа русской женщины, глубже даже, чѣмъ у М. И. Глинки въ аріяхъ его героинь, и отмѣчаетъ способность Верстовскаго къ юмору; послѣдній, какъ извѣстно, былъ слабой стороной даже такого могучаго дарованія, какъ М. И. Глинка. Тотъ же Сѣровъ находитъ, что мелодія Верстовскаго затрогиваетъ такія струны русской души, до которыхъ не дотрогивался и Глинка. Очень можетъ быть, что въ словахъ Сѣрова есть преувеличеніе, но есть и значительная доля правды: безъ этого опера „Аскольдова могила" не могла бы имѣть такого небывалаго успѣха.

Все это ставитъ безсмертное имя А. Н. Верстовскаго на высокопочетное мѣсто въ исторіи русской музыки.

И дѣйствительно, заслуги его въ ней велики и неоспоримы: А. Н. былъ однимъ изъ самыхъ выдающихся вождей періода, предшествовавшаго прочному созданію истинной народной оперы, основателемъ которой явился великій М. И. Глинка. „Аскольдова могила" была первой оперой, отъ которой, несмотря на всѣ ея недостатки, повѣяло новой эрой въ русскомъ музыкальномъ искусствѣ, повѣяло впервые народнымъ духомъ и складомъ; ими проникнуты лучшіе нумера этой оперы, ея ясныя и свѣжія мелодіи и общій характеръ музыкальнаго замысла.

Несомнѣнно, что въ творчествѣ А. Н. Верстовскаго таилось, какъ основная черта, стремленіе къ своему русскому, національному; правда, это было робкое стремленіе: слишкомъ еще въ то время въ русскомъ обществѣ громоздилось много наноснаго, чужого и оно питалось почти исключительно итальянской и нѣмецкой музыкой, властно накладывавшей свою печать на русскіе таланты и народныя мелодіи. А. Н. Верстовскому, не обладавшему ни геніальностью М. И. Глинки, ни серьезной музыкальной подготовкой, не подъ силу было побороть чужеземное иго и западный романтизмъ, культивированный въ Россіи Жуковскимъ. Но „Аскольдова могила" была брешью, пробитою могучей рукой; она открыла доступъ свѣжему воздуху; такой ударъ могъ нанести только первоклассный талантъ, заключавшій въ себѣ неизсякаемый родникъ мелодическаго дарованія и обладавшій широко художественною кистью; вспомнимъ хотя бы созданный имъ типъ Торопки Голована, являющійся до сихъ поръ единственнымъ въ нашей оперной литературѣ.

II.

Біографическія свѣдѣнія объ А. Н. Верстовскомъ очень скудны; о немъ почти нѣтъ серьезныхъ изслѣдованій, нѣтъ даже пол-

наго собранія его сочиненій. Его біографія составлена только по различнымъ воспоминаніямъ, отдѣльнымъ характеристикамъ и т. п.

Таково наше отношеніе къ выдающимся русскимъ людямъ.

А. Н. Верстовскій родился 18 февраля 1799 года. Образованіе получилъ въ петербургскомъ институтѣ инженеровъ путей сообщенія. Музыкой занимался съ дѣтства. Его учителями были: на фортепіано—Фильдъ и Штебельтъ, на скрипкѣ—Бемъ и Мауреръ, по теоріи музыки — Брандтъ и Цейнеръ; пѣніе онъ изучалъ у Тарквинія.

Двадцати лѣтъ онъ написалъ уже водевиль-оперу „Бабушкины попугаи", а затѣмъ еще нѣсколько водевилей—„Карантинъ", „Новая шалость" и др. Это дало ему извѣстность и онъ былъ даже приглашенъ на службу при московскихъ Императорскихъ театрахъ.

Отъ водевилей А. Н. постепенно перешелъ къ болѣе серьезной музыкѣ, сочинилъ баллады на стихи Жуковскаго „Гезіодъ и Омиръ", „Свѣтлана" (три пѣсни), „Пустынникъ", на стихи Пушкина „Слыхали ль вы" и „Черная шаль"; двѣ послѣднія распѣвала когда-то вся Россія.

Въ 1828 году съ успѣхомъ прошелъ въ Москвѣ его „Панъ Твардовскій", первая проба народной оперы; въ ней еще слишкомъ сильно просвѣчивало вліяніе Вебера.

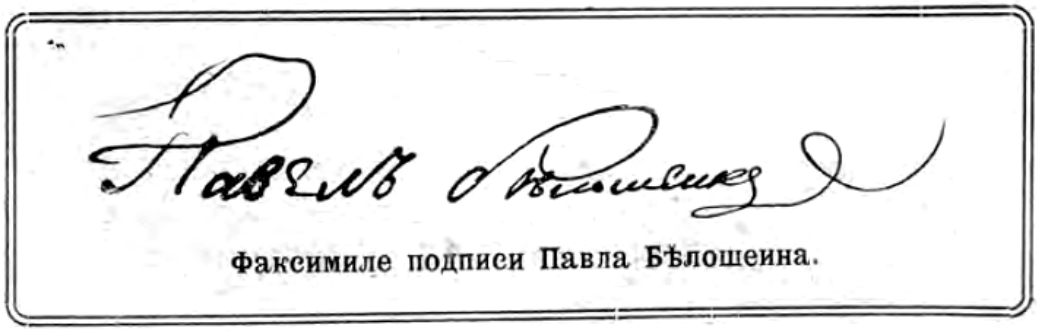
Не меньшій успѣхъ имѣла и вторая его опера „Вадимъ или двѣнадцать спящихъ дѣвъ".

Опера „Аскольдова могила", упрочивъ окончательно славу композитора, въ то же время составляетъ высшую точку развитія его таланта; далѣе этого онъ идти уже не могъ; его послѣдующія оперы „Тоска по родинѣ", „Чурилова долина" и „Громобой" носятъ слѣды явнаго упадка творчества и только славное имя автора можетъ еще привлечь къ нимъ вниманіе.

А. Н. Верстовскій скончался въ Москвѣ 5 ноября 1862 года. Похороненъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

Благодарный русскій музыкантъ не пройдетъ мимо его могилы, не преклонивъ почтительно головы передъ памятникомъ піонера русской музыки, творца „Аскольдовой могилы"...

В. Русановъ.



Факсимиле подписи Павла Бѣлошеина.

Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры.

Н. Макарова.

(Окончаніе.)

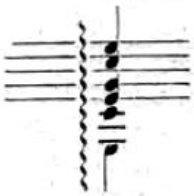
ПРАВИЛО IV.

Портаменто.


Передвиньте быстро впередъ средній палецъ лѣвой руки съ G на F. 
Передвиньте средній палецъ назадъ съ F на G. Это называется у итальянцевъ portamento.

ПРАВИЛО V.

Разсыпные аккорды.

Если аккордъ написанъ такъ , возьмите 3 басовыхъ ноты большимъ пальцемъ, а остальныя три—соотвѣтствующими имъ пальцами. Но если онъ написанъ такъ , берите всѣ 6 нотъ однимъ большимъ пальцемъ. А когда онъ написанъ такъ , берите всѣ 3 ноты указательнымъ пальцемъ, начиная съ верхней.

ПРАВИЛО VI.

Флажолеты.

Флажолеты означены буквами har и изображены тѣми же нотами, которыя должны издавать тотъ же самый звукъ, какъ и взятыя обыкновеннымъ образомъ, безъ флажолета.

ПРАВИЛО VII.

Трель.

Трели, за весьма рѣдкими исключеніями, должны играться не однимъ пальцемъ правой руки и не на одной струнѣ, а на двухъ струнахъ и четырьмя пальцами правой руки, перекрещивая ихъ и начиная съ перстневого, напр.:



Исполняется такъ:
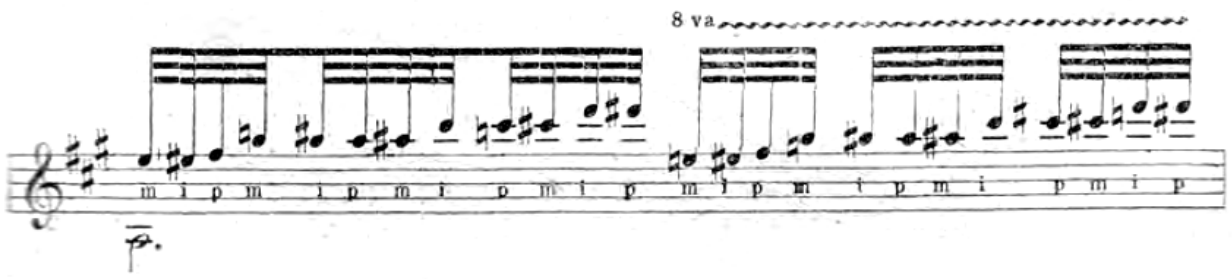


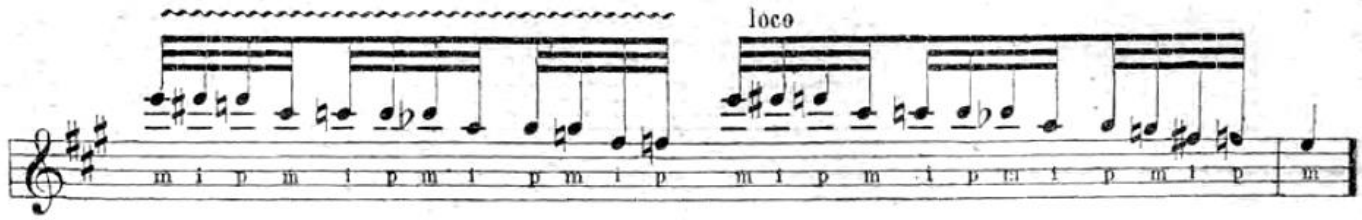
Хорошая трель, т.-е. такая, которая была бы быстра, ровна, сильна и отчетлива, составляетъ одну изъ величайшихъ трудностей, побѣдить которую возможно только посредствомъ труда продолжительнаго, настойчиваго и раціональнаго, т.-е. начиная съ весьма медленнаго темпа, ускорять который слѣдуетъ лишь постепенно, самымъ незамѣтнымъ образомъ, и доходить до желаемой скорости только послѣ долгихъ упражненій и не иначе, какъ съ помощью метронома, безъ котораго невозможно соблюсти строгую постепенность въ ускореніи движенія и, стало быть, невозможно пріобрѣсть хорошую трель.

ПРАВИЛО VIII.

Хроматическая гамма.

Гаммы стаккато и хроматическія на квинтѣ, восходящія и нисходящія, исполняются однимъ пальцемъ лѣвой руки, то указательнымъ, то перстневымъ, иногда мизинцемъ, но наичаще среднимъ. Что до правой руки, то тѣ изъ гитаристовъ, которые въ состояніи исполнять эти гаммы, употребляютъ только *двойное пэнсэ*—пальцы средній и указательный, тогда какъ я употребляю *тройное пэнсэ*—пальцы средній, указательный и большой. Эта манера даетъ мнѣ возможность достигать величайшей скорости въ движеніи хроматическихъ гаммъ. И въ то время, когда палецъ лѣвой руки скользитъ по грифу, надо, чтобы паденіе каждаго изъ трехъ пальцевъ правой руки соотвѣтствовало одному изъ ладовъ грифа въ послѣдовательномъ порядкѣ полутоновъ до послѣдней ноты хроматической гаммы. Вотъ примѣръ:
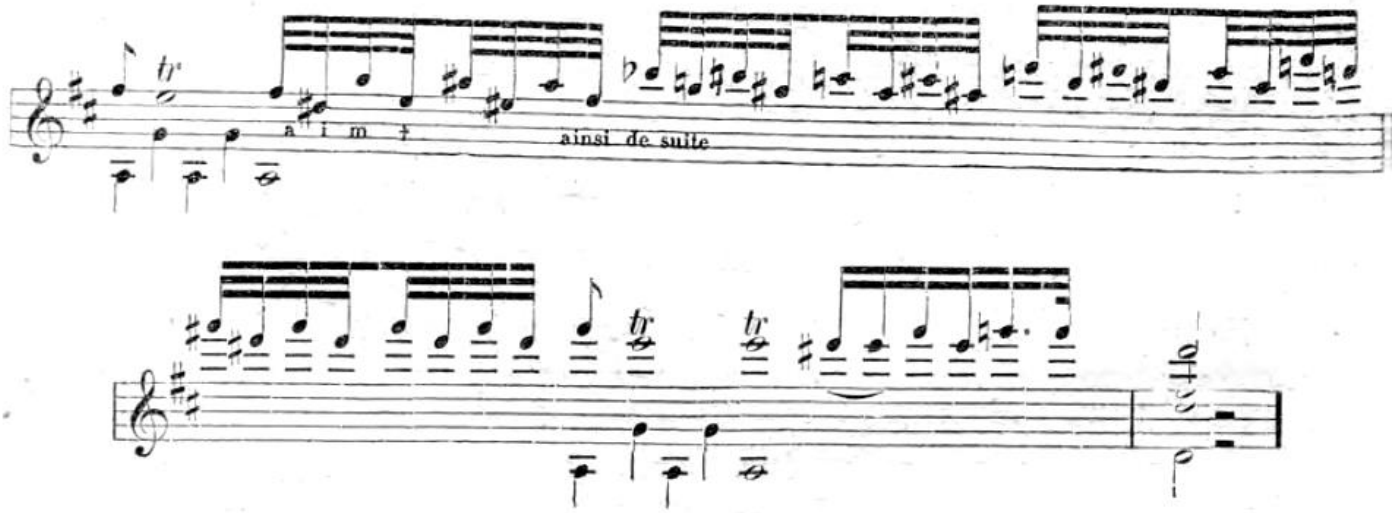




Эти гаммы, такъ же какъ и трели, составляютъ одну изъ величайшихъ гитарныхъ трудностей, побѣдить которую возможно только послѣ продолжительныхъ упражненій съ помощью метронома.

ПРАВИЛО IX.

Хроматическія гаммы малыми терціями.

Хроматическія гаммы малыми терціями, гаммы, предшествуемыя и оканчиваемыя трелью, и такія, какія находятся въ *двухъ моихъ концертахъ*, въ *Камаринской* и въ *Венеціанскомъ Карнавалѣ*, не должны быть слишкомъ трудны для тѣхъ, которые могутъ исполнять трели на двухъ струнахъ и четырьмя пальцами, напр. въ слѣдующей каденцѣ:



Что касается трели, пальцы какъ правой, такъ и лѣвой руки показаны выше (см. пр. VII). Но только подлѣ мизинца лѣвой руки надо поставить на секундѣ перстневой палецъ. Затѣмъ, отбивши трель, поднять мизинецъ и подвигать хроматически указательный и перстневой, продолжая трельное движеніе правой рукой, подвигать до самаго 14 хода, т.-е. до верхней октавы fis. Тогда стоитъ только передвинуть по секундѣ перстневой палецъ съ dis на E и продолжать трель на верхней октавѣ.
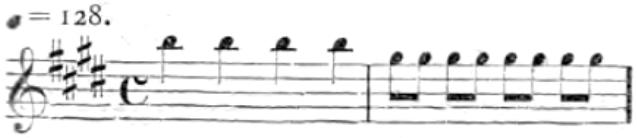


Параллельное развитіе птичьей и человѣческой музыки.

Генри Ольдиса.

(Окончаніе.)

Не могу не цитировать слѣдующій примѣръ,—тему маленькаго полевого воробья, хотя и простую, но обладающую обворожительною граціей, когда эта мелодія проносится по лугу, освѣщенному послѣдними золотистыми лучами заходящаго солнца:



Я не знаю ни одного звука въ природѣ, болѣе совершенно гармонирующаго съ ясностью лѣтняго вечера, чѣмъ этотъ простой вечерній гимнъ полевого воробья.

Часто получаются эффектныя комбинаціи, когда отдѣльныя птицы поютъ антифонныя фразы. Симеонъ Низъ Ченэй даетъ примѣръ такой формы отвѣтнаго пѣнія chickadées. Я слышалъ, какъ каролинскіе корольки комбинировали такимъ образомъ свои пѣсни, и отмѣтилъ другіе примѣры антифонной музыки въ пѣніи полевыхъ воробьевъ, пѣвчихъ воробьевъ, луговыхъ жаворонковъ и chewinks. Вотъ нѣкоторые изъ нихъ:

Полевой воробей № 1-й.
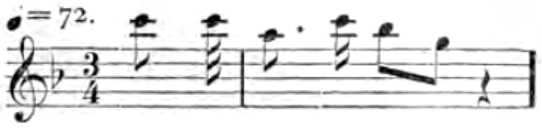


Полевой воробей № 2-й.
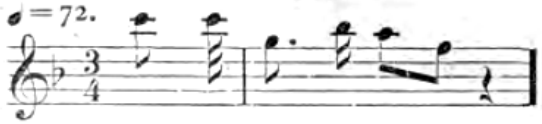






Луговой жаворонокъ № 1-й.
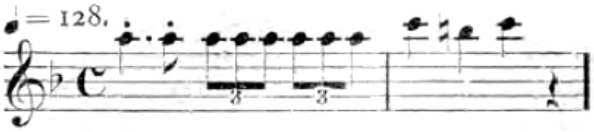


Луговой жаворонокъ № 2-й.



Въ дуэтѣ луговыхъ жаворонковъ произошелъ замѣчательный инцидентъ. Пропѣвъ немного антифонами, какъ тутъ показано, они оба стали слегка детонировать и вскорѣ обмѣнялись постепенно партіями, такъ что № 1-й сталъ пѣть фразу, которую раньше пѣлъ № 2-й, а № 2-й сталъ пѣть ту, которую раньше пѣлъ № 1-й. Это такая музыкальная штука, какой едва ли найдутъ возможнымъ подражать пѣвцы. Я также слышалъ музыкальный отвѣтъ на слѣдующую мелодію, пропѣтую пѣвчимъ воробьемъ:
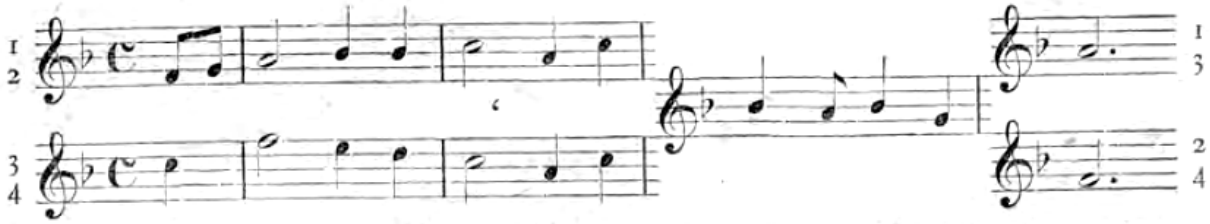




и хотя это едва ли можно было назвать антифоннымъ пѣніемъ, какъ я его слышалъ, такъ какъ отвѣтная фраза была пропѣта черезъ годъ послѣ первоначальной фразы и на сорокъ миль дальше, однако же я сильно склоненъ думать, что вторая фраза по своему происхожденію была прямымъ отвѣтомъ на первую. То же самое можно сказать о примѣрѣ пѣсни chewink'a:





Вторая фраза была пропѣта черезъ годъ послѣ первой, хотя и въ той же мѣстности. Можетъ быть, обѣ фразы были исполнены одною и тою же птицей и вторая—просто варіація первой; но въ виду антифоннаго пѣнія, исполняемаго нѣкоторыми видами птицъ, въ томъ числѣ и chewink'омъ, возможно также, что послѣдняя форма происходила изъ первой, какъ прямой отвѣтъ. Въ этихъ примѣрахъ антифоннаго пѣнія вторая фраза не просто только отвѣтъ на первую: это музыкальный отвѣтъ. Кажется вѣроятнымъ, что птицы получаютъ эстетическое наслажденіе отъ такого пѣнія, подобно тому, какъ мы его получаемъ.

Но самый замѣчательный примѣръ оцѣнки музыкальной формы я отмѣтилъ въ лѣсной пѣночкѣ,—птичкѣ, голосовое развитіе которой недостаточно высоко, чтобы можно было ее
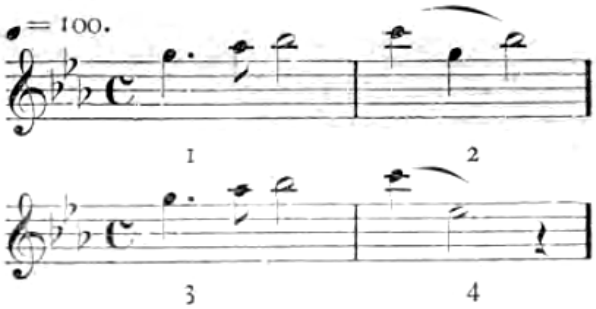


причислять къ классу, технически извѣстному какъ пѣвчія птицы. Анализъ балладной формы въ человѣческой музыкѣ доказываетъ, что повтореніе играетъ важную роль и что немногія фразы, необходимыя для составленія пѣсни, имѣютъ извѣстный симметрическій подборъ.

Въ простѣйшей формѣ есть: первая тема, отвѣтная тема, оканчивающаяся нотою, которая требуетъ музыкальнаго удовлетворенія, повтореніе первой темы и повтореніе второй темы (въ точности или въ общемъ характерѣ), заканчивающееся удовлетворяющей нотой — тоникой. Ниже помѣщенное изображеніе „Home, sweet home“ можетъ служить иллюстраціей какъ систематическаго подбора темъ, такъ и скудости матеріала, который потребовался на это.
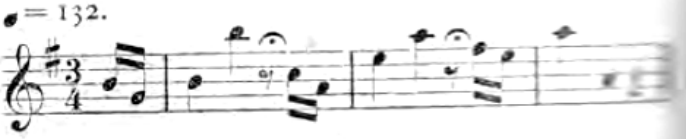
Многіе мотивы гимновъ слѣдуютъ этой формѣ или въ точности, или приблизительно.

Лѣсная пѣночка же, не имѣя иного матеріала, кромѣ нѣсколькихъ жалобныхъ и разрозненныхъ фразъ, слышанныхъ въ лѣсу среди лѣта, построила по тому же плану благоговѣйную пьесу для своихъ утреннихъ и вечернихъ моленій, и я часто слышалъ, какъ она ихъ повторяла черезъ опредѣленные промежутки времени, какъ будто то были стихи, которые надлежало передать до окончательнаго аминь:



Тутъ, какъ можно замѣтить, выполнены всѣ упомянутыя выше требованія. Первая и третья фразы одинаковы; вторая и четвертая подобны по своему характеру, при чемъ вторая оставляетъ въ ожиданіи музыкальнаго удовлетворенія, а четвертая соотвѣтственно заканчиваетъ стихъ. Различныя птицы различно строятъ эту пѣснь, но каждая передача, насколько я ихъ слышалъ, придерживается болѣе или менѣе указанной здѣсь формы и являетъ поразительный контрастъ съ характеромъ обычныхъ исполненій птицы.

Я также слышалъ одного лѣсного дрозда, который исполнялъ пѣснь, состоявшую изъ тройной фразы, въ которой хотя и не было строгой опредѣленности пѣсни пѣночки, однако же слышалась до извѣстной степени правильность построенія:



Эта комбинація музыкально переданныхъ фразъ повторялась много разъ безъ измѣненій и прибавленій.

Въ очень точной композиціи лѣсной пѣночки, видимо, есть отчетливая оцѣнка новѣйшей тональности. Однако же я не позволю себѣ приписать какой бы то ни было птицѣ полнаго пониманія свойства этого эстетическаго требованія. Въ упомянутыхъ мною варіаціяхъ лѣсная пѣночка часто пользуется секундой гаммы вмѣсто тоники, какъ заключительной нотой, а въ пѣсняхъ другихъ птицъ я не въ состояніи былъ точно замѣтить какое-нибудь предпочтеніе къ опредѣленной тоникѣ. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о тональности, какъ пока сомнительный, мы находимъ въ птичьей музыкѣ употребленіе интерваловъ нашей гаммы, оцѣнку правильнаго ритма, повтореніе отдѣльныхъ нотъ и фразъ, послѣднихъ въ томъ же или другомъ тонѣ, антифонные эффекты и, наконецъ, комбинацію темъ въ опредѣленной формѣ.

Въ виду этихъ многочисленныхъ и, конечно, замѣчательныхъ примѣровъ сходства съ эстетическими правилами, управляющими нашей музыкой, врядъ ли возможно объясненіе, основанное на совпаденіи. Съ другой же стороны, если мы приписываемъ птицамъ разумное исполненіе, то едва ли можно будетъ намъ отбросить мысль, что въ развитіи своей музыки птицы идутъ параллельно съ нами. И если взять въ расчетъ сравнительно недавнее время, когда мы развили нѣкоторыя изъ правилъ мелодичнаго строенія, съ которымъ видимо знакомы самые развитые изъ птицъ-музыкантовъ, правилъ, которыя еще не оцѣнены бо̀льшею частью человѣчества, то мы не можемъ не чувствовать, что до сихъ поръ не отдавали должнаго этимъ скромнымъ менестрелямъ лѣсовъ и полей. Можетъ быть, мы недостаточно придавали значенія тому факту, что человѣкъ и птица—единственныя существа, употребляющія въ своей музыкѣ раздѣльныя ноты опредѣленнаго діапазона. Можетъ быть, мы также упустили важность того факта, что изъ всего животнаго царства однѣ птицы способны быть наученными воспроизводить человѣческія мелодіи. Но если выраженное здѣсь предположеніе окажется вѣрнымъ (и мнѣ хорошо извѣстно, насколько оно противорѣчитъ заключеніямъ многихъ передовыхъ изслѣдователей эволюціи), то мы должны даровать позднее признаніе права на музыкальное достоинство нашимъ древеснымъ коллегамъ-музыкантамъ.

Перев. **W.**



Стройный вопросъ.

(Продолженіе.)

II.

Отвѣтъ г-ну Дмитріеву.

Я искренно радъ, что моя замѣтка о школѣ г. Лебедева нашла отголосокъ во мнѣніи другого. Къ сожалѣнію, г. Дмитріевъ совершенно не касается сущности дѣла, т.-е. самой школы и ея нелѣпаго отдѣла—„семиструнная гитара испанскаго строя", въ которомъ я увидѣлъ выходку противъ строя русской семиструнной гитары, — выходку злую, неумѣстную, недостойную серьезнаго гитариста.

Г. Дмитріевъ выступилъ не въ защиту школы противъ несправедливой ея оцѣнки, а въ защиту автора, т.-е. свелъ все дѣло къ личности, касаясь остального или вскользь, или бродя осторожно вокругъ да около.

Съ рыцарскимъ великодушіемъ согласившись, что каждый человѣкъ въ правѣ „смѣть свое сужденіе имѣть", г. Дмитріевъ начинаетъ съ попытки установить въ русской литературѣ не только предѣлы критики, но даже обиходъ выраженій, которыхъ долженъ придерживаться „серьезный критикъ".

Очевидно „почтенный" авторъ недоволенъ нѣкоторою рѣзкостью моихъ сужденій.

Что замѣтка моя написана рѣзко, подъ этимъ я подписываюсь обѣими руками; очень можетъ быть, что, возмущенный выходкой противъ русскаго строя, я въ моментъ писанія и не обладалъ достаточною „корректностью", но... развѣ дѣло въ выраженіяхъ, въ подборѣ мягкихъ словъ, въ красивыхъ фразахъ? Не всѣ сильны въ этомъ искусствѣ! Не обладаю этимъ и я... Да кажется, какъ увидимъ ниже, не силенъ въ этомъ и г. Дмитріевъ.

Цѣлью моей замѣтки отнюдь не было и не могло быть оскорбить или обидѣть кого-либо, и мое сравненіе музыкальной дѣятельности Соколовскаго съ разнообразіемъ занятій и вкусовъ г. Лебедева, а также воспоминаніе о неудавшемся походѣ петербургскихъ гитаристовъ можно бы, подумавъ хорошенько, понять нѣсколько иначе.

Едва ли кто станетъ отрицать, что исторія и успѣхи каждаго дѣла, а въ томъ числѣ и музыки, несомнѣнно зависятъ въ значительной степени отъ индивидуальности отдѣльныхъ лицъ, представителей ихъ. Въ противномъ случаѣ біографіи дѣятелей не имѣли бы никакого историческаго значенія и интереса.

Г-ну Лебедеву вздумалось зачѣмъ-то увѣрять, что якобы всѣ солисты-виртуозы, имѣвшіе извѣстность, играли на шестиструнной гитарѣ. На это я возразилъ, что, во-первыхъ, не всѣ, а во-вторыхъ, *успѣхи ихъ концертовъ зависѣли не отъ строя, а отъ таланта и отъ серьезнаго, основательнаго изученія гитары и ея литературы.* Для примѣра я остановился на Соколовскомъ, едва ли не единственномъ гитаристѣ, концерты котораго стяжали ему міровую извѣстность; слава о нихъ сохранилась и понынѣ въ исторіи гитарной музыки. Эта слава была дѣйствительно серьезная, прочная, единогласная; игра Соколовскаго вызывала неподдѣльное изумленіе и серьезный интересъ къ гитарѣ самыхъ образованныхъ музыкантовъ и критиковъ, а не коротенькія газетныя замѣтки, написанныя чисто по-любительски или снисходительно говорящія о томъ, что гитара, пожалуй, серьезнѣе и совершеннѣе... балалайки и что на ней (вообразите себѣ!) можно даже сыграть кое-что изъ оперы!..

Нѣмецкій критикъ Эттингеръ называетъ его „Байрономъ гитары"; Дюбюкъ, по свидѣтельству В. А. Русанова, говорилъ, что, слушая въ исполненіи Соколовскаго нѣкоторыя шопеновскія произведенія, можно было ду-

мать, что Шопенъ написалъ ихъ для гитары, а не фортепіано.

Концертные же успѣхи большинства остальныхъ „солистовъ-виртуозовъ“, не исключая и г. Лебедева, не выходили не только за предѣлы ихъ отечества, но даже городовъ, въ которыхъ они жили или здравствуютъ и понынѣ.

Причины такого колоссальнаго успѣха и міровой извѣстности Соколовскаго я, помимо феноменальности его таланта, объяснялъ необыкновеннымъ трудолюбіемъ, строгимъ вкусомъ и серьезнымъ отношеніемъ къ инструменту, которому вдобавокъ онъ *исключительно и всецѣло отдалъ всю свою жизнь.*

О такомъ успѣхѣ и о такихъ блестящихъ результатахъ едва ли можно мечтать современному гитаристу-дилетанту, которому постоянно некогда или онъ „перезанятъ“, „переутомленъ“. И это отзывается не только на ихъ концертныхъ успѣхахъ, но и на произведеніяхъ. Блестящимъ примѣромъ служитъ г. Лебедевъ.

Не говоря уже о томъ, что его музыкальныя способности ни въ какое сравненіе идти не могутъ съ необыкновеннымъ талантомъ Соколовскаго, онъ и во всемъ остальномъ стоитъ совершенно въ другихъ рамкахъ: его музыкальная дѣятельность далеко не представляетъ собою такого стройнаго, цѣльнаго, серьезнаго направленія, какъ это мы видимъ въ дѣятельности Соколовскаго. Въ этомъ, и только въ этомъ, смыслѣ мнѣ и пришлось упомянуть о его балалаечной службѣ. Не угодно ли вамъ прочесть слѣдующія строки того же г-на Дмитріева въ нумерѣ четвертомъ журнала „Гитаристъ“ за 1904 годъ:

„А В. П. Лебедевъ очень занятъ службой у г. Андреева и частными уроками. Поэтому онъ не имѣетъ возможности уѣлять кружку (а и собирался-то этотъ кружокъ всего разъ въ недѣлю!) много времени.

Какъ видите, и швецъ, и жнецъ, и на дудѣ игрецъ! Такъ зачѣмъ же этотъ младенческій лепетъ о строѣ, въ концертахъ „солистовъ-виртуозовъ“? Гдѣ же найти время для столь серьезной и отвѣтственной работы, какъ школа для русской семиструнной гитары? А вѣдь не станетъ же г. Дмитріевъ отрицать, что для такой работы нужны еще и многолѣтняя практика на этомъ инструментѣ и основательное изученіе его строя и музыки! И та спѣшность, незаконченность, необдуманность работы, которая видна на каждой страницѣ школы, какъ нельзя болѣе подтверждаетъ мысль, что авторъ изучалъ нашъ строй впопыхахъ, между игрой на шестиструнной гитарѣ, уроками, кружками, концертами и балалайками! При столь разносторонніхъ занятіяхъ и разнообразіи музыкальныхъ вкусовъ, конечно, трудно создать что-либо дѣльное и серьезное, да еще послѣ такихъ представителей нашего инструмента, какими были А. О. Сихра, В. И. Морковъ, М. Т. Высотскій и др. А съ изученія этихъ корифеевъ и надо начинать автору новой школы. Отъ „солиста на гитарѣ“, „преподавателя с.-петербургскихъ общедоступныхъ музыкальныхъ классовъ“ и прочая мы въ правѣ требовать чего-либо болѣе дѣльнаго и серьезнаго, а эти титулы могутъ помочь только продажѣ школы, а не успѣху гитары!

Изъ всего приведеннаго ясно кажется, что не *обвинять и упрекать* службой хотѣлъ я г. Лебедева, а искалъ *объясненія* столь непростительной небрежности школы и нелѣпой, необоснованной выходки противъ строя русской семиструнной гитары.

Для истиннаго артиста и образованнаго музыканта не должно быть безразлично, на чемъ бы ни поставить свое имя—надъ серьезнымъ произведеніемъ или надъ какимъ-нибудь пошлымъ вальсомъ „Клико“, цыганскимъ аккомпанементомъ или надъ бездарною школой.

Рубль, нужда—не объясненіе. Рубль—сила, но не передъ истиннымъ талантомъ. Какъ ни нуждались Сихра, Высотскій, но нѣтъ у нихъ ни одной строчки, ни одного такта, за которые пришлось бы краснѣть; въ каждомъ самомъ маленькомъ, незначительномъ

произведеніи ярко блещутъ талантъ, вкусъ, серьезное отношеніе и знаніе; ихъ школы мало разработаны, мало доступны, но онѣ серьезны и драгоцѣнны. Объяснять же все рублемъ—значитъ отвергать всякую нравственную этику и поклоняться не искусству, а золотому тельцу.

„Неужели,—восклицаетъ далѣе г. Дмитріевъ,—составленіе *той* или *иной* школы есть минусъ, а не плюсъ въ дѣлѣ гитарной музыки?“

Хорошая школа—плюсъ, плохая—минусъ.

Непонятно также, почему вслѣдъ за этимъ г. Дмитріевъ заговорилъ объ обогащеніи гитарной литературы „если не оригинальными произведеніями, то хотя бы отрывками изъ оперъ“?

Какъ будто школа—сборникъ пьесъ, а не учебникъ! Но даже и въ этомъ отношеніи школа г. Лебедева—минусъ: она не только ничѣмъ не обогащаетъ литературы семиструнной гитары, но сплошь набита самыми заурядными пѣсенками, польками и вальсиками, давно всѣмъ извѣстными, всѣмъ надоѣвшими.

Къ чему также наивничаетъ г. Дмитріевъ, говоря о томъ, что сравненіе діапазона гитары содержатъ и другія школы? Ни въ одной школѣ нѣтъ сравненія діапазона гитары съ цѣлью *унизить* ее передъ какимъ-либо другимъ инструментомъ; нигдѣ также нѣтъ сравненія діапазона испанскаго строя съ русскимъ. А г. Лебедеву понадобилось это сравненіе для того, чтобы показать *преимущество* испанской гитары собственнаго изобрѣтенія. Впрочемъ, г. Лебедевъ вообще за доказательствами въ карманъ не лѣзетъ: площадной строй гитары и треньканье слуховиковъ безъ четвертаго баска, по его мнѣнію, есть безсознательное приближеніе къ испанскому строю. Именно, только при „безсознательномъ“ отношеніи къ истинному смыслу строя русской семиструнной гитары можно сдѣлать такой блестящій выводъ! Только едва ли онъ звучитъ похвалой „испанскому“ строю.

Относительно моего знакомства съ сочиненіями Александрова, давно уже пользующимися заслуженною извѣстностью за свою педагогичность, г. Дмитріевъ черезчуръ смѣло высказываетъ свой взглядъ; въ свою очередь позволяю себѣ выразить увѣренность, что ему эти сочиненія во всякомъ случаѣ менѣе извѣстны, чѣмъ мнѣ: еще будучи ученикомъ, я штудировалъ эти замѣчательные этюды и экзерциціи, играю ихъ и до сихъ поръ.

Что же касается несвоевременности моего заключенія о недосугѣ г. Лебедева вслѣдствіе балалаечной службы, то мѣриломъ своевременности должно служить не появленіе моей замѣтки, а время работы надъ школой, плодомъ его недосуговъ и... всего остального.

Затѣмъ, упомянувъ кстати о томъ, что выходка г. Лебедева, къ сожалѣнію, является далеко не единичнымъ фактомъ, я привелъ, какъ примѣръ, попытку петербургскихъ гитаристовъ провозгласить устами г. Иванова о преимуществахъ испанскаго строя; я остановился на письмѣ г. Дмитріева. Ну вотъ пусть мнѣ и отвѣтитъ г. Дмитріевъ, *для чего* ему, сторонніку единенія гитаристовъ, понадобилось написать это письмо? А когда дѣло, что называется, не выгорѣло, мы утѣшаемся тѣмъ, что г. Ивановъ не компетентенъ въ этомъ вопросѣ. Старшинству же строя той или другой гитары я, во-первыхъ, не придавалъ никакого значенія, а цитировалъ только письма г. Дмитріева и Иванова, а во-вторыхъ, не сталъ бы доказывать его ссылкою на Стаховича; очеркъ его есть не болѣе какъ бѣглыя записки, воспоминанія, въ немъ не мало историческихъ погрѣшностей, но въ немъ интересенъ взглядъ образованнѣйшаго гитариста и мастерская постановка вопроса о причинахъ преобладанія въ Россіи другого строя. Почему въ самомъ дѣлѣ русскимъ гитаристамъ пришелся болѣе по сердцу не „испанскій“ строй, а другой? Это вопросъ очень серьезный и интересный, его не рѣшишь такими выпадками, какъ краснорѣчивыя послѣ къ чуждому гитарной музыкѣ авто-

ритету, или наивнымъ бредомъ о широтѣ діапазона и полузабытыхъ концертахъ.

Широкій, свѣтлый взглядъ нашего уважаемаго гитариста-композитора Ю. М. Штокмана едва ли не единственный, при которомъ возможно то единеніе русскихъ гитаристовъ, о которомъ такъ нѣжно, но—увы!—платонически воркуетъ г. Дмитріевъ въ концѣ своей статьи.

Есть и еще одно средство, и на мой взглядъ г. Лебедевъ былъ близокъ къ его осуществленію: нераздѣльное соединеніе школъ для обоихъ строевъ. Въ самомъ дѣлѣ, не лучше ли взамѣнъ бренчанія многихъ гитаристовъ на различныхъ „разстрояхъ", вмѣсто безполезныхъ споровъ (при одностороннемъ знаніи дѣла) изучать оба строя? Вѣдь несомнѣнно, что у каждаго строя есть свои преимущества, свои характерныя особенности, дающія неоспоримое право на существованіе; только съ этой точки зрѣнія вполнѣ возможно разрѣшеніе вопроса и объединеніе гитаристовъ. Тогда вопросъ исчезнетъ самъ собой, останется только вкусъ, направленіе. Отдѣлъ для испанскаго строя въ русской гитарной школѣ — вещь весьма нужная и желательная; если же мы, изложивъ кое-какъ, черезъ пень колоду, школу для одного строя въ первой части, будемъ отвергать или унижать его во второй, то получится та самая безсмыслица, которая получилась у г. Лебедева.

Посмотрите, какой сумбуръ, каша, торговая площадь: съ одной стороны, васъ закликаетъ г. Соловьевъ, развязно повѣствуя, что при добавочныхъ басахъ можно чуть ли не воскликнуть: долой испанскій строй! съ другой—г. Лебедевъ, какъ краснорядецъ, разложилъ свои товары: успѣхи концертантовъ! широкій діапазонъ!.. Къ намъ пожалуйте! У насъ лучшіе господа покупали!.. Одобряли монархи!..

Что же это такое наконецъ? Пожалѣйте, гг. менторы и новаторы, нашу музыку, нашъ инструментъ! Надо не на словахъ, а на дѣлѣ стремиться къ объединенію русскихъ гитаристовъ.

И хорошая, серьезная школа, строго-научно и безстрастно объединяющая оба строя, по моему мнѣнію, единственный вѣрный путь.

П. Ремезовъ.

III.

О добавочныхъ басахъ.

(Къ характеристикѣ школы А. П. Соловьева.)

> Руководясь искреннимъ желаніемъ достигнуть своей цѣли, т.-е. создать школу, въ которой до сего времени чувствуется живая потребность, я просилъ бы лицъ, которыя найдутъ въ моей школѣ какія-либо погрѣшности, сообщать мнѣ свои соображенія; я не замедлю воспользоваться разумнымъ указаніемъ и немедленно отвѣчу на всякій запросъ лица, интересующагося дѣломъ музыкальнаго развитія игры на гитарѣ.
>
> (Изъ предисловія 1-й части школы А. П. Соловьева.)

Тяжелое, угнетающее настроеніе овладѣваетъ мною каждый разъ при соприкосновеніи со многими изъ поученій Александра Петровича Соловьева, разсѣянными по его гитарной школѣ,—школѣ, какъ это старается увѣрить почтенный авторъ, „приспособленной для самообученія на основаніи опыта заочныхъ уроковъ". Что степень моихъ чувствованій усугубляется обстоятельствами, выходящими изъ рамокъ обыденнаго, едва ли

подлежитъ сомнѣнію: для пишущаго эти строки имя А. П. С. не только одно имя,—нѣтъ, А. П. въ теченіе слишкомъ двухъ лѣтъ былъ моимъ руководителемъ по гитарѣ, наконецъ вообще пріязненныя между нами отношенія, продолжающіяся вотъ уже 17-й годъ, никогда и ничѣмъ не нарушались и, надо бы думать, должны оставаться таковыми и впредь. И однако остается еще большой просторъ недоумѣніямъ, допускающимъ форму гласной и строгой критики по отношенію къ А. П. С.,—гласной потому, что послѣдній самъ дѣйствуетъ открыто, печатно, строгой же—въ виду извѣстности его въ гитарномъ мірѣ какъ учителя, насчитывающаго сотни учениковъ, и какъ издателя, выпускающаго на рынокъ изрядное количество работъ вкупѣ съ упомянутой школой, нѣкоторыя части которой выдержали не одно изданіе. Не слѣдуетъ забывать и того, что исключительное, неблагопріятное положеніе, занимаемое гитарой въ средѣ прочихъ инструментовъ и музыки, создавало и создаетъ аналогичную же для ея адептовъ и почву оріентировки, требующую большой осторожности: мы сплошь и рядомъ бываемъ свидѣтелями, какъ что-нибудь незамѣченное для скрипки или фортепіано на гитарѣ отзывается гибельно, что́ тамъ—легонькій щелчокъ, здѣсь—увѣсистая оплеуха. А. П., конечно, долженъ все это прекрасно знать, знать болѣе чѣмъ кто-либо другой. Взглянемъ же теперь на него въ роли исполнителя. На этотъ разъ я возьму введеніе: „*О 10-тиструнной гитарѣ*“ (см. избранные пьесы и дуэты для 10 и 7-стр. гитары—3-й выпускъ).

Чтобы ужъ не оставлять ничего въ потемкахъ, замѣчу, что еще при появленіи 1-й части школы А. П. С. я, на правахъ стараго ученика и знакомаго, а главное на основаніи здѣсь же помѣщеннаго заявленія самого А. П., писалъ съ робостью младшаго, что, молъ, правда ли, что опытъ заочныхъ уроковъ—причина ея возникновенія, а не живое личное общеніе съ нами, вашими учениками? Не позабылъ и объ его, ставшей притчей во языцѣхъ, „можно играть лежа“.

Изъ коротенькаго отвѣта А. П. С., отвѣта хотя и любезнаго, но въ тонѣ „ego dixi“ (не допускающемъ возраженій), я ясно увидѣлъ, что такимъ путемъ, сколько ни стучи, ни до чего не достучишься, что всѣ эти просьбы указать, высказаться — маска, смиреніе „паче гордости“. И, разумѣется, ужъ теперь я менѣе всего намѣренъ обращаться къ А. П. С.; я обращаюсь къ ней, къ самой гитарѣ, въ лицѣ всѣхъ дѣйствительно ее любящихъ, сознательно дорожащихъ ея интересами, къ нимъ, къ ихъ доброй совѣсти и къ трезвой оцѣнкѣ мудрствованій А. П. С., напомнивъ послѣднему, что времена „ego dixi“ миновали, что и у насъ, гитаристовъ, одно голое слово, не подкрѣпленное надлежащими доводами, считается пустымъ звукомъ, возбуждающимъ лишь жалкую улыбку. Въ заключеніе упомяну, что пресловутое „теплое слово“ А. П. С., приведенное мною въ эпиграфѣ, сохранено имъ и въ послѣднемъ изданіи школы; сравнивая оба изданія, мы однако не нашли между ними никакой существенной разницы, и такимъ образомъ отклики лицъ, въ простотѣ душевной повѣрившихъ А. П. С. и горячо желавшихъ помочь ему для общаго блага, всѣ эти люди, по его выраженію, оказались „неразумны въ указаніяхъ“!.. Итакъ, изложеніе „О 10-тиструнной гитарѣ“ можно раздѣлить на двѣ части. Въ 1-й говорится старое, что еще было извѣстно блаженной памяти М. Т. Высотскому, что читаемъ у В. И. Моркова и друг.; опускаетъ лишь А. П.—не безъ цѣли, разумѣется (ради чего только?!),—что введеніе добавочныхъ басовъ на 7-стр. гитарѣ выдумано не нами, а заимствовано съ запада, у шестиструнниковъ *); страннымъ также кажется его умалчиванье о добавочномъ грифѣ, что послѣдній „безъ ладовъ“; на по-

*) Какъ извѣстно, гитары съ добавочными басами стали строить впервые въ 20-хъ годахъ прошлаго столѣтія нѣмецкіе мастера по заказу здѣшнихъ любителей.

сторонняго слова А. П., какъ я неоднократно убѣждался, производятъ впечатлѣніе именно обратное; приходится разъяснять, что, молъ, самое существованіе этого грифа обусловливается чисто техническими цѣлями мастера; извѣстный Антонъ Штауферъ, напр., находилъ иногда возможнымъ обходиться и безъ него; извѣстно, конечно, и то, что по указанной причинѣ грифъ необходимъ и намъ, гитаристамъ, но собственно для музыки-то, въ строгомъ смыслѣ, онъ ни при чемъ и тѣмъ болѣе ни о какихъ ладахъ не можетъ быть рѣчи. Опустивъ непонятную фразу, что „10-стр. гитара имѣетъ то преимущество надъ 7-стр., что располагаетъ 3-мя стр. болѣе“, мы вступаемъ во 2-ю часть, цѣль нашихъ вожделѣній, гдѣ А. П., уже не удовлетворяясь старымъ, выступаетъ въ роли новатора и съ неслыханною развязностью заявляетъ: *„преимущество добавочныхъ басовъ еще заключается въ томъ, что даетъ возможность играть „почти всѣ“ пьесы* (почему не всѣ?!), *написанныя для гитары шестиструннаго строя“*. Обратите вниманіе—не только для 6 струнъ, но даже „строя“, т.-е. хотя бы и для шестиструнной гитары съ добавочными басами. Я сказалъ „новатора“ потому, что самъ А. П. скромничаетъ, находитъ нужнымъ умалчивать, что это въ своемъ родѣ чудесное открытіе принадлежитъ лично ему одному, есть его отсебятина; правда, что онъ побаивается прямо, открыто заявить о томъ, что здѣсь многолѣтній опытъ многихъ семиструнниковъ, что въ его лицѣ вы лишь встрѣчаете сконцентрированный результатъ всѣхъ этихъ предварительныхъ опытовъ, но, съ другой стороны, всѣмъ смысломъ, всѣмъ духомъ своего введенія ясно даетъ понять каждому, что именно это такъ, что онъ лишь подтверждаетъ старую, давно извѣстную истину. И въ подобномъ плохо скрытомъ пріемѣ его первая непростительная ошибка, клевета на представителей нашего строя, начиная съ Сихры и кончая любымъ изъ современныхъ гитаристовъ. Достойно всяческаго вниманія, что М. Т. Высотскій—первый изъ семиструнниковъ, сказавшій свое слово печатно о трехъ добавочныхъ открытыхъ басахъ и тонко и вѣрно опредѣливший ихъ смыслъ. При вопросѣ признанія за ними права на существованіе онъ въ рѣзкой и категорической формѣ отвергаетъ послѣдніе и, подобно Дзани де Ферранти, провозглашаетъ status quo; зналъ, конечно, и Сихра это добавленіе, но совсѣмъ о немъ не упоминаетъ, равно не пишетъ и пьесъ для добавочныхъ басовъ, и только В. И. Морковъ, ученикъ Сихры, рѣшается пустить въ оборотъ 10-стр. гитару и даетъ нѣсколько для нея упражненій и пьесъ. Заговорилъ я о Высотскомъ, Сихрѣ, Морковѣ вотъ почему: я спрашиваю: неужели при такихъ волшебныхъ свойствахъ добавочныхъ басовъ, приписываемыхъ А. П. С., упомянутые корифеи не замѣтили этого или просмотрѣли? Конечно нѣтъ, и не только они, но даже самый заурядный любитель того времени увидалъ бы, что „играть можно почти все...“, если бы это была правда. Въ данномъ случаѣ передъ нами сама исторія гитары съ добавочными струнами въ лицѣ сильнѣйшихъ ея выразителей, открывающихъ намъ истинный смыслъ и значеніе этой прибавки. Въ чемъ же дѣло? А въ томъ, что утилизація добавочныхъ басовъ находится въ прямой и непосредственной связи съ главнымъ грифомъ гитары: чѣмъ послѣдній болѣе разработанъ, тѣмъ шире поле примѣненія и добавочныхъ струнъ.

Объ этомъ говоритъ и В. А. Русановъ въ очеркѣ о Высотскомъ по поводу упомянутаго status quo. Вотъ его прекрасное объясненіе:

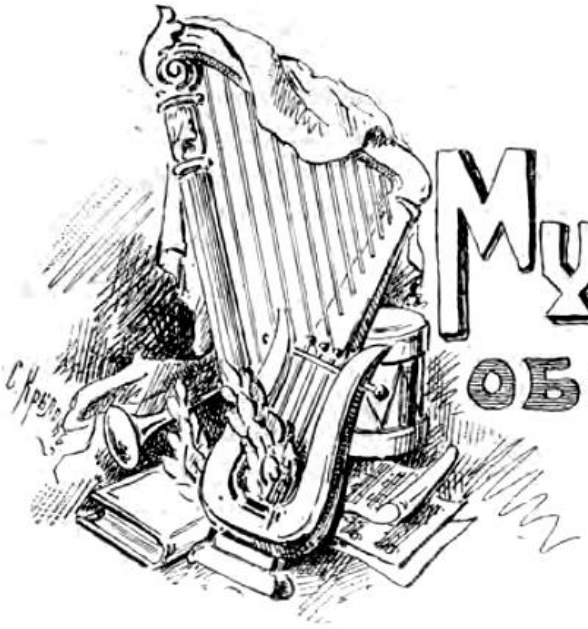
„...Мнѣніе это въ устахъ Высотскаго имѣетъ разумное основаніе. Не надо забывать, что высказано оно было въ то время, когда главный грифъ гитары еще только разрабатывался и всякое уклоненіе отъ этого наносило ущербъ этой разработкѣ. Высотскій обладалъ слишкомъ свѣтлымъ умомъ и громадной музыкальной опытностью для того, чтобы не

радоваться всякому улучшенію инструмента; нѣтъ поэтому сомнѣнія въ томъ, что всякій въ этомъ направленіи шагъ радовалъ его, какъ истиннаго артиста, но онъ видѣлъ въ „добавочномъ“ грифѣ десятиструнной гитары „преждевременное“ нововведеніе“.

Вотъ почему также литература шестиструнной гитары опередила нашу въ утилизаціи добавочныхъ басковъ. Удивительнаго въ послѣднемъ фактѣ, разумѣется, ничего нѣтъ и быть не должно; но, конечно, А. П. С.—исключеніе, онъ, какъ видно, не привыкъ считаться ни съ кѣмъ и ни съ чѣмъ; лавры 6-тистр. гитары для него бѣльмо на глазу, и вотъ взмахомъ пера онъ стираетъ соперницу съ лица земли. Излишне утверждать — и А. П. С. долженъ бы объ этомъ серьезно подумать,—что на проводимое имъ положеніе, на основаніи какихъ бы данныхъ оно ни изрекалось, каждый изъ шестиструнниковъ имѣетъ полнѣйшее право отвѣтить ему контръ-положеніемъ, что молъ преимущество добавочныхъ басовъ нашей гитары и т. д. Логическій отсюда выходъ единственный: и тотъ и другой строй при добавочныхъ басахъ самъ себя съѣлъ, умертвилъ, нѣтъ больше этихъ гитаръ. Ну, какъ здѣсь не вспомнить реформатора гитарнаго строя г. Лебедева, великаго для всѣхъ, съ точки зрѣнія Соловьева, благодѣтеля. Слѣдуя рецепту А. П., пришлось бы безъ г. Лебедева совсѣмъ скверно: не переходить же гитаристу на губную гребенку, столь обожаемую ребятами! Все-таки со стороны принципа, въ сравненіи съ А. П. С., г. Лебедевъ разрушающій *„и въ то же самое время созидающій“*; А. П., какъ видимъ, дальше одного отрицанія ни съ мѣста. Вотъ его 3-й выпускъ, и мы невольно спрашиваемъ: гдѣ же примѣры, подтверждающіе тезисъ, гдѣ эти пьесы? Ихъ нѣтъ... Напротивъ, мнѣніе о пользѣ добавочныхъ басовъ остается довольно проблематичнымъ: оказывается, первые „два романса“ („безъ словъ“, должно быть) вполнѣ исполнимы и безъ добавочныхъ, лишь перестрой нижнее *ре* въ *до!*.. Что положеніе, въ которое А. П. ухитрился самъ себя поставить, затруднительное, — понятно: „почти всѣ пьесы“. Шутка!.. Ужъ тутъ не тремя выпусками пахнетъ „почти всѣ“! Да не вѣдаетъ ли ужъ почтенный гитаристъ „почти сотню, другую“ пьесъ изъ всѣхъ тысячъ? Вѣдь не мѣсто же здѣсь руководствоваться апріорными соображеніями. Лишивъ насъ примѣровъ, А. П. не отвѣчаетъ также, какъ играть: въ подлинникѣ, транскрипціи или еще какимъ образомъ. Но постараемся облегчить предложенную намъ задачу и, согласно утвержденія учителя, допустимъ, что такъ или иначе, но должно имѣть въ рукахъ хорошую пьесу, по крайней мѣрѣ чтобы не вызвать у противной стороны справедливаго упрека въ искаженіи музыки. Но возможно ли это?—Нѣтъ. И я, напримѣръ, откровенно признаюсь, что изъ того, что мнѣ извѣстно въ этомъ выпускѣ его школы, лишь крайне ограниченную часть пьесъ осмѣлюсь предложить шестиструннику безъ риска вызвать у него недоумѣніе.

Николай Черниковъ.

4-го февраля
1905 г.



Музыкальное обозрѣніе.

Концертъ З. И. Кипченко. Передъ нами лежатъ три отзыва объ этомъ концертѣ, состоявшемся въ Кіевѣ 10-го февраля 1905 г. въ залѣ купеческаго собранія: первый—изъ газеты „Кіевское Слово“ и два — отъ корреспондентовъ-сотрудниковъ нашего журнала:

I. Въ четвергъ, 10-го февраля, въ купеческомъ собраніи состоялся концертъ примадонны петербургскихъ и московскихъ театровъ П. В. Сикорской-Макартъ, г. Рогового и гитариста З. И. Кипченко.

Героемъ вечера былъ г. Роговой, съ большимъ чувствомъ и успѣхомъ исполнившій сверхъ программы одну вещицу собственнаго сочиненія и произведеніе г. Чечота.

Г-жа Сикорская-Макартъ имѣла очень солидный успѣхъ. Публики было достаточно, и оба участника встрѣтили теплый и сердечный пріемъ. Что касается г. Кипченко, то... его оцѣнить мы были не въ силахъ.

Нето.

II. Концертъ примадонны с.-пб. и московскихъ театровъ Сикорской-Макартъ (драматическое сопрано) и *извѣстнаго гитариста виртуоза* З. И. Кипченко, при благосклонномъ участіи скрипача-солиста И. Рогового.

Концертъ этотъ состоялся 10-го февраля въ залѣ купеческаго собранія.

Программа, составленная очень разнообразно, заключала слѣдующія пьесы для гитары: „Pianto dell'amanto“ и „Les adieux“ Мертца, а также „Adagio“ Вѣтрова (см. № 4 журнала „Гитаристъ“ за 1904 г.), названное концертантомъ „Элегія“.

Для насъ, гитаристовъ, въ этомъ концертѣ интересна главнымъ образомъ гитара, а потому я, обойдя молчаніемъ остальныхъ исполнителей, буду говорить только о ней.

Открылъ концертъ г. Кипченко, исполнивъ пьесу Мертца „Pianto dell' amante“. Уважаемый Ю. И. Дьяковъ и нѣкоторые изъ кіевскихъ гитаристовъ, пришедшіе на концертъ съ нотами Мертца, чтобы лучше слѣдить за ходомъ пьесъ, были положительно поставлены втупикъ, такъ какъ концертантъ вмѣсто пьесы Мертца сыгралъ простенькую фантазію, кажется, собственной композиціи, въ которой, послѣ вступительныхъ аккордовъ, тема проходитъ октавами и обрывается на аккордахъ.

Публикѣ понравились звуки гитары, которая звучала такъ сильно, что каждый звукъ былъ слышенъ въ самомъ дальнемъ уголкѣ, и она привѣтствовала концертанта аплодисментами, который исполнилъ на bis еще одну пьесу.

Въ концѣ 1-го отдѣленія вышелъ г. Кипченко съ гитарой и сыгралъ „Элегію“ Вѣтрова; выбросивъ всѣ флажолеты, которыми такъ богата эта пьеса, и двѣ послѣднія строчки, г. Кипченко на высокихъ нотахъ такъ рвалъ струны, что онѣ издавали вмѣсто звука какой-то хляскъ.

Вотъ собственно и весь концертъ, такъ какъ вмѣсто „Les adieux“ Мертца

г. Кипченко сыгралъ то же, что и на bis послѣ 1-го №, да прибавилъ къ этому еще разъ „Adagio“ съ такимъ же рваньемъ струнъ, какъ и въ первый разъ.

Итакъ, остается посовѣтовать г. Кипченко бросить истязать гитару на эстрадѣ, а если онъ дѣйствительно любитъ свой инструментъ, то заняться имъ серьезно, потрудиться (лавры концертанта не такъ легко даются) и помнить, что фальсификація и реклама, такъ распространенныя въ промышленности, не могутъ быть терпимы въ музыкѣ.

Кіевскій гитаристъ.

III. Концертъ въ Кіевѣ гитариста-солиста З. И. Кипченко.

Состоявшійся въ Кіевѣ въ купеческомъ собраніи 10-го февраля концертъ примадонны Сикорской-Макартъ и гитариста-солиста Кипченко, при участіи скрипача-солиста Рогового, а затѣмъ вскорѣ появившаяся въ „Кіевскомъ Словѣ“ „рецензія“ г. Nemo показали намъ, насколько мало извѣстна гитара кіевскому обществу вообще и г. Nemo въ частности.

Публики въ большомъ залѣ и на хорахъ было мало; матеріально концертъ, къ сожалѣнію, не удался. Всѣ же исполнители въ равной мѣрѣ пользовались заслуженнымъ успѣхомъ, но мы подчеркнемъ только гитарныя пьесы, исполненіе которыхъ концертантомъ и составляетъ предметъ нашего разбора.

Въ I отд. исполнены: „Pianto di amanto“, муз. Мертца, на bis—„Adagio“ Вѣтрова.

Во II отд. исполнены: „Rondo“, на bis—„Вальсъ гитаристовъ“, соч. г. Кипченко, и вторично „Adagio“ Вѣтрова. „Addio“ Мертца, какъ значилось въ программѣ, почему-то исполнено не было. Можно также пожалѣть, что концертантъ не далъ русскихъ мелодій ни въ программѣ, ни на bis.

Пьесы серьезныя и болѣе доступныя были исполнены непринужденно, съ выраженіемъ, но нѣсколько тихо. Гитара работы Пасербскаго, его образца. Въ исполненіи „Rondo“ особенно выдѣлялась правая рука по силѣ техники въ tremolo и работѣ большого пальца.

Въ общемъ концертъ прошелъ оживленно и задушевно, и намъ остается поблагодарить концертанта за его устройство и пожелать, чтобы почину г. Кипченко послѣдовалъ и гитарный кружокъ г. Лободы, существующій, къ слову сказать, уже болѣе двухъ лѣтъ въ Кіевѣ.

Въ заключеніе нельзя не упомянуть, что за свое кратковременное пребываніе въ Кіевѣ г. Кипченко стяжалъ себѣ славу талантливаго композитора, и его произведенія, какъ, напр., „Вальсъ гитаристовъ“ и „Маршъ друзей“, играются въ казанскомъ и миргородскомъ полкахъ. Партитуры прекрасно расписаны капельмейстеромъ Роговымъ.

Бекаръ.

Что-то теперь скажутъ наши многоуважаемые читатели? Ироническій отзывъ г. Nemo, жестокій приговоръ г. Кіевскаго гитариста и сочувственное, похвальное слово г. Бекара!

Попробуемъ однако если не составить вѣрное понятіе о концертѣ г. Кипченко, то хоть указать нѣкоторыя характерныя черты положенія гитары на эстрадѣ и въ современномъ музыкальномъ мірѣ.

Прежде всего, читая эти рецензіи, мое сердце переполняется гордостью... Да, мы, гитаристы, въ музыкальномъ мірѣ несомнѣнно передовой народъ!..

Вотъ тебѣ и разъ! воскликнетъ ошеломленный читатель. Выводъ совершенно неожиданный! Можетъ быть, онъ подумаетъ, что я шучу? Нисколько. Я говорю совершенно серьезно.

Вы сами слышите и знаете, какъ много въ послѣднее время вопіютъ о свободѣ, объ уничтоженіи разныхъ стѣснительныхъ мѣръ, ограниченій и т. п. Вопіютъ объ этомъ и бородатые люди, и мальчуганы, только что бросившіе рожокъ и поступившіе въ приготовительный классъ; и у нихъ тоже сходки, забастовки, собранія,—словомъ, игра въ „папу съ мамой“.

Ропщутъ и музыканты, и они просятъ свободы! Пиши, что вздумается,

что попало, дѣйствуй съ полной „свободой совѣсти“... Общество де не ребенокъ, само разберется...

Никто и не станетъ ратовать противъ истинной, разумной свободы, противъ свободнаго творчества, мѣриломъ котораго служатъ внутреннее самоопредѣленіе художника и основныя требованія общежитія. Еще Пушкинъ сказалъ объ этомъ самоопредѣленіи:

Поэтъ, не дорожи любовію народной!
Восторженныхъ похвалъ пройдетъ минутный шумъ,
Услышишь судъ глупца и смѣхъ толпы холодной.
Но ты останься твердъ, спокоенъ и угрюмъ...
Ты царь: живи одинъ. — Дорогою свободной
Иди, куда влечетъ тебя свободный умъ,
Усовершенствуя плоды любимыхъ думъ,
Не требуя наградъ за подвигъ благородный.
Онѣ въ самомъ тебѣ. Ты самъ свой высшій судъ;
Всѣхъ строже оцѣнить умѣешь ты свой трудъ.
Ты имъ доволенъ ли, взыскательный художникъ?
Доволенъ? Такъ пускай толпа его бранитъ,
И плюетъ на алтарь, гдѣ твой огонь горитъ,
И въ дѣтской рѣзвости колеблетъ твой треножникъ.

Но этотъ прекрасный сонетъ великаго поэта можетъ служить девизомъ какъ музыкальному генію, такъ и всякой бездарности, надутой невѣжественнымъ самомнѣніемъ. Эти слова съ успѣхомъ могъ примѣнить къ себѣ великій Берліозъ, не оцѣненный еще и до сихъ поръ, но они придутся также по плечу и г-ну Пелецкому, отрицающему ноты, якобы стѣсняющія его фантазію, т.-е., попросту сказать, отрицающему всякое музыкальное знаніе и предпочитающему всему на свѣтѣ свои фантазіи.

Но вернемся опять къ свободѣ и самоопредѣленію.

Въ этомъ отношеніи мы, гитаристы, далеко ушли въ музыкальномъ мірѣ, доведя свободу творчества, совѣсти и слова до самоопредѣленія, до полной анархіи.

Вполнѣ „свободные“ художники. Не учась ничему, сами даемъ уроки... Вотъ г. Венедиктовъ съ рекламой объ истинной, классической музыкѣ; г. Шульманъ, въ 30 уроковъ выучивающій играть всѣхъ безъ разбора по какому-то таинственному рецепту... Имъ же нѣсть числа!..

То же самое и съ ярлыками... На какомъ основаніи гг. Пелецкіе, игроки по слуху собственныхъ „катай-валяй“ и другихъ фантазій, именуютъ себя „любимцами московской публики“? На какомъ основаніи въ каталогѣ Пасербскаго мы встрѣчаемъ подпись подъ портретомъ г. Лебедева: „первый гитаристъ въ Россіи“, и т. п.?

Не лучше обстоитъ дѣло и съ печатаніемъ. Печатаются всѣ, кому вздумается и что вздумается...

Еще дальше ушла у насъ свобода совѣсти: намъ ничего не стоитъ взять стариннаго классика и отпечатать его произведеніе, поставивъ наверху свое имя или, въ лучшемъ случаѣ, озаглавивъ двусмысленно: „изъ старыхъ рукописей“...

То же самое можно сказать и о концертантахъ. Неужели въ самомъ дѣлѣ они не понимаютъ, что концертъ—дѣло серьезное, что, выступая на эстрадѣ, они берутъ на себя нравственную отвѣтственность и передъ публикой и передъ любимымъ инструментомъ!..

Да, хороша свобода, когда рядомъ съ нею талантъ и знаніе, но Боже насъ упаси отъ этой гитарной свободы съ опошлившимися ярлыками „виртуозовъ“ „концертантовъ“ „солистовъ“ „первыхъ русскихъ гитаристовъ“ и т. д.

Не менѣе характерной чертой является и разногласіе отзывовъ объ игрѣ г. Кипченко въ устахъ самихъ гитаристовъ.

Прежде всего есть нѣкоторое противорѣчіе въ отзывѣ г. Кіевскаго гитариста: въ одномъ мѣстѣ своего отзыва онъ говоритъ, что „публикѣ очень понравились звуки гитары“... Какъ же они могли ей понравиться, если

г. Кипченко „рвалъ струны“ и онѣ издавали вмѣсто звука какой-то хлясскъ?

Вспоминая слова г. Бекара о томъ, что рецензія г. Nemo показала намъ, насколько мало извѣстна гитара кіевскому обществу вообще и г. Nemo въ частности, и сопоставляя отзывъ его объ игрѣ г. Кипченко съ отзывомъ г. Кіевскаго гитариста, невольно думается:

Да знаютъ ли сами-то гитаристы свой инструментъ? Хотя бы взять примѣръ изъ данныхъ двухъ рецензій; г. Бекаръ говоритъ:

„Намъ остается поблагодарить концертанта за устройство его (концерта)“.

А г. Кіевскій гитаристъ пишетъ:

„Остается посовѣтовать г. Кипченко бросить истязать гитару на эстрадѣ...“

Далѣе: г. Кіевскій гитаристъ пишетъ, что гитара „звучала такъ сильно, что каждый звукъ былъ слышенъ въ самомъ дальнемъ уголкѣ“, а по мнѣнію г. Бекара пьесы звучали „нѣсколько тихо“.

Кого же долженъ послушаться бѣдный концертантъ?

Остается ему одно: поднять какъ можно выше голову и въ утѣшеніе себѣ продекламировать приведенный выше сонетъ Пушкина.

Что г. Кипченко—артистъ несомнѣнно выдающійся, для меня лично нѣтъ никакого сомнѣнія. Играетъ онъ виртуозно и художественно; можно еще пожалуй упрекнуть его въ излишнемъ подчасъ форсированьи гитары, но зато это искупается вдумчивымъ исполненіемъ и строгимъ выборомъ пьесъ, обнаруживающими въ немъ талантливаго артиста и серьезное отношеніе къ инструменту.

Не надо забывать, что г. Кипченко артистъ еще молодой, не законченный и его будущее впереди. Кромѣ того, онъ обладаетъ музыкальнымъ чутьемъ и фантазіей и изъ него можетъ выйти со временемъ хорошій композиторъ. Слѣдуетъ только пожелать ему заняться серьезно изученіемъ теоріи музыки и репертуаромъ семиструнной гитары. Дѣло въ томъ, что ранѣе г. Кипченко игралъ на 6-струнной гитарѣ, которую изучалъ подъ руководствомъ И. Ф. Деккеръ-Шенка. Перейдя на другой строй, онъ еще не вполнѣ оріентировался въ немъ и перенесъ много техническихъ пріемовъ, которые хоть и могутъ производить внѣшній эффектъ, но отнюдь не составляютъ истинныхъ красокъ гитары; это дѣлаетъ его игру нѣсколько однообразной; чувствуется все-таки, что это не русская семиструнная гитара, имѣющая все-таки иной характеръ музыкальности, а также исчезаютъ тѣ особенности ея, которыя невольно подкупаютъ въ ея пользу.

Весьма возможно, что концертъ г. Кипченко въ Кіевѣ былъ неудаченъ, что артистъ былъ не въ ударѣ или его охватило волненіе передъ столь неумолимыми судьями; по одному концерту судить артиста нельзя, а гг. кіевскіе гитаристы—судьи вѣдь очень строгіе. Тотъ же г. Кіевскій гитаристъ сообщаетъ, что ими былъ осмѣянъ и освистанъ другой артистъ, г. Сартинскій-Бей, имѣвшій въ Москвѣ солидный успѣхъ. Его собирались даже побить кіевскіе рыцари кулачной культуры...

Невольно думается, что гитарная музыка въ Кіевѣ находится не въ рукахъ интеллигентныхъ людей, что во главѣ ея стоятъ отставные повара и лавочники. Вотъ такое отношеніе къ молодому артисту, дѣйствительно, значитъ „истязать гитару“, и лучше бы имъ, а не г. Кипченко, оставить гитару, рубить котлеты и звенѣть за прилавкомъ мелочью.

Гитаристъ.

Москва. 13 февр. 1905 г. на Большой Полянкѣ, домъ Левиной-Закъ, въ помѣщеніи школы массажа и врачебной гимнастики доктора Протопопова, состоялся концертъ, въ которомъ выступили: 1) оркестръ мандолинистовъ и гитаристовъ любителей подъ управленіемъ дирижера И. Ф. Александровича, 2) гитаристы Е. А. Черниковъ и В. М. Куликовъ и 3) артисты, артистки и 8-милѣтняя декламаторша m-lle Чабанова.

Исполнены были слѣдующія музыкальныя пьесы:

Въ I отд.:

№ 1. In Vagabondr
„ 2. Perle Brillante
„ 3. Florentinella
} исполн. оркестръ.

Во II отд.:

три русскія пѣсни, замѣчательно исполненныя дуэтомъ на гитарахъ, а потому и имѣвшія большой успѣхъ у публики:

№ 1. Выйду ль я на рѣченьку
„ 2. Вдоль да по рѣчкѣ.
„ 3. Куманечекъ
} исп. Е. А. Черниковъ и М. Куликовъ.

Въ III отд.:

№ 1. Reverie de printemps
„ 2. Altalena
„ 3. Попурри изъ русск. пѣсенъ.
} исполн. оркестръ

Бемоль.



Письмо въ редакцію.

Милостивый Государь
г. Редакторъ!

Покорнѣйше прошу васъ помѣстить мое письмо на страницахъ журнала „Гитаристъ“. Письмо мое будетъ не красно рѣчью, но оно говоритъ спасибо Вамъ большое за изданіе журнала „Гитаристъ“ и А. М. Афромѣеву за его заочные уроки игры на гитарѣ. Я ученикъ Алексѣя Максимовича, по его заочнымъ урокамъ научился играть на гитарѣ, заочно, безъ живого учителя; какіе вопросы не могъ рѣшить самъ, получалъ отвѣты. А что меня побудило писать Вамъ, это то, что человѣкъ я рабочій, занятіе мое — слесарь, а гитару люблю, съ гитарой въ рукахъ отдыхаю послѣ дневного труда. А гитара у меня уже давно имѣется, годовъ восемь, и все бренчалъ по слуху польку слуховиковъ да камаринскаго; былъ даже самоучитель Соколова, тоже рекомендованный гитаристомъ какъ самый лучшій, но я изъ него ничего не могъ понять; теперь знаю, что есть самоучители несравненно лучше Соколова.

И вотъ теперь уже второй годъ какъ я иду по правильной дорогѣ,

благодаря заочнымъ урокамъ и Вашему журналу, который тоже второй годъ выписываю и читаю. Не будь заочныхъ уроковъ А. М. Афромѣева, я не игралъ бы на гитарѣ и не читалъ Вашъ журналъ; теперь же, читая Вашъ журналъ, я еще совершенствуюсь, изучаю гитару, а вѣдь все заочно: учителя мнѣ не нанять, такъ какъ средства не позволяютъ, Вы сами знаете, какое жалованье получаетъ слесарь, да и въ средѣ нашей рѣдко найдешь учителей гитаристовъ. Я не скажу, что я играю все серьезныя вещи, до нихъ мнѣ далеко, не дойти, такъ какъ руки бываютъ часто побиты зубиломъ и молоткомъ; пьесы, приложенныя къ „Гитаристу“, такой трудности, какъ вальсъ Моцарта, Циммермана и др., конечно мнѣ не сыграть, а я только любуюсь и представляю себѣ красоты этой музыки, а для насъ, маленькихъ гитаристовъ, я покорнѣйше просилъ бы дать этюдцевъ для развитія правой и лѣвой руки съ показаніемъ ладовъ и пальцевъ и помѣщать для насъ самоучекъ цѣнныя указанія для игры на гитарѣ.

А затѣмъ еще разъ приношу сердечное спасибо А. М. Афромѣеву и издателю журнала „Гитаристъ“ за доброе дѣло просвѣщенія насъ, маленькихъ людей, которые въ часы отдыха съ гитарой въ рукахъ уносятся въ невѣдомый міръ, и считаешь себя тогда счастливымъ и чувствуешь, что и ты въ семьѣ истинныхъ гитаристовъ. Затѣмъ пребываю съ истиннымъ почтеніемъ читатель Вашего журнала.

Евгеній Петровъ Сычевъ.

Г. Тюмень, Тобольской губ.
Контора бр. Злоказовыхъ.
20 февраля 1905 г.

Отъ редакціи. Да не подумаютъ дорогіе читатели, что письмо это помѣщено нами для рекламы! Для этого у насъ нашлось бы много другихъ средствъ, гораздо болѣе дѣйствительныхъ и авторитетныхъ. Нѣтъ, это письмо имѣетъ другой интересъ.

„Гласъ народа—гласъ божій“, говоритъ народная мудрость. Въ журналѣ „Гитаристъ“ не разъ затрогивались вопросы о народности гитары, о ея значеніи въ быту скромнаго труженика, о заочныхъ урокахъ; не разъ присылались запросы и относительно заочныхъ лекцій г. Афромѣева.

Пусть же на всѣ эти вопросы отвѣтитъ имъ голосъ изъ народа—слесарь Сычевъ, въ искренности котораго сомнѣваться не приходится.

И если гитара—инструментъ не народный въ томъ смыслѣ, какъ это принято понимать и думать, т.-е. если она, какъ пресловутая гармошка, не раздается на площадяхъ и въ кабакахъ, не играетъ отрицательной роли въ современной музыкѣ простого русскаго народа, то во всякомъ случаѣ она, будучи доступна богатому и бѣдному, будучи избранницей какъ образованнаго человѣка, такъ и простого труженика, „маленькаго“ человѣка, содержитъ въ себѣ всѣ элементы истинной народности, т.-е. той народности, которая сливаетъ духовно въ одно цѣлое и нераздѣльное весь народъ. И доказательствомъ этого являются, съ одной стороны, такіе гитаристы, какъ Ю. М. Штокманъ, д-ръ С. С. Заяицкій, генералъ-отъ-инфантеріи В. М. Дудицкій-Лишинъ, съ другой—матросъ Колесниченко и слесарь Сычевъ.

В. Русановъ.





В. А. Русановъ.

Школа для гитары.

Урокъ 9-ый.

Маленькое отступленіе.

Одна изъ отличительныхъ чертъ моего метода состоитъ въ немедленномъ *практическомъ примѣненіи правилъ элементарной теоріи вслѣдъ за усвоеніемъ ихъ;* мы теперь знаемъ, что̀ такое звуки, какъ они изображаются нотными знаками, что такое ключъ, длительность нотъ, паузы, тактъ, счетъ и акцентъ. Попробуемъ же примѣнить ихъ на практикѣ, т.-е. при игрѣ на гитарѣ.

Для этого, оставивъ пока въ сторонѣ дальнѣйшее изученіе элементарной теоріи, необходимо познакомиться съ устройствомъ нашего инструмента, съ настраиваніемъ его, положеніемъ корпуса и гитары во время игры и съ нѣкоторыми правилами для лѣвой и правой руки.

О гитарѣ. Корпусъ.

Главнѣйшія части гитары—корпусъ и грифъ.

Корпусъ состоитъ изъ двухъ досокъ, или декъ, соединенныхъ между собой обичайками, составляющими бока гитары.

На верхней декѣ, совершенно ровной и плоской, вырѣзано круглое голосное отверстіе, называемое розеткой. Подъ розеткой приклеена подставка, съ семью отверстіями и колышками для струнъ.

Еще остроумнѣе изобрѣтеніе нѣкоторыхъ мастеровъ, состоящее въ томъ, что струны прикрѣпляются *только къ подставкѣ*, при чемъ верхняя дека не просверливается, оставаясь совершенно нетронутой; отверстія для струнъ идутъ въ разрѣзѣ подставки, параллельно съ декой; на мой взглядъ это важно и для тона, устраняя въ то же время возню съ колышками.

Нижняя дека имѣетъ выпуклость; иногда у дорогихъ гитаръ дѣлается двѣ нижнихъ деки: первая прикрѣпляется непосредственно къ обичайкамъ, вторая же—на нѣкоторомъ разстояніи къ первой. Назначеніе второй деки—предохранять гитару отъ соприкосновенія съ тѣломъ играющаго и такимъ образомъ усиливать тонъ.

Никакихъ украшеній на хорошей гитарѣ, въ особенности на декахъ и бокахъ, быть не должно.

Иногда въ середину корпуса вставляется полый желѣзный прутъ, скрѣпляющій корпусъ гитары и по мнѣнію нѣкоторыхъ увеличивающій силу тона. Послѣднее однако является спорнымъ вопросомъ, и нѣкоторые мастера, въ томъ числѣ и Р. И. Архузенъ, отрицаютъ свойства этого приспособленія.



Профиль гитары извѣстнаго мастера Шерцера, премированной на брюссельскомъ конкурсѣ Н. П. Макарова. На этомъ рисункѣ видна и вторая дека—резонаторъ.

Гораздо болѣе важнымъ вопросомъ является форма гитары—скрипичная, съ вогнутыми внутрь боками, и круглая—гербообразная.

Наиболѣе распространена форма скрипичная, шерцеровскаго типа; ея же придерживается и нашъ извѣстный мастеръ Р. И. Архузенъ.

Остальныя формы этого типа мало разнятся между собой; уклоненія ихъ состоятъ въ менѣе или болѣе глубокихъ вырѣзахъ.

Встрѣчаются испанскія гитары съ такими малыми вырѣзами, что гитара имѣетъ видъ почти продолговатаго ящика съ закругленными углами.

Какъ однако ни идеальны шерцеровскія гитары, тѣмъ не менѣе за послѣднее время все чаще и чаще раздаются голоса за круглую (гербообразную) форму гитары.

Интересующихся болѣе подробно этимъ вопросомъ отсылаю къ статьямъ: „О гитарномъ кузовѣ“ А. К. Дамберга и „Форма гитары“ Отто Эдельмана, помѣщеннымъ въ журналѣ „Гитаристъ“ въ №№ 2, 7 и 9 за 1904 годъ.

Считаю не лишнимъ замѣтить, что, помимо вопроса о тонѣ гитары, форма вліяетъ также и на положеніе гитары во время игры, такъ какъ скрипичные вырѣзы очевидно созданы были для болѣе устойчиваго положенія гитары *въ наклонномъ* положеніи на колѣнѣ играющаго, тогда какъ круглыя гитары требуютъ или ленты, перекинутой черезъ плечо играющаго, или совершенно *перпендикулярнаго* положенія на колѣняхъ.

Къ сожалѣнію, мнѣ не приходилось лично убѣдиться въ преимуществахъ гербообразной гитары; я встрѣчалъ прекрасныя гитары и той и другой формы, но нельзя сказать, чтобы онѣ рѣзко

разнились по силѣ и вообще качеству тона; одно могу сказать съ полнымъ убѣжденіемъ: я не знаю гитаръ лучше шерцеровскихъ, а изъ современныхъ мастеровъ преклоняюсь передъ талантомъ и искусствомъ Роберта Ивановича Архузена.

Грифъ гитары и лады.

Не менѣе важною частью гитары является грифъ, т.-е. ручка гитары. Въ выборѣ грифа гитаристъ долженъ быть очень осмотрительнымъ.

Если *характеръ* и *сила* тона зависятъ отъ корпуса, то *правильность* и *легкость* техники, *чистота* и *вѣрность* звуковъ находятся въ значительной степени въ зависимости отъ правильнаго устройства грифа.

Грифъ раздѣленъ поперечными металлическими (или перламутровыми, еще рѣже—костяными) перекладинками, называемыми ладами. *Каждый ладъ есть полутонъ*, т.-е. лады раздѣляютъ струну на полутоны. На самомъ верху грифа, гдѣ начинается его головка, съ механизмомъ для струнъ, находится деревянный или костяной порожекъ, составляющій предѣлъ струны, начинающійся отъ этого порожка и кончающійся подставкою внизу.



Форма шерцеровской гитары en face, премированной на брюссельскомъ конкурсѣ Н. П. Макарова.



Гитара Штауфера (гербообразной формы).

Количество ладовъ должно быть не менѣе двадцати четырехъ, дѣлящихъ струну гитары на двѣ октавы. У 5, 7, 12 и 17 ладовъ ставятся обыкновенно костяные или перламутровые кружки, облегчающіе счетъ ладовъ и обозначающіе мѣста естественныхъ гармоническихъ (флажолетовъ) звуковъ.

Счетъ ладамъ ведется сверху внизъ, отъ порожка къ подставкѣ. Лады должны быть нарѣзаны *математически точно* и *закруглены* такъ, чтобы палецъ свободно скользилъ по струнѣ, не натыкаясь на острые края ладовъ. При невѣрно нарѣзанныхъ ладахъ гитара фальшивитъ.

Головка грифа служитъ для укрѣпленія и настраиванія струнъ посредствомъ семи колышковъ (въ родѣ скрипичныхъ) или же особаго механизма.

За весьма рѣдкими исключеніями, грифъ прикрѣпляется къ корпусу посредствомъ винта; преимущество такого устройства заключается, во-первыхъ, въ томъ, что даетъ возможность регулировать положеніе струнъ надъ ладами, во-вторыхъ, въ случаѣ надобности въ починкѣ, въ упаковкѣ и т. д., можно отнять грифъ отъ корпуса.

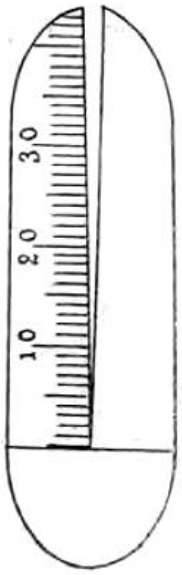
При такомъ грифѣ и при костяныхъ колышкахъ механизма необходимо имѣть металлическій ключъ для отвинчиванія и завинчиванія грифа и гаекъ на колышкахъ, если таковые ослабли и плохо держатъ струны.

Грифы дѣлаются разные—узкіе и широкіе, выпуклые и вогнутые внутрь и, наконецъ, совершенно плоскіе.

Я признаю только одинъ видъ грифа—совершенно ровный, широкій и плоскій; всѣ остальные виды—пустыя выдумки, послѣдствія неправильной техники. Ширина грифа, по моему мнѣнію, должна быть не менѣе пяти сантиметровъ.

Лицъ, желающихъ подробнѣе ознакомиться съ устройствомъ грифа, отсылаемъ къ прекрасной статьѣ и чертежамъ С. Н. Крылова „Отвѣтъ на вопросы гитариста-самоучки“, помѣщенной въ журналѣ „Гитаристъ“ въ № 9 за 1904 годъ.

О струнахъ.



Струномѣръ.

На гитарѣ русскаго строя семь струнъ; считаются онѣ отъ самой нижней — толстой — струны, слѣва направо.

Первыя четыре струны, басовыя, дѣлаются изъ шелка, обтянутаго серебряною канителью, остальныя три—кишечныя, или, какъ принято ихъ называть, жильныя.

Всѣ струны должны имѣть соотвѣтственную между собой толщину, измѣряемую особымъ приборомъ—*струномѣромъ*. Это небольшая металлическая пластинка съ вырѣзомъ посрединѣ для вкладыванія струнъ. Вырѣзъ имѣетъ мелкія дѣленія отъ 1 до 40 линій.

Обыкновенно для большой гитары струны подбираются слѣдующей толщины: первая—25—27 линій, вторая—20—22, третья—17—19, четвертая—13—15, пятая—15—16, шестая—11—12 и седьмая—9—10 линій.

Толщина струнъ не обусловлена ничѣмъ и бываетъ различна, но струномѣръ даетъ возможность подобрать ихъ въ соотвѣтствующей пропорціи.

Для терцъ-гитары струны подбираются тоньше, чѣмъ для большой; для квартъ-гитары — тоньше, чѣмъ для терцъ-гитары.

Часто попадаются неровныя струны, фальшивыя, а потому, натянувъ струну, ее слѣдуетъ прежде всего попробовать, провѣрить въ различныхъ аккордахъ, интервалахъ и въ особенности на 5, 7 и 12 ладахъ.

Что же касается употребленія металлическихъ струнъ, то послѣднее основано на дурномъ музыкальномъ вкусѣ и безусловно не должно быть допускаемо.

Достоинство струнъ, конечно, всецѣло зависитъ отъ мастера и исправить плохую струну играющему нѣтъ возможности; трудно также опредѣлить ихъ качество и при покупкѣ.

Слѣдуетъ все-таки имѣть въ виду, что у хорошихъ басовыхъ струнъ долженъ быть сухой, чистый, некрашеный шелкъ и ровно навитая канитель; жильныя струны должны быть мягкими, сыроватыми, при сгибѣ не ломаться; басовыя струны хранятся въ сухомъ мѣстѣ, а жильныя—въ бумагѣ, пропитанной прованскимъ масломъ. Натянутыя на гитарѣ жильныя струны слѣдуетъ время отъ времени протирать осторожно тряпочкой, смоченной прованскимъ масломъ. Всякая неровность на струнѣ, заусенцы, грязь—все это портитъ ея тонъ, отнимая силу, пѣвучесть, вѣрность и чистоту звука.

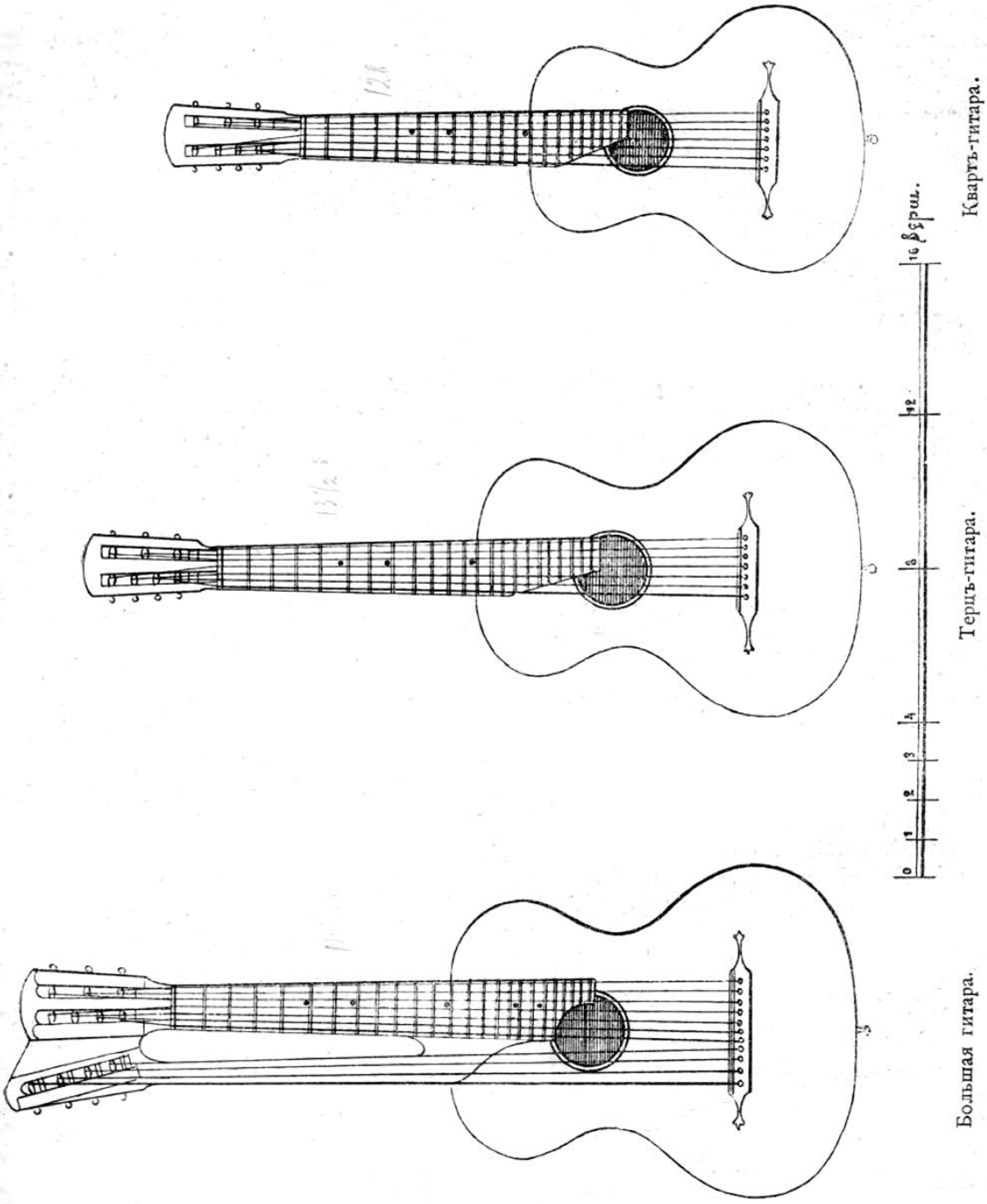
При натягиваніи струны на колышекъ необходимо, чтобы струна обвивала его у самаго основанія шпенька, а не у верхняго конца, отъ чего онъ гнется, а струна соскакиваетъ со своего мѣста на порожкѣ. На нижнемъ концѣ струны дѣлается узелокъ, который пропускается въ отверстіе, закрывающееся колышкомъ.

Очень важное значеніе имѣетъ разстояніе между струнами и ладами; послѣднее должно быть какъ можно меньше, настолько, насколько позволяетъ грифъ, т.-е. чтобы близость разстоянія отнюдь не вызывала треска струнъ или нечистоты тона. При хорошемъ грифѣ, если мы приложимъ сбоку къ струнѣ мякоть оконечности указательнаго пальца, такъ чтобы онъ касался грифа у 12-го лада ногтемъ, то струна раздѣлитъ мякоть оконечности пополамъ и даже меньше.

Размѣръ гитары. Размѣръ гитары надо выбирать, руководствуясь длиною пальцевъ. Гитары дѣлаются трехъ размѣровъ: большая, терцъ- и квартъ-гитара.

Для игры solo и аккомпанемента употребляется большая гитара; у нея больше силы тона, тембръ басовъ гуще; жильныя струны по своей длинѣ допускаютъ большую вибрацію и пѣвучесть; терцъ-гитара, уступая ей въ тембрѣ и пѣвучести, имѣетъ зато, благодаря своему высокому строю (на терцію выше большой), больше силы и звучности; кромѣ того, она удобнѣе для небольшихъ пальцевъ; въ виду этого терцъ-гитара—наиболѣе распространенный размѣръ. За границей, гдѣ квартъ-гитара почти вышла изъ употребленія, терцъ-гитара въ большомъ ходу для дуэтной игры.

Квартъ-гитара строится на кварту выше большой и употребляется исключительно для дуэтовъ, тріо и проч. Для игры solo она нѣсколько рѣзка, лады ея слишкомъ узки, нѣтъ въ ней также глубокаго бархатнаго тембра и пѣвучести большой гитары, нѣтъ и достаточной силы тона, но въ дуэтѣ она незамѣнима.



Есть еще размѣры гитаръ: басъ-гитары, квинтъ-гитары и пиколло-гитары, созданныя для игры ансамблемъ; но размѣры ихъ очень произвольны и дѣлаются по особому заказу и по указаніямъ организаторовъ такихъ ансамблей.

Гитарные мастера. Самыми лучшими гитарными мастерами въ наше время признаются старинные вѣнскіе мастера: Шерцеръ, этотъ гитарный Стра-

диваріусъ, и Штауферъ, а изъ русскихъ—И. Я. Краснощековъ. Изъ современныхъ первое мѣсто безспорно принадлежитъ московскому мастеру Р. И. Архузену (Москва, Б. Никитская, д. кн. Шаховской). Гитары его по силѣ звука, серебристому тону, по чистотѣ и изяществу работы, по вѣрности и удобству грифа послѣ Шерцера являются единственными въ своемъ родѣ. Часто попадаются прекрасныя гитары И. Я. Краснощекова, съ мягкимъ, пѣвучимъ тономъ, но масса есть и плохихъ, дешевыхъ гитаръ его работы (онъ дѣлалъ и дешевыя гитары, отъ полутора рублей); много также поддѣлки подъ него другихъ мастеровъ, пользовавшихся его ярлыками. Поэтому при покупкѣ краснощековскихъ гитаръ надо быть очень осторожнымъ и хорошо знать работу этого мастера.

О гитарѣ съ добавочными грифомъ и струнами я буду говорить въ свое время.

Задача. Задачей этого урока предлагаю осмотрѣть свой инструментъ, соотвѣтствуетъ ли онъ всѣмъ изложеннымъ мною даннымъ, необходимымъ для серьезной нотной игры.



Сообщенія Свободнаго союза для распространенія хорошей гитарной музыки.

(Аугсбургъ.)

(Продолженіе.)

№ 6.

Содержаніе VI-ой тетради.

1. „Auf den Fluren“, I. Franz. Fantaisie.
2. Duo concertante № 14, 2-я часть (для 2-хъ гитаръ), A. Darr.
3. Etude № 10, M. Guiliani.

Въ 7-й тетради предполагаются къ напечатанію:

1. Menuett, Наполеона Коста, для 2-хъ гитаръ.
2. Mazurka, I. Клингера, для одной гитары.
3. Ein Stücklein, Г. Берингера, для віолы и гитары.

4. Deutsche Weise, фантазія I. К. Мертца, для терцъ- и прима-гитары.

Во избѣжаніе замедленія пересылки просимъ адресовать письма съ требованіями музыкальныхъ приложеній и „Сообщеній“ г. Винценту Бергмиллеру (Аугсбургъ, улица Бисмарка, 11/1), всю же прочую, простую и денежную, корреспонденцію и т. д.—г. Ф. Шпренцингеру (Леххаузенъ-Аугсбургъ).

О перемѣнѣ адреса просимъ гг. членовъ сообщать немедленно.

Музыкальныя произведенія, полученныя отъ г. Dr. Gebhard Sondermoning (англійское имя)

для одной гитары:

1) Менуэтъ, 2) Бурре, 3) Менуэтъ, 4) Сарабанда, 5) Гавотъ, 6) Менуэтъ Роберта де Визе и Наполеона Коста, 7) Andante con moto неизвѣстнаго композитора, 8) Andantino Ф. Сора, 9) Scherzando неизвѣстнаго композитора.

Отъ г. Карла Боссъ, Нюрнбергъ,

для одной гитары:

1) Op. 17, 70, 89, 148 и 151 танцы Іог. Штрауса; 2) op. 48 танцы Лябицкаго; 3) 4 мазурки Шопена, ар. Бобровичемъ, для двухъ флейтъ или скрипокъ, віолы и гитары; 4) увертюра оперы „Швейцарское семейство“; 5) Пѣсни съ аккомпанементомъ гитары Моцарта, Мендельсона, Шуберта, Вебера, Маршнера, Кюкенъ, Шпора, Флотова, Аубера, Мейербера, Гайдна, Адама, Верди, Мегуль, Доницетти, Паэръ, Діабелли, Рейхардта, Эссеръ, Майръ, Рисъ, Тикъ, Гироветцъ; 6) Альбомы пѣсенъ съ аккомпанементомъ гитары (Рейнскія легенды и книга пѣсенъ Петерсона); отъ г. Фр. Брюсгаферъ—Andante grazioso для 1 гитары, неизвѣстнаго композитора; отъ г. А. Коттэнъ, Парижъ—„Баллада сумасшедшаго“, для 3-хъ гитаръ.

Приносимъ сердечную благодарность за всѣ эти произведенія, а также и за поступившія къ намъ съ того времени пожертвованія гг. Гаммереръ, Штокманъ, Коттэнъ, Шпренцингеръ и г-жѣ Голландтъ.

Золотыя правила для гитаристовъ.

Когда берутъ арпеджированные аккорды на нѣсколькихъ или даже на 2-хъ только струнахъ, пальцы должны падать на струны не одинъ за другимъ, а ложиться вмѣстѣ. Въ слѣдующемъ примѣрѣ 4 пальца должны дѣйствовать такимъ образомъ (прим. 1) *).

Тогда пальцы вѣрно попадаютъ на струны, ударъ гладокъ и силенъ, въ противномъ же случаѣ онъ неровенъ и невѣренъ. Вообще, при быстрой игрѣ не слѣдуетъ этимъ чрезмѣрно укорачивать извѣстные тоны и по крайней мѣрѣ два пальца нужно класть на струны одновременно. Это мѣсто (прим. 2) (Дуэтъ Карулли) будетъ звучать гораздо красивѣе и связнѣе, если при взятіи ля♯ средній палецъ уже лежитъ на струнѣ, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда онъ падаетъ на нее уже послѣ полученія этого звука. Тотъ, кто стремился выработать хорошій тонъ въ аккордахъ, долженъ былъ непремѣнно это замѣтить. При обыкновенныхъ аккордахъ, напротивъ, пальцы должны падать на струны какъ разъ въ моментъ удара и не трогать ихъ раньше (если не стоитъ паузы или стаккато), чтобы не заглушать тона. Начинающіе гитаристы часто обнаруживаютъ склонность играть аккорды въ четверть ноты такимъ образомъ (прим. 3) или такъ (прим 4), вмѣсто того, чтобы точно выдерживать ихъ.

Перев. съ нѣм. **О. Терпугова.**

*) Такъ какъ цѣль нашего перевода—сдѣлать доступнымъ чтеніе журнала «Mitteilungen der freien Vereinigung zur Forderung guter Guitarremusik» тѣмъ изъ нашихъ читателей, которые, получая этотъ журналъ, не владѣютъ иностранными языками, то мы выпускаемъ изъ нашего перевода нотные примѣры; они могутъ пользоваться ими изъ подлиннаго источника.

Ознакомленіе же всѣхъ вообще читателей съ «золотыми» правилами гитаристовъ не входитъ въ наши планы. Почитатели шестиструнной гитары найдутъ ихъ въ школѣ Ф. Сора, для почитателей же русскаго строя семиструнной гитары правила для лѣвой и правой руки и проч. будутъ изложены въ свое время въ школѣ В. А. Русанова.

Примѣч. редакціи.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

Изъ оперы „Аскольдова могила“ А. Н. Верстовскаго: 1. Пѣснь Надежды. Ар. А. Варламовъ. 2. Арія Неизвѣстнаго. Ар. П. А. Коринъ. 3. Антрактъ и хоръ дѣвицъ. Ар. А. О. Сихра. 4. Пѣсня Торопа. Ар. А. О. Сихра. 5. Заходили чарочки по столику. Ар. А. О. Сихра. 6. Близко города Славянска. Ар. К. Петровъ.

7. Умирающій гладіаторъ. Эскизъ. В. А. Русанова.

Нотныя приложенія къ этому нумеру журнала „Гитаристъ“ пріурочены нами къ семидесятилѣтней годовщинѣ оперы „Аскольдова могила“ и содержатъ избранные нумера изъ этой оперы, аранжированные лучшими представителями нашего инструмента.

Обращаемъ вниманіе нашихъ читателей на то, что аранжировка „Пѣсни Надежды“ сдѣлана извѣстнымъ композиторомъ Варламовымъ; сочиненія его для гитары въ свое время пользовались огромною популярностью, но теперь, выйдя изъ печати, считаются библіографическою рѣдкостью.

О Варламовѣ - гитаристѣ мы въ свое время дадимъ особый очеркъ, а пока читатели сами могутъ вывести заключеніе изъ упомянутой аранжировки, насколько основательно зналъ нашъ инструментъ замѣчательный русскій музыкантъ-самородокъ.

Исключеніемъ является приложеніе эскиза „Умирающій гладіаторъ“. Онъ составляетъ отрывокъ изъ мелодекламаціи, исполненной на одномъ изъ музыкальныхъ вечеровъ гитаристовъ (см. № 12 журнала „Гитаристъ“ за 1904 г. Музыкальное обозрѣніе). Приложеніе этой пьесы вызвано просьбою г. Архипова, одного изъ читателей нашего журнала.

Adagio написано на текстъ стиховъ:

И кровь его течетъ... Послѣднія мгновенья
Мелькаютъ—близокъ часъ...

Marche fûnebre:

Напрасно: жалкій рабъ,—онъ палъ какъ звѣрь лѣсной,
Безчувственной толпы минутною забавой...

Largo — финальная часть:

„Прости, развратный Римъ!.. Прости, о край родной!..“

В. Русановъ.

Списокъ сочиненій, поступившихъ въ редакцію журнала „Гитаристъ“ за время съ 1-го января по 1-е февраля 1905 г.

Отъ В. В. Сланскаго.

143. Sel pezzi per chitarra di *Giuseppe Costa* 82134. In un sol libro.

Отъ А. В. Ефремова.

144. Douze etudes par *F. Sor*, op. 29.
145. Vingt quatre exercices, op. 35.

Отъ П. М. Найденова.

146. Этюдъ *Ф. Сора*. } Ар. для 7-мистр. гитары П. М. Найденовъ.
147. „ *М. Джуліани*. }

Книги и рисунки:

Отъ В. Н. Андронова.

148. Пѣсенка о соловьяхъ. Разсказъ П. Засодимскаго.

Отъ А. П. Кудрявцева.

149. Портретъ Ѳ. М. Циммермана. Рис. карандашомъ (неизвѣстнаго художника).

Почтовый ящикъ.

С.-Петербургъ. Г. Н. Лей—ц—вичу. Вы пишете: „будьте такъ любезны сообщить, *какимъ условіямъ* нужно подчиниться, чтобы въ Вашемъ журналѣ могли быть отпечатаны тѣ ноты, которыя я аранжировалъ для 6-тистр. гитары".

Намъ кажется, что программа „Гитариста" очень ясна; изъ нотныхъ приложеній вы сами можете видѣть, что редакція отдаетъ предпочтеніе: 1) рѣдкимъ сочиненіямъ старинныхъ классиковъ и 2) *оригинальнымъ* произведеніямъ современныхъ гитаристовъ. Аранжировки же помѣщаются нами при соблюденіи слѣдующихъ условій:

1) Если издательство аранжированной пьесы не составляетъ собственности самого автора, какой-либо музыкальной фирмы или издателя, т.-е. если аранжировка можетъ быть напечатана безъ нарушенія правовыхъ условій, установленныхъ закономъ.

2) Если аранжированная пьеса не имѣется въ лучшей аранжировкѣ другого автора.

3) Если аранжировка сдѣлана правильно, безъ музыкальныхъ ошибокъ и искаженія подлинника и въ нее богато и умѣло внесены оригинальныя краски нашего инструмента.

Редакція считаетъ необходимымъ соблюденіе этихъ условій для избѣжанія безполезныхъ или шаблонныхъ аранжировокъ, являющихся, съ одной стороны, печальными результатами маніи печататься, съ другой—полнаго игнорированія аранжировокъ, мастерски сдѣланныхъ другими и уже имѣющихся въ печати.

Многіе думаютъ, что аранжировка—занятіе, не требующее ни серьезнаго направленія, ни строгаго выбора и вкуса, ни глубокаго пониманія музыкальнаго „я" нашего инструмента.

Отсюда не должно, конечно, выводить заключенія, что редакція въ выборѣ пьесъ ставитъ авторамъ какія-либо условія подчиненности, они сами могутъ видѣть и уяснить себѣ направленіе и программу „Гитариста", мы только просимъ смотрѣть на наше изданіе какъ на общее, дорогое, близкое дѣло всѣмъ, кто желаетъ успѣха гитарной музыкѣ, уважаетъ этотъ инструментъ, а не руководится въ своей дѣятельности исключительно запросами любителей *треньканья* модныхъ дешевенькихъ пьесъ. Для истиннаго музыканта-гитариста должно быть девизомъ изреченіе Шумана: „не распространяй плохихъ сочиненій; старайся всячески преграждать имъ путь къ извѣстности".

Ташкентъ. П. И. Кем—ову. Редакція исполняетъ порученія только своихъ подписчиковъ, такъ какъ постороннія журналу лица могутъ обращаться непосредственно къ музыкальнымъ фирмамъ и авторамъ; это же можно сказать и относительно пользованія собраніемъ рѣдкихъ нотъ и манускриптовъ библіотеки журнала: оно составляетъ привилегію нашихъ подписчиковъ, такъ какъ авторы и жертвователи присылаютъ ихъ исключительно для лицъ, сочувствующихъ дѣлу и задачамъ журнала; брать же на себя обыкновенное посредничество по покупкѣ и продажѣ нотъ не можетъ входить въ планы литературнаго изданія, не преслѣдующаго вдобавокъ никакихъ коммерческихъ цѣлей.

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

Дозволено цензурою. Москва, 25 марта 1905 г.

Лито-лит. Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и К° Москва.