Гитаристъ.

№ 4 и 5.

Содержаніе. 1. Москва, 10-го апр. 1905 г.—2. Привѣтъ веснѣ. *А. Бѣл—скаго.*—3. Гитара и гитаристы. Истор. оч. *В. Русанова.*—4. Послѣдній квартетъ Бетховена. Разсказъ кн. *В. Одоевскаго.*—5. Исповѣдь стараго гитариста. Автобіографія арт. И. Н. Чекрыгина-Пушкина.—6. Школа для гитары. *В. Русанова.*—7. Послѣдніе дни. Изъ воспоминаній о П. А. Коринѣ. *В. Русанова.*—8. О звукѣ гитары. *В. Славскаго.*—9. Закатъ. Стихотвор. въ прозѣ. *В. Штокманъ.*—10. Сообщенія свободн. союза для распростран. хорошей гитарн. муз. Перев. съ нѣмец. *О. Терпуговой.*—11. Музыкальное обозрѣніе. Концертъ В. Лебедева. *Н. Ж—ова.*—12. Отъ редакціи.—13. Библіографія. а) Маленькій діалогъ. *Гитариста.* б) Мелотерапія.—14. Некрологи. І. И. Горнунгъ. *В. Р.*—15. Письма въ редакцію.—16. Къ нотнымъ приложеніямъ. *В. Русанова.*—17. Списокъ сочиненій, поступивш. въ редакцію журн. „Гитаристъ“ съ 1-го февр. по 1-ое мая 1905 г.—18. Почтовый ящикъ.

Нотныя приложенія. 1. Вальсъ изъ оп. „Фаустъ“ Гуно. Ар. *В. Русановъ.*—2 и 3. Изъ оп. „Гугеноты“, муз. Мейербера.—4. Этюдъ Джуліани.—5. Выйду ль я на рѣченьку, русская пѣсня. Ар. ***.

Москва, 10-го апрѣля 1905 г.

Въ виду нѣкоторыхъ статей, содержаніе которыхъ по своему характеру и объему не можетъ быть раздѣлено на нѣсколько выпусковъ безъ ущерба для цѣльности впечатлѣнія и по чисто типографскимъ соображеніямъ, редакція рѣшила выпустить двойной нумеръ за апрѣль и май с. г., въ объемѣ трехъ печатныхъ листовъ.

Нотное приложеніе № 5, за май мѣс., содержащее: 1) Сонату Людовика Сихры, 2) Andante изъ сонаты Бетховена, ор. 26, А. А. Вѣтрова и 3) Этюдъ Ф. Сора, будетъ выслано вмѣстѣ съ приложеніемъ № 6 за іюнь мѣс. с. г., такъ какъ условія почтовой пересылки не позволяютъ намъ выслать его одновременно съ этимъ нумеромъ.

По тѣмъ же соображеніямъ и текстъ къ нотному приложенію за май мѣс. с. г. будетъ помѣщенъ въ іюньскомъ выпускѣ журнала „Гитаристъ“.

Редакція.



Дуэтъ.

Привѣтъ веснѣ.

Сіяетъ міръ въ одеждѣ новой;
Повсюду блещетъ солнца свѣтъ...
Блѣднѣетъ тѣнь зимы суровой:
Весна идетъ!.. Сомнѣнья нѣтъ!..

Грудь дышитъ вольно, сердце бьется
И такъ отра́дно на душѣ...
Гитару мнѣ! Пусть бодро льется
Гимнъ наступающей веснѣ!..

А. В. Бѣл—скій.

4-го апрѣля 1905 г.

Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА X.

(Продолженіе.)

Къ вопросу о „серьезности“ гитары остается добавить немногое. Прежде всего самое опредѣленіе серьезности инструмента зависитъ отъ качества его литературы, отъ музыкальныхъ средствъ, коими онъ обладаетъ, и отъ отношенія къ нему самого музыканта.

Серьезность инструмента не можетъ быть уничтожена ни тѣмъ, что онъ имѣетъ тихій тонъ и неконцертенъ, ни тѣмъ, что назначеніе его ограничивается ролью домашняго инструмента.

Литература гитары очень обширна и богата превосходными сочиненіями, а также школами, строго и научно разработанными высокоталантливыми и образованными музыкантами. Сочиненія эти очень серьезны; исполненіе ихъ требуетъ таланта, основательнаго изученія инструмента и глубокой музыкальной эрудиціи; они свидѣтельствуютъ также о томъ, что гитара имѣетъ такія краски, такое музыкальное „я“, которыя нельзя замѣнить никакимъ другимъ инструментомъ.

Въ виду этого въ рукахъ *серьезнаго* и *образованнаго* музыканта гитара всегда была и будетъ серьезнымъ инструментомъ, въ рукахъ же бездарнаго и невѣжественнаго любителя никакой инструментъ не можетъ быть серьезнымъ.

ГЛАВА XI.

Причины упадка гитарной музыки. Заключеніе.

Но если такъ очевидны и неоспоримы достоинства гитары, если она дѣйствительно серьезный инструментъ, то чѣмъ же, наконецъ, вызваны упадокъ ея музыки и печальное положеніе въ современномъ обществѣ?

То обстоятельство, что упадокъ гитарной музыки какъ за границей, такъ и въ Россіи замѣчается въ одно время, а именно въ 30-хъ годахъ истекшаго столѣтія, заставляетъ насъ думать, что главную причину его надо прежде всего искать въ исторіи развитія европейской музыки.

Въ современномъ оркестрѣ пиччикато щипковыхъ инструментовъ, игравшихъ главную роль въ оркестрѣ XVI и XVII вв., замѣняетъ пиччикато смычковыхъ инструментовъ; изъ щипковыхъ уцѣлѣла лишь арфа, да и то далеко не во всѣхъ оркестрахъ и не во всѣхъ композиціяхъ.

Несмотря на то, что тупой, быстро исчезающій звукъ пиччикато смычковыхъ инструментовъ не можетъ быть сравниваемъ или замѣнимъ мягкимъ, пѣвучимъ пиччикато гитары, послѣдняя, вслѣдствіе своего тихаго, нѣжнаго тона, все-таки не въ состояніи быть оркестровымъ инструментомъ, за исключеніемъ оркестровъ, носящихъ ярко-національную окраску. По той же причинѣ и композиторы могутъ пользоваться ею для оркестровыхъ сочиненій лишь въ исключительныхъ случаяхъ, для какого-нибудь характернаго solo или дуэта.

Что же касается другихъ, одной гитарѣ свойственныхъ красокъ, то онѣ неминуемо должны исчезать въ звучной силѣ современнаго оркестра.

Эта-то непримѣнимость гитары въ оркестрѣ была первой причиной ея упадка, оттолкнувъ отъ нея профессіональныхъ музыкантовъ и любителей оркестровой игры. Это же послужило и главной причиной исключенія гитары изъ списка инструментовъ, изучаемыхъ въ консерваторіяхъ.

Послѣднее обстоятельство между прочимъ очень часто служитъ мѣриломъ для оцѣнки музыкальности гитары и ставится ей въ упрекъ.

На это можно возразить, что такое мѣрило и такой упрекъ равносильны тому, чтобы на томъ же основаніи считать литавры, контрабасъ, барабанъ музыкальнѣе гитары только потому, что эти инструменты изучаются въ консерваторіи, а гитара—нѣтъ.

Вопросъ, почему гитары нѣтъ въ консерваторіи, требуетъ болѣе всесторонняго освѣщенія.

Помимо того, что она инструментъ не оркестровый, есть еще и другія причины. Рояль тоже не оркестровый инструментъ—почему

же этотъ, въ сущности бѣднѣйшій по своимъ краскамъ инструментъ изучается какъ обязательный для всѣхъ учащихся? Потому что онъ представляетъ собою *суррогатъ* оркестра и имѣетъ огромное значеніе *общеобразовательнаго* инструмента. Въ этой роли онъ не замѣнимъ ничѣмъ; нельзя замѣнить его и гитарой.

Тѣмъ не менѣе самое слово *консерваторія* уже указываетъ на то, что учрежденіе съ этимъ именемъ должно бы являться хранителемъ всѣхъ безъ изъятія инструментовъ, требующихъ серьезнаго изученія или же играющихъ важную роль въ развитіи народной музыки.

Музыка—мать всѣхъ инструментовъ, а консерваторія—храмъ ея. Пусть въ этомъ храмѣ первое мѣсто принадлежитъ жрецамъ и сильнѣйшимъ музыкальнаго міра, но самый храмъ долженъ быть открытъ для всѣхъ. Почему же гитаристъ, пришедшій изучать музыку съ гитарой въ рукахъ, долженъ отойти отъ запертыхъ дверей, услышать, что „такого инструмента нѣтъ въ консерваторіи"?

Было бы однако величайшею несправедливостью обвинять въ этомъ всецѣло лицъ, въ рукахъ которыхъ находится учебное музыкальное дѣло. Мы знаемъ, напримѣръ, что тотъ же Н. Г. Рубинштейнъ, отецъ русскихъ школъ и консерваторій, допустилъ преподаваніе таковой въ курскихъ музыкальныхъ классахъ. Встрѣча его съ Ю. М. Штокманомъ убѣдила его, что гитара—инструментъ, заслуживающій вниманія всесторонне развитого музыканта. Съ разрѣшенія его былъ открытъ классъ игры на гитарѣ (въ 1883 г.), при чемъ преподаваніе взялъ на себя *безвозмездно* Ю. М. Штокманъ. Ученики его неоднократно *съ успѣхомъ* выступали передъ публикой какъ на обязательныхъ музыкальныхъ вечерахъ, такъ и въ концертахъ. Почтенные годы Ю. М. и его слабое здоровье принудили его оставить занятія и... классъ опустѣлъ.

Надъ этимъ фактомъ стоитъ подумать: величайшій знатокъ музыки призналъ нашъ инструментъ достойнымъ изученія и разрѣшилъ открыть классы. Пока дѣло велось *безкорыстно поборникомъ гитары*, оно шло успѣшно, а какъ только опустились его руки, погибло и дѣло.

Ясно, что въ вопросѣ о включеніи гитары въ консерваторію мы имѣемъ дѣло съ *профессіонализмомъ*.

Было время, когда не только М. Т. Высотскій могъ жить безбѣдно уроками и сочиненіями, но даже такіе музыканты, какъ Берліозъ, Паганини, Веберъ, Гуммель и другіе, давали на ней уроки или писали и издавали свои сочиненія для этого инструмента. Рѣшится ли современный музыкантъ посвятить девять лѣтъ консерваторскаго курса исключительно на изученіе гитары? Нѣтъ. Какая ожидаетъ его перспектива борьбы за существованіе? Полная обособленность отъ музыкальнаго міра и... уроки любителямъ. Не только рояль, но даже контрабасъ, литавры, барабанъ болѣе обезпечатъ ему кусокъ

насущнаго хлѣба, ибо нѣтъ оркестра, въ которомъ не было бы этихъ инструментовъ, тогда какъ гитара сдѣлалась исключительно достояніемъ дилетантовъ.

И съ этой точки зрѣнія профессіональный музыкантъ правъ, называя гитару *неблагодарнымъ* инструментомъ.

Но въ дѣятельности нашихъ консерваторій есть крупный пробѣлъ: дѣлая изъ своихъ питомцевъ людей, исключительно живущихъ музыкой, онѣ превратились изъ учебныхъ заведеній въ ремесленныя. Онѣ почему-то не считаютъ ни нужнымъ, ни полезнымъ откликнуться на потребности лицъ, посвящающихъ музыкѣ свои досуги, занимающихся ею исключительно ради одной любви къ этому искусству. Ревниво оберегая жизнь и интересы однихъ инструментовъ, онѣ обрекаютъ другіе въ жертву невѣжественныхъ учителей и любителей! Вѣдь умѣютъ же онѣ заманивать учениковъ для контрабаса, арфы и т. д. разными стипендіями и льготами? Почему бы, наконецъ, не открыть вечернихъ классовъ для всѣхъ безъ изъятія инструментовъ?

Не потому ли, что имъ нужны ремесленники, а не развитіе въ обществѣ любви и уваженія къ музыкѣ, какъ къ искусству, играющему такую высокую роль въ духовной жизни человѣчества.

Изъ вышеприведеннаго мы можемъ заключить, что второй причиной упадка гитарной музыки является *профессіонализмъ*.

Изъ этой причины вполнѣ естественно вытекаетъ и третья — *дилетантство*.

Основной чертой послѣдняго, какъ извѣстно, всегда было легкое отношеніе къ искусству и отсутствіе основательнаго изученія школы и музыкальныхъ знаній.

Само собой разумѣется, что здѣсь подъ словомъ *дилетантъ* я отнюдь не подразумѣваю лицъ, не имѣющихъ лишь диплома учебнаго музыкальнаго заведенія; съ этой точки зрѣнія и Бетховенъ, и Глинка, и Бородинъ, а въ гитарной музыкѣ Соръ, Джуліани и Сихра были тоже дилетантами. Намъ хорошо извѣстно, что эти люди были великими въ своемъ искусствѣ и знали музыку такъ, какъ едва ли знаетъ одинъ изъ ста выходящихъ съ дипломомъ консерваторіи. Я подразумѣваю подъ этимъ тѣхъ любителей, которые ничего общаго не имѣютъ ни со школою, ни съ музыкальнымъ вообще образованіемъ.

Такого рода дилетантизмъ всегда и неминуемо ведетъ искусство къ упадку, какъ это можно убѣдиться и изъ исторіи нашего инструмента.

Оставленная на произволъ судьбы профессіональными музыкантами, гитара очутилась въ рукахъ любителей, ухватившихся за нее, какъ за *легкій* инструментъ.

При такомъ ошибочномъ взглядѣ и направленіи не замедлили сказаться и результаты: появились новаторы, стремившіеся *облегчить*

технику инструмента, и низвели гитару до уровня толпы, смотрящей на музыку, какъ на забаву, для возбужденія легкихъ, пріятныхъ слуховыхъ ощущеній.

„Музыка,—говоритъ въ своей школѣ старѣйшій гитаристъ Кушеневъ-Дмитревскій, — есть искусство, которое научаетъ составлять согласный и пріятный тонъ для услажденія слуха какъ въ пѣніи, такъ и въ игрѣ на разныхъ инструментахъ; во-вторыхъ, есть наука нѣжная и которая *не только* что услаждаетъ чувство слуха, но *плѣняетъ душу и успокаиваетъ волненіе духа;* а въ-третьихъ, *представляетъ прошедшее, оживотворяетъ настоящее и заставляетъ желать будущаго*".

Такъ смотрѣлъ на музыку и на значеніе своего инструмента старый гитаристъ XVIII столѣтія. А въ XX вѣкѣ проповѣдуютъ уже, что „ноты стѣсняютъ фантазію"; преподносятся школы, по которымъ „безъ знанія нотъ и безъ учителя можно выучиться играть въ самое короткое время на гитарѣ... по цифровой системѣ".

Если же принять во вниманіе, что такія вещи проповѣдуются людьми относительно талантливыми, то ясно, что и въ школахъ, и въ сочиненіяхъ представителей современной гитары мы имѣемъ дѣло съ дилетантизмомъ, съ упадкомъ гитарной музыки. Типичныя черты ихъ—уклоненіе отъ старинныхъ классическихъ школъ, различныя облегчительныя новшества и поддѣлка подъ дешевый вкусъ и запросы любительства, а это влечетъ за собой полное отсутствіе серьезныхъ оригинальныхъ сочиненій. Въ этомъ отношеніи гитара за границей со времени Мертца, а въ Россіи — Вѣтрова почти не подвинулась ни на шагъ впередъ.

Обособленность гитары и охватившій ее дилетантизмъ совпадаютъ съ модой на фортепіано, явившееся на смѣну хилыхъ клавесинъ и клавикордовъ, а затѣмъ получившее высшее усовершенствованіе въ видѣ рояля и піанино. Это постепенно вытѣснило гитару изъ высшаго общества и способствовало ея распространенію въ низшихъ слояхъ его.

Игнорируемая образованными музыкантами, отвергнутая модою высшаго общества, съ одной стороны, и толкаемая все ниже и ниже невѣжественными дилетантами и учителями—съ другой, гитара, по словамъ А. С. Фаминцына, „сдѣлалась орудіемъ галантерейнаго обращенія среди низшихъ слоевъ общества, признакомъ мѣщанской цивилизаціи; гитара опошлилась, звуки ея стали служить къ сопровожденію банальныхъ, чувствительныхъ романсовъ. Самая игра на гитарѣ, на этомъ „лакейскомъ" инструментѣ, предметѣ торговли табачныхъ лавокъ, сдѣлалась признакомъ дурного тона въ обществѣ; гитара исчезла изъ него окончательно, вытѣсненная стяжавшимъ себѣ всеобщее, повсемѣстное, господствующее между любителями музыки значеніе фортепіано".

„Гитара", по выраженію рецензента, писавшаго въ 1847 г., „погибла въ общественномъ мнѣніи за то, что подъ звуки ея, у воротъ, красныя дѣвушки стали грызть орѣхи".

Причину предпочтенія любителями фортепіано угадать не трудно, но не многіе знаютъ ее: гитара, какъ музыкальный инструментъ, *труднѣе поддается пониманію и изученію*, чѣмъ многіе другіе инструменты, а въ томъ числѣ и фортепіано, а главное — она требуетъ непремѣнно *врожденнаго* таланта и художественнаго чутья. Отсутствіе того и другого далеко не такъ замѣтно на фортепіано. Это можетъ подтвердить каждый, кто изучалъ оба инструмента.

Пройдя слой мѣщанства и другіе слои низшаго общества, гитара направилась въ народъ. Но и тутъ ей былъ прерванъ ходъ: навстрѣчу ей шла нѣмецкая гармоника, вытѣснившая не только гитару, но даже вѣковые русскіе инструменты—кобзу, торбанъ, бандуру и балалайку.

Такимъ образомъ для профессіональныхъ музыкантовъ гитара оказалась неблагодарнымъ инструментомъ, для высшаго общества—вышедшимъ изъ моды, а для народа—черезчуръ дорогимъ и труднымъ; слѣдовательно главными причинами упадка гитарной музыки были: непригодность ея въ оркестрѣ, профессіонализмъ, дилетантство, мода на фортепіано и трудность изученія ея.

Казалось бы, что при такихъ условіяхъ инструментъ долженъ неминуемо погибнуть, исчезнуть съ лица земли, какъ исчезли, напр., лира, лютня, гусли, домра, какъ исчезаютъ совершенно кобза, бандура и балалайка. Вѣдь если послѣдняя и воскресла совершенно случайно на почвѣ quasi-народности, то во всякомъ случаѣ только на время, какъ модная игрушка, и въ народъ ей уже не вернуться.

А между тѣмъ, несмотря ни на какіе музыкальные вѣянія и вкусы, несмотря на самыя неблагопріятныя историческія условія, на полное отсутствіе поддержки со стороны профессіональныхъ школъ и музыкантовъ, на грубыя язвы дилетантизма, гитара жила и живетъ до сихъ поръ, какъ одинъ изъ самыхъ распространенныхъ музыкальныхъ инструментовъ. Это можно видѣть изъ роста ея литературы и дѣятельности различныхъ кружковъ, союзовъ и т. п.

Еще въ 1877 году по подсчету Эгмонта Шрэна, члена бывшаго лейпцигскаго гитарнаго клуба, значилось для гитары по каталогамъ 192 школы и 6.558 сочиненій, написанныхъ 668 композиторами. Съ того времени число ихъ значительно превысило эту цифру и достигаетъ 10.000 сочиненій.

Что же спасло гитару?

Ее спасли прежде всего школа и литература, созданныя ея корифеями; это явилось прочнымъ фундаментомъ для ея дальнѣйшаго существованія: пройдя основательно школу и эти сочиненія, гита-

ристъ уже не разстанется со своимъ инструментомъ и не промѣняетъ его ни на что.

Второй причиной послужило замѣтное въ послѣднее время охлажденіе къ столь модному еще въ недавнее время фортепіано. Холодный, однообразный тонъ этого инструмента, отмѣченный еще Берліозомъ, глухой, металлическій гулъ его басовъ, тяжеловѣсность и дороговизна, — все это не можетъ идти ни въ какое сравненіе съ характеромъ музыкальности гитары и удобствомъ ея въ домашнемъ быту интеллигентнаго труженика.

Третья причина—несомнѣнная оригинальность и самобытность инструмента и его музыкальность: элегическій струнный характеръ ея тона, „качество и разнообразіе звуковъ, то свѣтлыхъ и серебристыхъ, то густыхъ и стройныхъ, то нѣжныхъ и бархатныхъ, блескъ, быстрота хроматическихъ гаммъ, красота ея легато, портаменто, прелесть флажолетовъ, переливовъ, аккордовъ", оригинальность и богатство арпеджіатуры,—все это всегда будетъ привлекать къ ней истинныхъ музыкантовъ и высоко цѣниться ими, какъ богатая палитра художникомъ.

Это и только это спасло гитару.

Это и только это даетъ намъ смѣлую увѣренность думать, что, пока существуетъ музыка, будетъ существовать и гитара, и въ безконечномъ, огромномъ хорѣ міровыхъ звуковъ чуткое ухо гитариста всегда отличитъ звуки своего любимаго инструмента...

(Продолженіе слѣдуетъ.)





Послѣдній квартетъ Бетховена *).

РАЗСКАЗЪ.

1827 года, весною, въ одномъ изъ домовъ вѣнскаго предмѣстья нѣсколько любителей музыки разыгрывали новый квартетъ Бетховена, только что вышедшій изъ печати. Съ изумленіемъ и досадой слѣдовали они за безобразными порывами ослабѣвшаго генія: такъ измѣнилось перо его! Исчезла прелесть оригинальной мелодіи, полной поэтическихъ замысловъ; художническая отдѣлка превратилась въ кропотливый педантизмъ бездарнаго контрапунктиста; огонь, который прежде пылалъ въ его быстрыхъ аллегро и, постепенно усиливаясь, кипучею лавой разливался въ полныхъ огромныхъ созвучіяхъ, погасъ среди непонятныхъ диссонансовъ, а оригинальныя, шутливыя темы веселыхъ менуэтовъ превратились въ скачки и трели, невозможные ни на какомъ инструментѣ. Вездѣ ученическое, недостигающее стремленіе къ эффектамъ, не существующимъ въ музыкѣ; вездѣ какое-то темное, непонимающее себя чувство. И это былъ все тотъ же Бетховенъ, тотъ же, котораго имя, вмѣстѣ съ именами Гайдна и Моцарта, тевтонецъ произноситъ съ восторгомъ и гордостью! Часто, приведенные въ отчаяніе безсмыслицею сочиненія, музыканты бросали смычки и готовы были спросить: не насмѣшка ли это надъ твореніями безсмертнаго? Одни

*) Въ 1905 году исполнилось тридцать пять лѣтъ со дня смерти князя Владиміра Ѳедоровича Одоевскаго, извѣстнаго русскаго писателя и мецената. В. Ѳ. родился въ 1803 г., ум. въ 1869 г. Одною изъ лучшихъ его повѣстей считается многими „Послѣдній квартетъ Бетховена“, воспроизводимая нами на страницахъ нашего журнала. Помимо ея художественныхъ достоинствъ, она интересна еще какъ отразившая въ себѣ оцѣнку и взгляды тогдашняго общества на великаго Бетховена и его произведенія.

Ред.

приписывали упадокъ его глухотѣ, поразившей Бетховена въ послѣдніе годы его жизни; другіе—сумасшествію, также иногда омрачавшему его творческое дарованіе; у кого вырывалось суетное сожалѣніе; иной насмѣшникъ вспоминалъ, какъ Бетховенъ въ концертѣ, гдѣ разыгрывали его послѣднюю симфонію, совсѣмъ не въ тактъ размахивалъ руками, думая управлять оркестромъ и не замѣчая того, что позади его стоялъ настоящій капельмейстеръ; но они скоро снова принимались за смычки и изъ почтенія къ прежней славѣ знаменитаго симфониста, какъ бы противъ воли, продолжали играть непонятное его произведеніе.

Вдругъ дверь отворилась, и вошелъ человѣкъ въ черномъ сюртукѣ, безъ галстука, съ растрепанными волосами; глаза его горѣли, но то былъ огонь не дарованія: лишь нависшія, рѣзко обрѣзанныя оконечности лба являли необыкновенное развитіе музыкальнаго органа, которымъ такъ восхищался Галь, разсматривая голову Моцарта. „Извините, господа“, сказалъ нежданый гость: „позвольте посмотрѣть вашу квартиру—она отдается внаймы...“ Потомъ онъ заложилъ руки за спину и приблизился къ играющимъ. Присутствующіе съ почтеніемъ уступили ему мѣсто; онъ наклонялъ голову то на ту, то на другую сторону, стараясь вслушаться въ музыку, но тщетно; слезы градомъ покатились изъ глазъ его. Тихо отошелъ онъ отъ играющихъ и сѣлъ въ отдаленный уголъ комнаты, закрывъ лицо свое руками; но едва смычокъ перваго скрипача завизжалъ возлѣ подставки на случайной нотѣ, прибавленной къ септаккорду, и дикое созвучіе отдалось въ удвоенныхъ нотахъ другихъ инструментовъ, какъ несчастный встрепенулся, закричалъ: „Я слышу! слышу!“, въ буйной радости захлопалъ въ ладоши и затопалъ ногами.

— Лудвигъ!—сказала ему молодая дѣвушка, вслѣдъ за нимъ вошедшая,—Лудвигъ! пора домой. Мы здѣсь мѣшаемъ!

Онъ взглянулъ на дѣвушку, понялъ ее и, не говоря ни слова, побрелъ за нею, какъ ребенокъ.

На концѣ города, въ четвертомъ этажѣ стараго каменнаго дома есть маленькая душная комната, раздѣленная перегородкой. Постель съ разодраннымъ одѣяломъ, нѣсколько пуковъ нотной бумаги, остатокъ фортепіано—вотъ все ея украшеніе. Это было жилище, это былъ міръ безсмертнаго Бетховена. Во всю дорогу онъ не говорилъ ни слова; но когда они пришли, Лудвигъ сѣлъ на кровать, взялъ за руку дѣвушку и сказалъ ей: „Добрая Луиза! ты одна меня не боишься, тебѣ одной я не мѣшаю... Ты думаешь, что всѣ эти господа, которые разыгрываютъ мою музыку, понимаютъ меня? Ничуть не бывало! Ни одинъ изъ здѣшнихъ господъ капельмейстеровъ не умѣетъ даже управлять ею; имъ только бы оркестръ игралъ въ мѣру, а до музыки имъ какое дѣло! Они думаютъ, что я ослабѣваю; я даже замѣтилъ, что нѣкоторые изъ нихъ какъ

будто улыбнулись, разыгрывая мой квартетъ; вотъ вѣрный признакъ, что они меня никогда не понимали; напротивъ, я теперь только сталъ истиннымъ, великимъ музыкантомъ. Идучи, я придумалъ симфонію, которая увѣковѣчитъ мое имя; напишу ее и сожгу всѣ прежнія. Въ ней я превращу всѣ законы гармоніи, найду эффекты, которыхъ до сихъ поръ никто еще не подозрѣвалъ; я построю ее на хроматической мелодіи двадцати литавръ; я введу въ нее аккорды сотни колоколовъ, настроенныхъ по различнымъ камертонамъ, ибо (прибавилъ онъ шопотомъ), я скажу тебѣ по секрету, когда ты меня водила на колокольню, я открылъ, чего прежде никому въ голову не приходило,—я открылъ, что колокола—самый гармоническій инструментъ, который съ успѣхомъ можетъ быть употребленъ въ тихомъ адажіо. Въ финалъ я введу барабанный бой и ружейные выстрѣлы... И я услышу эту симфонію, Луиза!" воскликнулъ онъ внѣ себя отъ восхищенія, „надѣюсь, что услышу", прибавилъ онъ, улыбаясь, по нѣкоторомъ размышленіи. „Помнишь ли ты, когда въ Вѣнѣ, въ присутствіи всѣхъ вѣнчанныхъ главъ свѣта, я управлялъ оркестромъ моей ватерлооской баталіи? Тысячи музыкантовъ, покорные моему взмаху, двѣнадцать капельмейстеровъ, а кругомъ батальный огонь, пушечные выстрѣлы... О! это до сихъ поръ лучшее мое произведеніе, несмотря на этого педанта Вебера *). Но то, что я теперь произведу, затмитъ и это произведеніе. Я не могу удержаться, чтобы не дать тебѣ о немъ понятія".

Съ этими словами Бетховенъ подошелъ къ фортепіано, на которомъ не было ни одной цѣлой струны, и съ важнымъ видомъ ударилъ по пустымъ клавишамъ. Однообразно стучали онѣ по пустому дереву разбитаго инструмента, а между тѣмъ самыя трудныя фуги въ 5 и 6 голосовъ проходили чрезъ всѣ таинства контрапункта, сами собой ложились подъ пальцы творца „Эгмонта", и онъ старался придать какъ можно болѣе выраженія своей музыкѣ... Вдругъ сильно, цѣлою рукой покрылъ онъ клавиши и остановился.

— Слышишь ли?—сказалъ онъ Луизѣ:—вотъ аккордъ, который до сихъ поръ никто еще не осмѣливался употребить... Такъ! я соединю всѣ тоны хроматической гаммы въ одно созвучіе и докажу педантамъ, что этотъ аккордъ правиленъ. Но я его не слышу, Луиза, я его не слышу! Понимаешь ли ты, что значитъ не слышать своей музыки?.. Однако же мнѣ кажется, что когда я соберу дикіе звуки въ одно созвучіе, то оно какъ будто отдается въ моемъ ухѣ. И чѣмъ мнѣ грустнѣе, Луиза, тѣмъ больше нотъ мнѣ хочется прибавить къ септаккорду, котораго истинныхъ свойствъ никто не

*) Готфридъ Веберъ, извѣстный контрапунктистъ, котораго не должно смѣшивать съ сочинителемъ „Фрейшюца", сильно критиковалъ произведенія Бетховена.

понималъ до меня... Но полно, можетъ быть я и наскучилъ тебѣ, какъ всѣмъ теперь наскучилъ... Только знаешь что? за такую чудную выдумку мнѣ можно наградить себя сегодня рюмкой вина. Какъ ты думаешь объ этомъ, Луиза?

Слезы навернулись на глазахъ бѣдной дѣвушки, которая одна изъ всѣхъ ученицъ Бетховена не оставляла его и, подъ видомъ уроковъ, содержала его трудами рукъ своихъ: она дополняла ими скудный доходъ, получаемый Бетховеномъ отъ его сочиненій и большею частью издерживаемый безъ толку на безпрестанную перемѣну квартиръ, на раздачу встрѣчному и поперечному. Вина не было; едва осталось нѣсколько грошей на покупку хлѣба... Но она отвернулась отъ Лудвига, чтобы скрыть свое смущеніе, налила въ стаканъ воды и поднесла его Бетховену.

— Славный рейнвейнъ!—говорилъ онъ, отпивая понемногу съ видомъ знатока.—Королевскій рейнвейнъ! Онъ точно изъ погреба моего батюшки, блаженной памяти Фридерика. Я это вино очень помню! Оно день ото дня становится лучше—это признакъ хорошаго вина!—И съ этими словами, охриплымъ, но вѣрнымъ голосомъ онъ запѣлъ свою музыку на извѣстную пѣснь Гётева Мефистофеля:

Es war einmal ein König,
Der hatt einen grossn Floh,

но, противъ воли, часто сводилъ ее на таинственную мелодію, которою Бетховенъ объяснялъ Миньону *).

— Слушай, Луиза,—сказалъ онъ наконецъ, отдавая ей стаканъ:— вино подкрѣпило меня, и я намѣренъ тебѣ сообщить нѣчто такое, что мнѣ уже давно хотѣлось и не хотѣлось тебѣ сказать. Знаешь ли, мнѣ кажется, что я ужъ долго не проживу... да и что за жизнь моя!—это цѣпь безконечныхъ терзаній. Отъ самыхъ юныхъ лѣтъ я увидѣлъ бездну, раздѣляющую мысль отъ выраженія. Увы! никогда я не могъ выразить души своей, никогда того, что представляло мнѣ воображеніе, я не могъ передать бумагѣ. Напишу ли,— играютъ не то... не только не то, что я чувствовалъ, даже не то, что я написалъ. Тамъ пропала мелодія оттого, что низкій ремесленникъ не придумалъ поставить лишняго клапана; тамъ несносный фаготистъ заставляетъ меня передѣлывать цѣлую симфонію оттого, что его фаготъ не выдѣлываетъ пары басовыхъ нотъ; то скрипачъ убавляетъ необходимый звукъ въ аккордѣ оттого, что ему трудно брать двойныя ноты... А голосъ, а пѣніе, а репетиціи ораторій, оперъ?.. О, этотъ адъ до сихъ поръ въ моемъ слухѣ!.. Но я тогда еще былъ счастливъ: иногда, я замѣчалъ, на безсмысленныхъ исполнителей находило какое-то вдохновеніе; я слышалъ въ ихъ звукахъ что-то похожее на темную мысль, западавшую въ мое воображеніе: тогда я былъ внѣ себя, я исчезалъ въ гармоніи,

*) Kennst du das Land, etc. Ты знаешь ли край, и проч.

мною созданной. Но пришло время, мало-по-малу тонкое ухо мое стало грубѣть; еще въ немъ оставалось столько чувствительности, что оно могло слышать ошибки музыкантовъ, но оно закрылось для красоты: мрачное облако его объяло, и я не слышу болѣе своихъ произведеній,—не слышу, Луиза!.. Въ моемъ воображеніи носятся цѣлые ряды гармоническихъ созвучій, оригинальныя мелодіи пересѣкаютъ одна другую, сливаясь въ таинственномъ единствѣ; хочу выразить—все исчезло: упорное вещество не выдаетъ мнѣ ни единаго звука, грубыя чувства уничтожаютъ всю дѣятельность души. О, что можетъ быть ужаснѣе этого раздора души съ чувствами, души съ душой! Зарождать въ головѣ своей творческое произведеніе и ежечасно умирать въ мукахъ рожденія!.. Смерть души!—какъ страшна, какъ жива эта смерть!

— А еще этотъ безсмысленный Готфридъ вводитъ меня въ пустыя музыкальныя тяжбы, заставляетъ меня объяснять, почему я въ томъ или другомъ мѣстѣ употребилъ такое и такое соединеніе мелодій, такое и такое сочетаніе инструментовъ, когда я самому себѣ этого объяснить не могу! Эти люди будто знаютъ, что такое душа музыканта, что такое душа человѣка! Они думаютъ, ее можно обкроить по выдумкамъ ремесленниковъ, работающихъ инструменты по правиламъ, которыя на досугѣ изобрѣтаетъ засушенный мозгъ теоретика... Нѣтъ, когда на меня приходитъ минута восторга, тогда я увѣряюсь, что такое превратное состояніе искусства продлиться не можетъ; что новыми, свѣжими формами замѣнятся обветшалыя; что всѣ нынѣшніе инструменты будутъ оставлены и мѣсто ихъ заступятъ другіе, которые въ совершенствѣ будутъ исполнять произведенія геніевъ; что исчезнетъ наконецъ нелѣпое различіе между музыкой писанной и слышимой. Я говорилъ гг. профессорамъ объ этомъ, но они не поняли меня, какъ не поняли силы, соприсутствующей художническому восторгу, какъ не поняли того, что тогда я предупреждаю время и дѣйствую по внутреннимъ законамъ природы, еще не замѣченнымъ простолюдинами и мнѣ самому въ другую минуту непонятнымъ... Глупцы! въ ихъ холодномъ восторгѣ они, въ свободное отъ занятія время, выберутъ тему, обдѣлаютъ ее, продолжатъ и не преминутъ потомъ повторить ее въ другомъ тонѣ; здѣсь по заказу прибавятъ духовые инструменты или странный аккордъ, надъ которымъ думаютъ, думаютъ; и все это такъ благоразумно обточатъ, оближутъ. Чего хотятъ они? Я не могу такъ работать... Сравниваютъ меня съ Микель-Анджело. Но какъ работалъ творецъ „Моисея“? Въ гнѣвѣ, въ ярости, онъ сильными ударами молота ударялъ по недвижимому мрамору и поневолѣ заставлялъ его выдавать живую мысль, скрывшуюся подъ каменною оболочкой. Такъ и я. Я холоднаго восторга не понимаю. Я понимаю тотъ восторгъ, когда цѣлый міръ для меня превращается въ гармонію, всякое чувство, всякая мысль звучитъ во мнѣ, всѣ силы природы

дѣлаются моими орудіями, кровь моя кипитъ въ жилахъ, дрожь проходитъ по тѣлу и волосы на головѣ шевелятся... И все это тщетно! Да и къ чему это все? Зачѣмъ живешь, терзаешься, думаешь? Написалъ—и конецъ! Къ бумагѣ приковались сладкія муки сознанія—не воротить ихъ! Унижены, въ темницу заперты мысли гордаго духа-создателя; высокое усиліе творца земного, вызывающаго на споръ силу природы, становится дѣломъ рукъ человѣческихъ. А люди? люди?.. Они придутъ, слушаютъ, судятъ, какъ будто они судьи, какъ будто для нихъ создаешь. Какое имъ дѣло, что мысль, принявшая на себя понятный имъ образъ, есть звено въ безконечной цѣпи мыслей и страданій; что минута, когда художникъ нисходилъ до степени человѣка, есть отрывокъ изъ долгой, болѣзненной жизни неизмѣримаго чувства! А между тѣмъ приходитъ время—вотъ какъ теперь—чувствуешь: перегорѣла душа, силы слабѣютъ, голова больна; все, что ни думаешь, все смѣшивается одно съ другимъ, все покрыто какою-то завѣсой... Ахъ, я бы хотѣлъ, Луиза, передать тебѣ послѣднія мысли и чувства, которыя хранятся въ сокровищницѣ души моей, чтобы онѣ не пропали... Но что я слышу?

Съ этими словами Бетховенъ вскочилъ и сильнымъ ударомъ руки растворилъ окно, въ которое изъ ближняго дома неслись гармоническіе звуки. „Я слышу! — воскликнулъ Бетховенъ, бросившись на колѣни и съ умиленіемъ протянувъ руки къ раскрытому окну:—это симфонія Эгмонта!.. Такъ, узнаю ее!.. Вотъ дикіе крики битвы; вотъ буря страстей; она разгорается, кипитъ; вотъ ея полное развитіе—и все утихло; остается лишь лампада, которая гаснетъ, потухаетъ, но не навѣки... Снова раздались трубные звуки: цѣлый міръ ими наполняется, и никто заглушить ихъ не можетъ...“

На блистательномъ балу одного изъ вѣнскихъ министровъ толпы людей сходились и расходились.

— Какъ жаль!—сказалъ кто-то:—театральный капельмейстеръ Бетховенъ умеръ и, говорятъ, не на что похоронить его.

Но этотъ голосъ потерялся въ толпѣ: всѣ прислушивались къ словамъ двухъ дипломатовъ, которые толковали о какомъ-то спорѣ, случившемся между кѣмъ-то во дворѣ какого-то нѣмецкаго князя.

Кн. В. Одоевскій.



Исповѣдь стараго гитариста.

Автобіографія артиста Ивана Николаевича Пушкина-Чекрыгина.

I.

Предисловіе издателя.

Лѣтомъ прошлаго года попалъ я случайно въ „Акваріумъ“. Это—одно изъ увеселительныхъ заведеній, гдѣ ищетъ убить свой праздный, никому ненужный досугъ московскій обыватель.

Открытая сцена—съ клоунами, гимнастами, фокусниками, пѣвцами и музыкантами, лѣтній театръ—для возбужденія смѣха и пищеваренія или же для легкаго головокруженія и разныхъ другихъ вкусовъ и аппетитовъ, буфетъ—съ весьма богатымъ содержаніемъ для пьянства и катара, стая ночныхъ „погибшихъ, но милыхъ созданій“, жалкая, какая-то замусоленная, измученная музыка—вотъ обычные атрибуты такого чахлаго, пыльнаго сада; весь онъ залитъ электрическимъ свѣтомъ, яркимъ, но холоднымъ и фальшивымъ по сравненію съ сіяніемъ темно-синяго неба, озареннаго мѣсяцемъ и міріадами звѣздъ.

Публика самая разношерстная—отъ цилиндра до рванаго козырька, отъ лакированныхъ ботинокъ до смазныхъ сапогъ включительно. Бездѣлье и скука всѣхъ согнали въ одну кучу, всѣхъ объединили. Лишь бы убить безконечный вечеръ, забыть самого себя—это главное. На людяхъ и смерть красна! А вокругъ такъ весело и оживленно: вонъ какой-то купчикъ тычетъ рюмкой въ лицо купленной женщинѣ, а поодаль другой, въ цилиндрѣ и лайковыхъ перчаткахъ, торгуется съ миловидной, но уже подвыпившей женщиной.

Вонъ мчится куда-то околоточный надзиратель, руководимый встревоженнымъ блѣднымъ половымъ.

На открытой сценѣ, съ грубо размалеванными лицами и декораціями, еще веселѣе: тамъ, что называется, нужда скачетъ, пляшетъ и пѣсенки поетъ; въ сытой публикѣ хохотъ, плоскія шутки или грубое одобреніе...

Хлѣба и зрѣлищъ!..

Много грустныхъ думъ пробуждается въ трезвой, еще не одеревенѣвшей головѣ посѣтителя, новичка въ этомъ увеселительномъ притонѣ! Мучительно хочется убѣжать отсюда за городъ,—туда, гдѣ колышется море золотистой ржи, гдѣ воздухъ, не зараженный городскими испареніями, чистъ и ясенъ, гдѣ лѣса и волны думаютъ свои безконечныя думы... Тамъ теперь кипитъ полная труда и смысла жизнь, а пѣсни звучатъ надъ сохой или подъ аккомпанементъ звонкой косы.

Въ саду дулъ холодный, рѣзкій вѣтеръ, моросилъ мелкій дождикъ, пахло какой-то сырой гнилью и плѣсенью. Я стоялъ у открытой сцены и терпѣливо дожидался выхода гитариста И. Н. Чекрыгина-Пушкина, ради котораго и забрелъ въ этотъ противный садъ.

Наконецъ, на эстрадѣ появился невысокаго роста старичокъ съ гитарою въ рукахъ; несмотря на пронизывающій до костей холодъ, на немъ былъ одинъ сюртукъ; онъ сѣлъ у самаго края эстрады и запѣлъ теноркомъ:

Глушь да степь вокругъ глухая,
Ни деревни, ни села!..
Скачетъ тройка удалая,
Закусивши удила-а-а!..

Ему жалобно, словно плача и тоскуя, вторила гитара; жалкіе звуки, казалось, нехотя, насильно вырванные, вылетали изъ-подъ покраснѣвшихъ отъ холода старческихъ пальцевъ.

Публика слушала; рядомъ со мною какой-то мастеровой щелкалъ подсолнухами; кто-то вполголоса одобрительно замѣтилъ:

— Лихо! Наяривай веселѣй!

А издали доносился звонъ посуды и нестройный шумъ толпы.

И мнѣ стало грустно, обидно... Я не дослушалъ пѣсни и ушелъ изъ сада.

Такова была моя встрѣча со старымъ гитаристомъ И. Н. Чекрыгинымъ. Фамилія эта хорошо извѣстна въ гитарномъ мірѣ и одно время была настолько популярна, что даже имена А. О. Сихры, М. Т. Высотскаго являлись въ сравненіи съ этою популярностью почти забытыми именами.

Въ особенности славился братъ Ивана Николаевича — Василій Николаевичъ, авторъ школы съ перестроемъ третьяго баска si въ do, авторъ многочисленныхъ аранжировокъ, очень распространенныхъ среди послѣдователей его метода и строя. В. Н. имѣлъ массу учениковъ, главнымъ образомъ изъ среды низшаго слоя мѣщанства и купечества средней руки.

И. Н. Чекрыгинъ, учитель своего брата, извѣстенъ больше какъ пѣвецъ, куплетистъ и авторъ еврейскихъ юмористическихъ пѣсенъ и романсовъ подъ псевдонимомъ Пушкина.

Много толковъ и пересудовъ возбуждали въ свое время ихъ имена; одни считали ихъ популяризаторами гитары, другіе же, наоборотъ, обвиняли ихъ въ публичной профанаціи инструмента, находили дѣятельность ихъ нежелательной и вредной.

Несомнѣнно только то, что тутъ личность возбуждала живѣйшій интересъ, что условія и причины создающія такіе типы, должны быть также очень интересны и поучительны; ихъ дѣятельность, успѣхи и слава представляютъ собою яркую иллюстрацію упадка гитарной музыки, начавшагося въ 30-хъ годахъ и достигшаго своего апогея въ 60—70 гг. прошлаго столѣтія.

Помѣщаемая ниже автобіографія И. Н. Чекрыгина искренно и правдиво освѣщаетъ намъ многіе вопросы этого печальнаго для гитары времени.

II.

Автобіографія.

Родился я въ селѣ Сожь, Смоленской губ. и уѣзда, 1841 г. 31 января. Отецъ мой былъ мѣщанинъ Калужской губ., города Жиздры; мать—дворянка, дочь капитана Яковлева, героя турецкой войны въ 1829 г., умершаго отъ ранъ. Въ 1843 году отецъ съ матерью переѣхали жить въ Кіевъ. Жили бѣдно. Семи лѣтъ отецъ отдалъ меня къ семинаристу учиться грамотѣ, потомъ въ приходское одноклассное училище, а потомъ въ уѣздное дворянское училище (съ тремя классами). Тѣмъ ученіе и окончилось. Въ гимназію въ 4-й классъ не приняли. Въ то время (1849—50 г.) дѣтей мѣщанъ въ гимназію не принимали. Лишенный образованія, которое я страшно любилъ (во 2-мъ и 3-мъ классѣ былъ первымъ ученикомъ), помогалъ отцу въ торговлѣ съ 14 до 16 лѣтъ; въ это время отецъ теряетъ всѣ свои маленькія средства и ему грозитъ долговое заключеніе. Я поступилъ въ контору отслуживать, т.-е. уплачивать, долгъ отца. Триста рублей выплатилъ, 600 рублей простили (всего долга 900 р.). Прослужилъ такъ 6 лѣтъ, до 1863 г., т.-е. до уничтоженія откуповъ. По введеніи свободной винной торговли поступаю въ частную контору виннаго склада Войтенко конторщикомъ, потомъ служу въ казначействѣ, правленіи университета св. Владиміра въ Кіевѣ—по вольному найму, писцомъ (жалованье 25—14 и даже 10 и 8 руб. въ мѣсяцъ—это въ палатѣ государственныхъ имуществъ). Жили бѣдно. Содержалъ семью изъ 5 душъ. Давалъ уроки на гитарѣ по 20 и 30 к. за часъ (игралъ въ то время плохо, но все же лучше другихъ). Училъ дѣтей 2—3-хъ—по 2 рубля въ мѣсяцъ, но это не всегда бывало, переписка бумагъ порой и другіе случайные мелкіе заработки, и все зарабатываемое отдавалъ матери на содержаніе.

Отецъ немножко поигрывалъ на гитарѣ, и онъ первый произвелъ на меня впечатлѣніе, внушилъ любовь къ гитарѣ, заставилъ меня играть на ней, но учить не могъ. Учился я самъ. Играть началъ съ 14 лѣтъ. Немножко знанія въ игрѣ: простые аккорды, арпеджіи я выучилъ, заимствуя ихъ

отъ С. И. Кулакова, знакомаго моего отца. Кулаковъ игралъ очень не дурно русскія пѣсни, я былъ въ восхищеніи отъ его игры, но учить, показать пріемы игры онъ такъ же, какъ и отецъ, не умѣлъ. Какъ грустно было мнѣ! Хотѣлъ играть, а не могъ. И больно было мнѣ и завидно. Смотрѣлъ я съ завистью, съ удивленіемъ и восхищеніемъ на бѣгающіе пальцы Кулакова по гитарному грифу, на пріемы на ладахъ и струнахъ. Звуки мелодичныхъ русскихъ пѣсенъ, которые онъ извлекалъ изъ гитары, наполняли душу восторгомъ; только и было въ мысляхъ: „Ахъ, если бы мнѣ такъ играть!.. Вотъ было бы счастье!“



И. Н. Чекрыгинъ-Пушкинъ.

Терпѣніемъ, трудомъ и временемъ достигъ наконецъ того, что сталъ играть нетрудныя пьесы. Но игра моя была—безъ нотъ и музыкальныхъ понятій—плохая, мотивы невѣрные, но все же въ теченіе 8 — 10 лѣтъ, трудясь, т.-е. упражняясь въ игрѣ, я сталъ играть лучше, хотя все-таки по слуху, немузыкально, неправильно. Ноты на гитарѣ, названіе струнъ, дѣленіе и первую гамму мнѣ показалъ студентъ кіевскаго университета Анатолій Хмѣлевскій, онъ научилъ меня и аккомпанировать его скрипкѣ легкія пьесы, и еще потомъ объяснялъ мнѣ ноты музыкантъ-скрипачъ Лукасъ, только начальныя правила, потомъ я упражнялся уже самъ, играя гаммы и этюды... Игра улучшилась, пріобрѣла музыкальность, вкусъ. Тогда я поступилъ въ оперу, въ 1865 г. Передъ этимъ я былъ солистомъ въ хорѣ В. Д. Соловкина, бывшаго артиста Императорскихъ московскихъ театровъ, въ саду „Шато-де-Флеръ“ въ Кіевѣ, но прослужилъ тамъ только одинъ мѣсяцъ, потомъ игралъ въ квартетѣ въ залѣ кафе въ Царскомъ саду: 2 скрипки, флейта и гитара, игралъ по слуху, получалъ 20 руб. въ мѣсяцъ и ужинъ, и, наконецъ, 15 августа 1865 года поступаю въ русскую оперу въ хоръ на 25 руб. въ мѣсяцъ. Служилъ въ оперѣ съ 1865 по февраль 1871 г. Пѣлъ по слуху, читать ноты съ листа à livre ouvert не могъ. Теоріи музыки не зналъ. Трудные мотивы училъ съ помощью гитары. Пѣлъ потомъ третьи, а иногда и вторыя роли въ хорѣ и получалъ 40 р., и когда попросилъ за двойной трудъ 75 руб., мнѣ отказали. На 40 руб. я служить не пожелалъ и уѣхалъ искать счастья въ Москву, чтобы попасть на службу въ Большой Императорскій театръ въ оперу. Выѣхавъ въ мартѣ изъ Кіева (1871 г.), я по дорогѣ въ Москву давалъ концерты: въ Нѣжинѣ—2, въ Черниговѣ—1 и въ Прилукахъ—2 концерта *). Пріѣхалъ въ Москву на Страстной недѣлѣ великаго поста. Послѣ Пасхи хлопоталъ поступить на службу въ Большой театръ въ оперу, но постигла неудача. Дѣлать нечего—сталъ давать уроки на гитарѣ и публиковалъ въ газетахъ, что пою и играю въ семейныхъ домахъ по приглашенію на вечерахъ. Зарабатывалъ отъ 60 до 80 р. въ мѣсяцъ и, помогая семьѣ въ Кіевѣ, жилъ хорошо, откладывая и на черный день, такъ какъ лѣтомъ уроки и пригла-

*) Подробности см. дальше.

шенія въ дома прекращались. Уроки, игра и пѣніе на семейныхъ вечерахъ продолжались до 29 іюня 1877 г.

Первый замѣчательный мой дебютъ въ кіевскомъ театрѣ въ декабрѣ 1869 г. (служа въ оперѣ)—пѣніе малороссійскихъ пѣсенъ собственнаго сочиненія. Успѣхъ имѣлъ огромный. Первый разъ публично игралъ на гитарѣ въ концертѣ віолончелиста Поляничевскаго въ Кіевѣ въ дворянскомъ собраніи въ январѣ 1870 г. И игралъ фантазію собственнаго сочиненія (безъ нотъ, по слуху), тоже съ большимъ успѣхомъ.

Второй разъ—тамъ же въ февралѣ въ концертѣ піаниста Абрамовича. Игралъ на гитарѣ и пѣлъ малороссійскія пѣсни. Затѣмъ концертировалъ въ мартѣ 1871 въ Нѣжинѣ, Черниговѣ, Прилукахъ. Игралъ фантазіи и пѣсни собственнаго соч.: „Валдайскіе колокольчики“, „Украинка“, „Въ лунную ночь“, „Электрикъ-галопъ“ и многія другія... Пѣлъ малороссійскія и русскія пѣсни и комическіе куплеты и всегда имѣлъ успѣхъ. Игра и пѣніе мои нравились публикѣ.

Въ 1873 г. въ январѣ былъ приглашенъ ѣздить по городамъ съ братомъ моимъ Василіемъ Николаевичемъ Чекрыгинымъ участвовать въ дивертисментѣ въ труппѣ Н. Попова: а) „Туманныя квартиры“, б) водевили и г) дивертисментъ. Играли на двухъ гитарахъ—10-струнной и 7-струнной. Пьесы собствен. соч. и пѣлъ комическіе куплеты въ городахъ: Вязьмѣ, Смоленскѣ, Владимірѣ, Шуѣ, Ивановѣ-Вознесенскѣ, Серпуховѣ и Твери подъ собственной фамиліей.

Въ 1874 г. іюнь пѣлъ въ Кіевѣ въ „Шато-де-Флеръ“, въ іюлѣ и августѣ концертировалъ съ братомъ въ Переяславлѣ, Каневѣ, Черкасахъ, мѣст. Смѣла. Потеря голоса прекратила на полгода мою дѣятельность. 1875, 76 и 77 годы (полъ-лѣта) дѣла не было, жилъ у родныхъ въ Смоленской губ., въ селѣ, и у знакомыхъ—помѣщика Н. Н. Рагозина, Курской губ.

Въ 1877 г. пою въ маѣ и іюнѣ (2 раза въ недѣлю, по 5 р. за выходъ) на станціи Пушкино въ театрѣ у товарищества артистовъ въ дивертисментѣ—большой успѣхъ. Спустя мѣсяцъ, 28 іюня, получилъ приглашеніе въ театръ „Буффъ“, въ Москву, подъ управленіемъ Михаила Валентиновича Лентовскаго. Пригласилъ онъ меня на 10 вечеровъ, по 7 р. 50 к. за выходъ. Соглашаюсь. Г. Лентовскій совѣтуетъ мнѣ перемѣнить фамилію и даетъ мнѣ псевдонимъ Пушкинъ, съ которымъ я и выступилъ въ первый разъ въ театрѣ „Буффъ“ въ Москвѣ 29 іюня 1877 г.; пѣлъ только еврейскіе куплеты собствен. сочиненія. Имѣлъ громадный успѣхъ—полный „фуроръ“. Вмѣсто 10, я пѣлъ 36 вечеровъ, и все за ту же цѣну $7\frac{1}{2}$ р., и всегда съ большимъ успѣхомъ, и сталъ любимцемъ московской публики. За громадный успѣхъ, за интересную новость и привлеченіе публики ничего мнѣ не прибавили и бенефисомъ не наградили!.. Но, спасибо, хотя имя получилъ, популярность, которая впослѣдствіи все же мнѣ принесла нѣкоторую пользу, и то хорошо!..

1877 г. зимній сезонъ пою снова у г. Лентовскаго съ ноября по великій постъ 1878 г. въ театрѣ Солодовникова, въ пассажѣ, въ Москвѣ, 2—3 раза въ недѣлю, по 10 р. за выходъ. 1878 со 2-й недѣли поста по 15 іюня пою, по приглашенію, въ Кіевѣ въ „Шато-де-Флеръ“ въ саду на открытомъ театрѣ,—успѣхъ большой; съ 20 іюня того же года опять въ Москвѣ въ саду „Эрмитажъ“ у г. Лентовскаго, 2—3 раза въ недѣлю и также по 10 руб. Осенью того же года въ сентябрѣ концертирую съ товарищемъ-артистомъ, баритономъ бывшимъ Императ. московск. театровъ, А. Ф. Винклеромъ: Рязань, Козловъ, Тамбовъ. Потомъ снова на зиму къ г. Лентовскому не надолго, затѣмъ гастроли въ Воронежѣ, Смоленскѣ—въ первомъ городѣ на мѣсяцъ, а во второмъ—11 вечеровъ. Вездѣ большой успѣхъ. 1879 годъ январь и до поста въ Костромѣ. Въ великомъ посту концерты съ артистомъ Е. Быстровымъ въ Ярославлѣ, Вологдѣ, Рыбинскѣ и Бѣжецкѣ—успѣшно и удачно въ матеріальномъ отношеніи.

1879 г. лѣтній сезонъ начало съ 1 мая по 20 іюня въ Москвѣ, пою въ „Эрмитажѣ“, а съ 25 по сентябрь приглашеніе въ С.-Петербургъ въ садъ „Ливадія“, антрепренеры: Корниловъ, Александровъ и Поляковъ. Съ перваго дебюта дѣлаюсь любимцемъ публики, большой успѣхъ. Получаю приглашеніе на весь лѣтній сезонъ будущаго 1880 г. по 300 р. въ мѣсяцъ и бенефисъ, гарантированный въ 150 руб.— 1881 г. Приглашеніе снова въ Москву въ „Эрмитажъ“ съ окладомъ въ 400 р. въ мѣсяцъ, пою только 5 дней. Циркуляръ генералъ-губернатора князя Долгорукова, коимъ запрещается исполненіе еврейскихъ куплетовъ по всему московскому округу и въ Москвѣ, былъ большимъ для меня горемъ. Лишился службы и заработка, дѣла никакого, хлопочу я, Лентовскій говоритъ: обождите, на югѣ погромы, антиеврейскіе безпорядки, скоро они пройдутъ и вамъ разрѣшатъ. Но лѣто прошло, разрѣшенія не послѣдовало, и, что всего удивительнѣе, печальнѣе и обиднѣе, пѣніе русскихъ пѣсенъ и куплетовъ также мнѣ не разрѣшили, и это запрещеніе продолжалось 10 лѣтъ!.. Когда генералъ-губернатора князя Долгорукова удалили и назначили на его мѣсто Его Императорское Высочество Великаго Князя Сергѣя Александровича въ 1891 г., тогда еврейскіе куплеты пѣть въ Москвѣ разрѣшили. Итакъ, я 10 лѣтъ не пѣлъ въ Москвѣ, а все больше въ С.-Петербургѣ въ садахъ „Ливадія“ и „Аркадія“, всего полныхъ и половинныхъ сезоновъ—21; въ 1893—94 пѣлъ не долго въ Харьковѣ и Нижнемъ-Новгородѣ на ярмаркѣ 2 мѣсяца въ 1892 году. Антрепренеры, пользуясь моимъ несчастіемъ, запрещеніемъ пѣть въ Москвѣ, стали уменьшать мнѣ жалованье ежегодно и съ 400 р., постепенно уменьшая по 50 руб. въ сезонъ, довели цифру до 125 руб. въ мѣсяцъ, и я часто остаюсь безъ ангажемента. Грустно и обидно!.. Невольно приходится ѣздить по маленькимъ уѣзднымъ городамъ концертировать, но дѣла, сборы становятся все хуже и хуже, любители да легіоны иностранныхъ артистовъ, а порой и столичные артисты, концертанты лишаютъ заработка,—у нихъ всегда сборы полные, а у меня съ товарищемъ гроши!.. Тяжело и трудно! И съ талантомъ часто приходится испытывать большую нужду!.. Осенніе, зимніе мѣсяцы, иногда и въ великомъ посту (съ отдыхомъ трехнедѣльнымъ или мѣсячнымъ), въ теченіе 27 лѣтъ концертировалъ съ товарищемъ А. Ф. Винклеромъ, онъ пѣлъ романсы съ аккомпанементомъ рояля, но часто ему я аккомпанировалъ на гитарѣ, разучивъ для него 10—12 нумеровъ его репертуара. Много посѣтили городовъ въ Россіи и въ Польшѣ. Лучшія дѣла были въ 1884, 85 и 86 гг. Прекрасные сборы были: въ Рязани, Самарѣ, Оренбургѣ, Пензѣ, Твери, затѣмъ недурные сборы въ Воронежѣ, Орлѣ, Курскѣ, Сумахъ, Ельцѣ, Козловѣ, Тамбовѣ, Вологдѣ, Ярославлѣ, Костромѣ; малые уѣздные города иногда давали хорошіе сборы. Часто военныя офицерскія собранія въ Польшѣ давали намъ хорошій заработокъ: Ковно, Гродно, Бѣлостокъ, Брестъ, Сѣдлецъ, Варшава и другіе города. И вездѣ большой успѣхъ за игру и пѣніе. Пѣлъ въ манежахъ (вотъ трудно и тяжело гдѣ!). Служилъ 4—5 разъ, изъ-за семейныхъ обстоятельствъ, въ кафе-шантанахъ, пѣлъ пьяной и пошлой публикѣ и страдалъ нравственно ужасно. До слезъ было больно! Но исхода изъ этого горя не было!.. Съ 1887 г. концертные сборы уменьшаются и едва добываю на содержаніе семьи, а на черный день и не думай копейку отложить. Съ 1877 до 1886 года, т.-е. за 9 лѣтъ, я пріобрѣлъ было на черный день около 8 тысячъ, но на несчастье снялъ я театръ въ Вологдѣ (драма и иногда оперетка), былъ антрепренеромъ—„калифъ на часъ“—и *потерялъ болѣе 5 тысячъ*, двѣ трети своего капитала!!.. Разстроилъ свое здоровье, потерялъ отъ слезъ крѣпость зрѣнія, пріобрѣлъ нервную болѣзнь—страдалъ ужасно!.. Да, этотъ вологодскій сезонъ, антреприза, сгубилъ меня: потерялъ тотъ капиталъ, который обезпечилъ бы мою старость. 5 тысячъ

потерять—легко сказать! Не забыть мнѣ никогда антрепризы вологодскаго театра въ сезонъ 1886—87 года!!.. Вотъ горе-то! И кто внушилъ мнѣ мысль снять театръ и стать антрепренеромъ, не зная совершенно театральнаго дѣла и господъ актеровъ. Они измучили меня, разорили!!.. Ужасно!.. И съ 1887 г. я, работая, путешествуя и концертируя, а лѣтомъ служа въ открытыхъ театрахъ и живя очень скромно, экономно, ни одного рубля на черный день пріобрѣсти не могъ. Едва хватаетъ изъ заработковъ на содержаніе, и то съ помощью младшаго сына. Старшій женатъ, не помогаетъ—не можетъ. Оба сына служатъ въ Императорскомъ Маріинскомъ театрѣ въ балетной труппѣ.

Мнѣ 65-й годъ, голосъ у меня еще хорошій, теноръ. Верхнее la беру еще свободно. Никогда прилежно не учился, а игралъ, когда было время и желаніе. *Училъ самъ себя. Ни у кого ничего не заимствовалъ. Теоріи музыки не зналъ и теперь не знаю.* Но ноты на гитарѣ и для пѣнія знаю. Написалъ не мало пьесъ для 7-струнной гитары, но вещи всѣ несерьезныя, легкія, хотя и мелодичныя, написаны просто,—нельзя же написать вещей серьезныхъ, музыкальныхъ, не зная гармоніи и теоріи. Жаль, но что дѣлать!..

Въ заключеніе скажу, что ни публика, ни антрепренеры, ни пресса не оцѣнили меня, какъ должно. За участіе въ концертахъ, въ спектакляхъ, за успѣхъ платили 5, 8, 10 рублей. Талантливый гитаристъ, оригинальный, комическій и русскій пѣвецъ, армянскій, еврейскій и малороссійскій куплетистъ, единственный въ своемъ родѣ въ Россіи, не оцѣненъ и забытъ!.. Грустно, больно и обидно!.. Послѣднее время (осень и зима 1904 и январь 1905) пѣлъ, страдая невыразимо, въ кафе-шантанѣ самаго низкаго пошиба, гдѣ публика пьяная, пошлая и развратная. Нужда заставила терпѣть, пришлось страдая играть, пѣть въ мѣстѣ просто неприличномъ, въ пьяномъ омутѣ столичномъ, и пѣлъ тамъ съ болью сердца я, такъ суждено, знать, для меня!..

Вотъ моя краткая біографія. Если найдете что интереснымъ и подходящимъ къ журналу „Гитаристъ“, то прошу напечатать въ цѣльномъ или сокращенномъ видѣ. Смѣю думать, что многимъ любителямъ гитары будетъ интересно прочесть объ артистѣ Пушкинѣ и его дѣятельности.

Теперь біографія моего брата гитариста, Василія Николаевича Чекрыгина.

Братъ Василій родился въ Кіевѣ въ 1849 г. въ концѣ декабря. Учился въ уѣздномъ училищѣ (3-хклассное), съ 14 до 17 лѣтъ служилъ въ табачномъ магазинѣ Богадица, а потомъ поступилъ по моей просьбѣ въ русскую оперу въ хоръ, гдѣ и служилъ до 1872 г. (5 лѣтъ). Потомъ пріѣхалъ ко мнѣ въ С.-Петербургъ и сталъ учиться на гитарѣ. Учить его мнѣ приходилось мало,—онъ зналъ ноты и немного теорію музыки,—я только показалъ ему правило игры „тремоло“. Онъ занимался гитарой усердно. Съ 1878 г. я прекращаю давать уроки на гитарѣ, и братъ Василій составилъ школу для 7-миструнной гитары. Мейкова приказчикъ Королевъ ее напечаталъ, и сталъ учителемъ, преподавалъ уроки на гитарѣ. Онъ имѣлъ много учениковъ. Въ 1874 году я ему посовѣтовалъ учиться на роялѣ. Пріобрѣлъ недорогія старинныя фортепіаны, сталъ учиться, черезъ два года игралъ уже небольшія, нетрудныя пьесы. Понемногу упражняясь, сталъ таперомъ, игралъ танцы, а потомъ аккомпанировалъ женскимъ хорамъ въ „Золотомъ якорѣ“ въ Сокольникахъ и другихъ загородныхъ ресторанахъ и на ярмаркѣ въ Нижнемъ-Новгородѣ, гдѣ и умеръ 10 мая 1892 г. отъ прогрессивнаго паралича мозга, сошелъ съ ума. Послѣднее время жизни много пилъ, отъ чего и погибъ преждевременно.

Братъ Василій, кромѣ школы для гитары, написалъ много нетрудныхъ пьесъ для начинающихъ. Умеръ онъ на 42 году жизни въ больницѣ для душевнобольныхъ. Жаль его глубоко. Способный былъ музыкантъ!..

Артистъ Иванъ Николаевичъ Чекрыгинъ, по сценѣ *Пушкинъ*.



В. А. Русановъ.

Школа для гитары.

Урокъ 10-й.

Строй гитары и способы ея настройки.

Строй и настройка.

Установленіе той или иной абсолютной высоты для тона, по которому строятся остальные тона, называется *строемъ*, а практическое его выполненіе для какого-нибудь инструмента—*настройкою*.

Камертонъ.

Нормальная высота тона опредѣляется посредствомъ камертона. Камертонъ — небольшой вилкообразный инструментъ изъ стали, производящій при удареніи всегда одинаковое количество равномѣрныхъ колебаній воздуха, дающихъ, въ свою очередь, постоянно одинъ и тотъ же звукъ [обыкновенно la (А-ля) или do-ut-c-do].

Гитару удобнѣе строить по камертону la (А-ля).

На большой гитарѣ la находится на 7-мъ ладу на седьмой струнѣ.

Механическій способъ настройки гитары.

Прижавъ эту струну на 7-мъ ладу, надо вытягивать или опускать ее до тѣхъ поръ, пока, *прижатая*, она не дастъ звука, совершенно одинаковаго, т.-е. звучащаго въ унисонъ съ камертономъ la.

Снявъ послѣ этого палецъ съ 7-го лада и ударивъ по открытой (не прижатой) струнѣ, мы получимъ звукъ re (d-re):
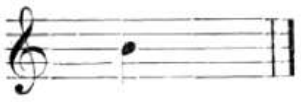


RE 7-я струна.

По этой, уже настроенной и строго опредѣленной струнѣ строятся остальныя струны.

Шестая струна, прижатая на 3-мъ ладу, строится съ открытой седьмой струной, т.-е. въ унисонъ со звукомъ re, находящимся

на открытой седьмой струнѣ, послѣ чего шестая струна, открытая, дастъ звукъ si (h-си):



Пятая струна, прижатая на 4-мъ ладу, строится въ унисонъ со звукомъ открытой шестой струны, послѣ чего пятая струна, открытая, дастъ звукъ sol (g-соль):



Четвертая струна, прижатая на 5-мъ ладу, строится въ унисонъ съ открытой пятой струной, послѣ чего дастъ звукъ re (d-ре), звучащій *октавою ниже* того же звука на седьмой струнѣ:



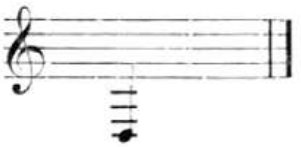
Третья струна, прижатая на 3-мъ ладу, строится съ открытой четвертой струной, послѣ чего дастъ звукъ si (h-си), звучащій *октавою ниже* того же звука на шестой струнѣ:
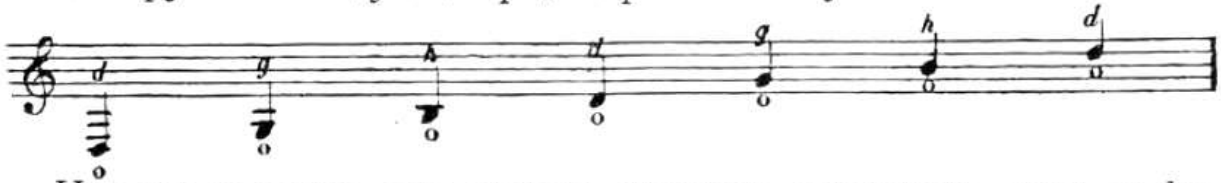


Вторая струна, прижатая на 4-мъ ладу, строится съ открытой третьей струной, послѣ чего дастъ звукъ sol (g-соль), звучащій *октавою ниже* того же звука на пятой струнѣ:



Первая струна, прижатая на 5-мъ ладу, строится съ открытой второй струной, послѣ чего дастъ звукъ re (d-ре), звучащій *октавою ниже* того же звука на четвертой струнѣ и *двумя октавами ниже* того же звука на седьмой струнѣ:



Настроивъ такимъ способомъ гитару, мы получимъ на ея откры- Строй гитары.
тыхъ струнахъ слѣдующій рядъ простыхъ звуковъ:



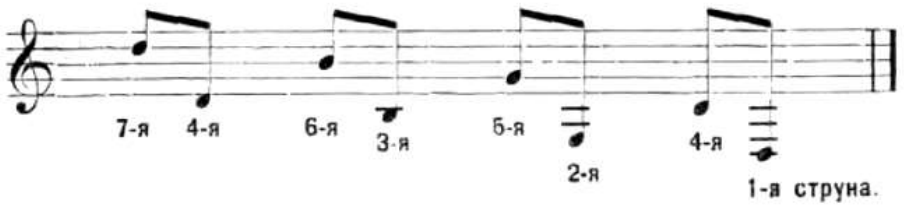
Изъ этого видно, что гитара строится аккордомъ тона g-dur (sol majeur, соль-мажоръ), начиная съ доминанты.

Произвольная настройка.

Настройка гитары по этому способу, *но безъ камертона*, когда седьмая струна натягивается *произвольно*, хотя и даетъ правильное соотвѣтствіе интерваловъ, но крайне нежелательна: такая настройка портитъ слухъ; не опредѣливъ нормальной, строго опредѣленной высоты тоновъ, мы не получимъ и вѣрной тональности строя, а вмѣстѣ съ тѣмъ и всѣ остальныя тональности исполняемыхъ сочиненій будутъ также невѣрны и произвольны.

Настройка гитары интервалами.

Указанный выше способъ настройки называется *механическимъ*; имъ можно удовлетвориться, конечно, только въ самомъ началѣ занятій. Но какъ только разовьется и окрѣпнетъ музыкальный слухъ, необходимо при настройкѣ руководиться имъ болѣе широко. Такъ, напр., подстроивъ жильныя струны, гораздо легче и проще подстраивать басовыя—октавами:



Вообще же всегда слѣдуетъ попробовать гитару въ различныхъ интервалахъ, тональностяхъ, посредствомъ аккордовъ, пассажей, прелюдій и т. п., въ особенности же въ той тональности, въ которой написано предполагаемое къ исполненію сочиненіе. Необходимо это въ виду того, что часто послѣ механической настройки отдѣльно взятые звуки, аккорды, мелодія и т. п., звучатъ все-таки невѣрно. Происходитъ это не только отъ невѣрности какой-либо струны (фальшивой), но и отъ другихъ причинъ чисто акустическаго свойства.

Прелюдіи, пробы и пассажи.

Эта-то характерная особенность акустики, чувствительная въ особенности на щипковыхъ инструментахъ съ темперированнымъ строемъ, и вызвала, вѣроятно, тѣ прелюдіи, пробы и пассажи, которыми такъ богата литература гитарной музыки и которыми такъ славились многіе гитаристы.

Иначе и самое существованіе прелюдіи, какъ самостоятельнаго сочиненія, являлось бы непонятнымъ. Прелюдія къ чему? Да просто подготовка къ той или другой тональности, къ настроенію и характеру сочиненія.

Въ заключеніе не лишнимъ считаю упомянуть, что хотя ноты для гитары и пишутся въ скрипичномъ ключѣ, но звучатъ октавою ниже, чѣмъ на скрипкѣ или, напр., на роялѣ.

Урокъ 11-й.

Положеніе гитары и играющаго во время игры. Лѣвая и правая рука. Обозначеніе въ нотахъ пальцевъ, ладовъ и струнъ.

О необходимости серьезнаго вниманія къ правиламъ о положеніи гитары и играющаго во время игры.

Нельзя сохранить правильность, легкость и свободу музыкальной техники при какомъ-нибудь неестественномъ положеніи инструмента и самого музыканта. Нельзя также требовать пріятнаго впечатлѣнія отъ слушателя, если его смѣшатъ или развлекаютъ гримасы, ненужныя тѣлодвиженія или онъ слышитъ во время игры скрежетъ зубовъ, сопѣнье и т. п.

Поэтому правильное положеніе инструмента и музыканта, умѣніе его держаться во время игры требуютъ строго обоснованныхъ правилъ и серьезнаго, точнаго ихъ исполненія.

Словъ нѣтъ, на гитарѣ *можно* играть сидя, стоя и лежа, но *должно* играть только сидя.

Необходимо прежде всего выбрать себѣ стулъ или табуретъ, соотвѣтствующій росту; можно рекомендовать для этой цѣли табуретъ, употребляемый при игрѣ на роялѣ; табуретъ этотъ при помощи винта легко поднимаетъ и опускаетъ сидѣнье. Ф. Соръ, извѣстный гитаристъ-композиторъ, авторъ замѣчательной школы, рекомендуетъ играть за столомъ.

О положеніи гитары и играющаго во время игры.

Уже то, что гитара имѣетъ боковые вырѣзы, служитъ намъ какъ бы указаніемъ, что во время игры она должна находиться въ наклонномъ положеніи, опираясь для устойчивости на лѣвое колѣно играющаго.

Грифъ, склоненный въ лѣвую сторону, своей головкой долженъ быть немного выше лѣваго плеча играющаго.

Осуществленіе этого требованія при весьма частомъ несоотвѣтствіи сидѣнія росту играющаго было причиною возникновенія различныхъ другихъ правилъ и принадлежностей для игры, какъ, напр.: закидываніе лѣвой ноги на правую, ленты, подножныя скамеечки и т. п. Съ такими приспособленіями можно мириться развѣ только въ виду исключительныхъ условій, какъ, напр., высокій стулъ, тучность играющаго, круглая форма инструмента и т. п.

Существуетъ еще правило держать гитару совершенно вертикально, или, какъ говорятъ въ общежитіи, „коломъ“.

Лично я нахожу такое положеніе гитары, во-первыхъ, тяжелымъ и утомительнымъ для лѣвой руки, во-вторыхъ, оно неминуемо должно отражаться и на техникѣ, поднимая одно плечо выше другого, а лѣвую руку выше головы. Нельзя также назвать такое положеніе свободнымъ и красивымъ.

Но, главное, я не вижу основанія уклоняться отъ правилъ, предписанныхъ такими учителями, какъ Морковъ, Соръ, Джуліани, Леніани, Мертцъ и др.

Гитару слѣдуетъ держать совершенно легко и свободно, не прижимая слишкомъ къ груди.

Играющій долженъ сидѣть прямо, естественно и держаться совершенно спокойно, не допуская никакихъ ненужныхъ тѣлодвиженій, гримасъ, сопѣнья и т. п.

Послѣднее происходитъ, насколько мнѣ пришлось убѣдиться, отъ непослѣдовательности въ занятіяхъ, когда учащійся берется за непосильныя еще для него упражненія и пьесы и заучиваетъ ихъ съ непомѣрными усиліями.

Лицо музыканта должно быть спокойно; у истиннаго артиста оно вдохновенно, задумчиво и серьезно.

Вотъ, напр., какое впечатлѣніе производила во время игры личность М. Т. Высотскаго: „онъ былъ неузнаваемъ, когда бралъ въ руки гитару; выраженіе лица его мѣнялось: изъ простого, всегда почти смѣющагося становилось строгимъ и серьезнымъ и на немъ ложился отпечатокъ глубокой и смѣлой мысли... Игралъ онъ совершенно свободно, безъ малѣйшихъ усилій; трудностей, казалось, для него не существовало; *вслѣдствіе этого игра его, невольно изумляя и поражая слушателей, въ то же время производила истинное, музыкальное впечатлѣніе* („М. Т. Высотскій, русскій гитаристъ-виртуозъ, композиторъ народныхъ пѣсенъ“, стр. 17).

Лѣвая рука. При перестановкѣ пальцевъ съ одного лада на другой нужно держать кисть какъ можно свободнѣе и красивѣе.

Весьма важно, чтобы пальцы лѣвой руки не *лежали*, а *стояли надъ* грифомъ, согнутые въ видѣ молоточковъ, и прижимали струны совершенно вертикально, за исключеніемъ баррэ (когда накладывается одинъ палецъ на нѣсколько струнъ); ладонь должна быть параллельна острому краю грифа, отнюдь не прижимаясь къ нему. Большой палецъ помогаетъ снизу пальцамъ, находящимся надъ грифомъ, прижимать струны; онъ находится на высшей точкѣ выпуклости грифа, отнюдь не высовываясь изъ-подъ него; исключеніе составляютъ тѣ случаи, когда этотъ палецъ требуется для наложенія на струны, въ тѣхъ аккордахъ и пассажахъ, когда безъ него нельзя обойтись.

Иногда большой палецъ лѣвой руки ставится на струны сверху, т.-е. *надъ* грифомъ, въ особенности на аппликатурахъ выше 12-го лада. Пріемъ этотъ широко практиковался извѣстнымъ виртуозомъ Ѳ. М. Циммерманомъ.

Правая рука. Не менѣе важнымъ является и постановка пальцевъ правой руки; еще А. О. Сихра говорилъ, что правая рука важнѣе лѣвой: „мы слышимъ правую руку, а не лѣвую,—говаривалъ онъ,—лѣвая перебираетъ лады, а правая извлекаетъ звуки, стало быть вся ясность и чистота зависятъ отъ правой руки“.

Въ обычномъ своемъ положеніи правая рука опирается слегка о нижній край верхней деки, такъ чтобы кисть была немного выше

подставки, а пальцы согнуты *какъ можно менѣе*. Для извлеченія особенно мягкихъ звуковъ и въ pianissimo кисть правой руки иногда поднимается выше, но обычное ея мѣсто у подставки, такъ чтобы мякоть большого пальца ощущала лѣвую ея сторону.

По мнѣнію нѣкоторыхъ учителей мизинецъ правой руки долженъ упираться въ деку; правило это, мало чѣмъ обоснованное, не можетъ быть принято какъ нѣчто безусловное, такъ какъ стѣсняетъ руку во многихъ пассажахъ и модуляціяхъ, требующихъ, чтобы кисть была совершенно свободной, и потому еще, какъ справедливо замѣчаетъ Н. П. Макаровъ, нѣтъ смысла не пользоваться при игрѣ и мизинцемъ, когда „посредствомъ этого пальца можно извлекать самые нѣжные, чистые и пріятные звуки". Изъ сочиненій многихъ извѣстныхъ гитаристовъ, въ томъ числѣ и А. А. Вѣтрова, мы видимъ, что и они употребляли мизинецъ, въ особенности въ увеличенныхъ аккордахъ въ пять нотъ.

Необходимо, чтобы большой палецъ, который обыкновенно находится на басовыхъ струнахъ, былъ *выше* остальныхъ трехъ пальцевъ, находящихся на жильныхъ струнахъ, и отнюдь не сталкивался съ ними, пробѣгая по струнамъ, а тѣмъ паче не попадалъ *подъ* нихъ. При ударѣ струны большой палецъ дѣлаетъ движеніе слѣва направо, а не снизу вверхъ и такимъ образомъ, ударяя, переходитъ на слѣдующую струну, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда на этой струнѣ находится уже другой палецъ. Манера нѣкоторыхъ гитаристовъ захватывать струну изъ-подъ низу и ударять вверхъ порождаетъ щелканье и трескъ струнъ о лады.

Указательный, средній и перстневой (или безыменный) пальцы должны быть сжаты, а отнюдь не растопырены.

Слѣдуетъ обращать также вниманіе на то, чтобы при игрѣ кисть правой руки была совершенно спокойна, а не *прыгала*, т.-е. чтобы работали *одни пальцы*.

Таковы элементарныя правила для лѣвой и правой руки, необходимыя при самомъ началѣ занятій; что же касается дальнѣйшихъ правилъ ихъ распредѣленія на струнахъ въ гаммахъ, аккордахъ и т. д., то учащійся найдетъ ихъ въ упражненіяхъ и этюдахъ, съ точнымъ обозначеніемъ пальцевъ *надъ* и *подъ* нотами.

Но прежде чѣмъ приступить къ изученію гаммъ, аккордовъ, упражненій и т. п., необходимо знать, какъ обозначаются пальцы лѣвой и правой руки въ нотахъ.

Обозначеніе въ нотахъ пальцевъ лѣвой и правой руки.

Пальцы лѣвой руки всегда обозначаются цифрами: указательный—1, средній—2, перстневой—3 и мизинецъ—4, за исключеніемъ большого, который обозначается знакомъ △.

Пальцы правой руки обозначаются различно—цифрами, точками, буквами и знаками.

Въ нашихъ урокахъ мы будемъ придерживаться обозначенія пальцевъ правой руки цифрами, такъ какъ такого метода придер-

живались въ своихъ школахъ всѣ лучшіе русскіе гитаристы и композиторы, сочиненія которыхъ—завѣтная цѣль нашихъ уроковъ.

Пальцы правой руки считаются съ большого: большой—1, указательный—2, средній—3, перстневой—4, мизинецъ—5.

Приводимъ также для свѣдѣнія методы обозначенія правой руки, принятые иностранными, а въ подражаніе имъ и нѣкоторыми русскими гитаристами:

Пальцы лѣвой руки (всегда обозначаются цифрами, а большой знакомъ).		**Пальцы правой руки** (обозначаются точками, буквами и знаками).		
Большой	△ †	Большой	1	p
Указательный	1	Указательный	2	i
Средній	2	Средній	3	m
Перстневой	3	Перстневой	4	a
Мизинецъ	4	Мизинецъ	5	au

Пальцы для лѣвой руки ставятся обыкновенно *надъ* нотами, а пальцы правой руки *подъ* нотами.

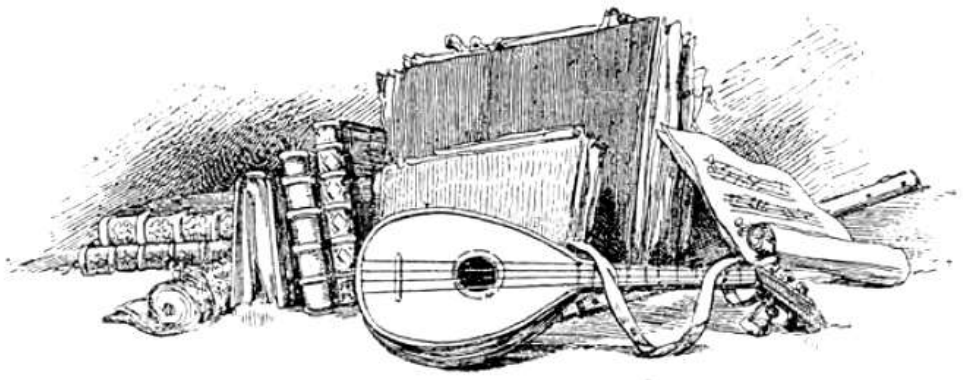
Обозначеніе ладовъ и струнъ.

Если же надъ или подъ цифрой, указывающей палецъ лѣвой руки, стоитъ еще цифра, то послѣдняя обозначаетъ уже ладъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ требуется также обозначеніе струны, въ особенности, когда композиторъ требуетъ, чтобы мелодія шла на одной струнѣ. Въ такихъ случаяхъ или просто пишется надъ нотами „струна такая-то“ или послѣдняя обозначается буквами: басы—D, G, H, D, жильныя—g, h и d.

Заключеніе.

Строгое и точное соблюденіе указаній пальцевъ и ладовъ *безусловно необходимо* учащемуся, если онъ стремится къ правильному изученію метода игры на гитарѣ; всякое уклоненіе со стороны учащагося—минусъ въ дѣлѣ развитія музыкальной техники, а со стороны учителя—непростительная небрежность.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Послѣдніе дни.

Изъ воспоминаній о П. А. Коринѣ.

Я много слышалъ о П. А Коринѣ, бывшемъ артистѣ Большого Императорскаго театра. Онъ жилъ уже нѣсколько лѣтъ и зиму и лѣто въ селѣ Останкинѣ. Говорили, что онъ замѣчательный гитаристъ и большой оригиналъ. Онъ засталъ въ живыхъ еще Сихру и Высотскаго, слышалъ ихъ игру, а у Сихры взялъ даже нѣсколько уроковъ. Одинъ изъ бывшихъ учениковъ Корина предложилъ мнѣ познакомить меня съ нимъ.

Мы взяли извозчика и поѣхали въ Останкино.

— Не ручаюсь вамъ,—сказалъ мнѣ мой спутникъ, когда вдали показалось Останкино,—чтобы поѣздка наша была удачна. Можетъ быть, мы и въ живыхъ его не застанемъ: ему, говорятъ, болѣе восьмидесяти лѣтъ; когда я былъ у него послѣдній разъ, онъ былъ очень плохъ.

Наконецъ извозчикъ остановился. Передъ нами была широкая улица Останкина, по бокамъ тянулись пустыя, холодныя дачи, между ними ютились и простыя избушки. Кое-гдѣ изъ топившихся печей курился сѣрый дымокъ. На улицѣ не было ни души. День былъ пасмурный, тоскливый; падалъ мелкій снѣжокъ, и холодный вѣтеръ пронизывалъ насквозь.

— Я словно на кладбищѣ,—сказалъ мнѣ мой спутникъ, останавливаясь въ раздумьи:—такъ иногда ищешь среди безчисленныхъ крестовъ знакомую могилу. Кажется, вѣдь хорошо знаешь, гдѣ она, а найти трудно.

Мы пошли дальше. Намъ попалась навстрѣчу баба. Спутникъ мой радостно побѣжалъ къ ней.

— Тетушка, сдѣлай милость, укажи ты намъ одну обитель...

— Какую тебѣ, родимый, обитель?..

— Да вотъ ищемъ мы барина, старика... Коринымъ его зовутъ...

— Коринымъ?.. Чтой-то такого какъ будто у насъ нѣтъ... Старичокъ, ты говоришь?.. Живетъ вонъ на энтой дачѣ старичокъ одинъ... Только какой же онъ баринъ... И звать его не Коринымъ, а Васильемъ Терентьичемъ... А то вотъ тоже...

— Можетъ быть, ты знаешь, тетушка, такого, который бы на гитарѣ игралъ?—перебилъ мой спутникъ словоохотливую бабу.

— Такъ вотъ вы кого!.. Это, стало быть, Петра Андреича?..

— Вотъ, вотъ,—обрадовались мы,—его самаго.

— Знаю, знаю,—радостно въ свою очередь затараторила баба.—Вотъ какъ сичасъ налѣво пойдете, такъ и сверните въ проулочекъ

направо... Въ самомъ концѣ, дача отца Ивана... Тамъ его и найдете... Какъ не знать... У его въ прошломъ годѣ жена померла, здѣсь и хоронили...

— Тоже своего рода „извѣстность“,—горько усмѣхнулся мой спутникъ:—по гитарѣ и отыскать можно. Ну-съ налѣво, а тамъ направо, а тамъ, можетъ быть, еще налѣво... Пойдемте...

Наконецъ мы разыскали дачу: передъ нами была старая, полуразвалившаяся изба, съ покривившимся крыльцомъ и однимъ небольшимъ окошкомъ. Передъ дачей громоздились огромные сугробы снѣга, изъ-подъ нихъ торчали остовы чахлыхъ кустовъ и нѣсколькихъ березокъ.

Толкнувъ дверь, еле державшуюся на скрипучихъ петляхъ, мы вошли въ комнату. Въ маленькое окошко еле проникалъ свѣтъ пасмурнаго дня; въ воздухѣ плавалъ ѣдкій печной дымъ.

Я съ трудомъ различилъ небольшую, согнувшуюся фигуру старичка. Онъ сидѣлъ за столомъ у самаго окна. На немъ былъ старый донельзя не то халатъ, не то пальто; на головѣ—шапочка à la Гарибальди.

При нашемъ входѣ онъ повернулъ голову и посмотрѣлъ на насъ, видимо недоумѣвая; наконецъ, онъ узналъ моего спутника, который отрекомендовалъ и меня.

— Очень радъ познакомиться,—проговорилъ онъ тихимъ, старческимъ голосомъ.—Не взыщите Бога ради за такой безпорядокъ: никакъ не ожидалъ гостей; я уже нынче никого не вижу изъ гитаристовъ; самъ-то вотъ на „вѣчный покой“ собираюсь, а меня всѣ забыли... Вотъ и сижу какъ медвѣдь въ берлогѣ... Такъ-то...

Разговоръ не вязался. Коринъ жалобно смотрѣлъ на насъ, тяжело дыша. Мы тоже молчали, подавленные видомъ стараго, всѣми забытаго и явно умирающаго гитариста.

„Сколько онъ пережилъ, этотъ старикъ“, приходило невольно въ голову, „сколько бурь и невзгодъ пронеслось надъ нимъ. Кого только онъ ни встрѣчалъ и ни видѣлъ!“ Передъ нами былъ едва ли не „послѣдній изъ могиканъ“ золотого вѣка гитары.

Было невыразимо тяжело и грустно.

— Да, государь мой,—неожиданно заговорилъ Коринъ, словно угадывая, что происходило въ моей душѣ,—вотъ вы меня какимъ застали... Что дѣлать! Пора... И такъ ужъ засидѣлся...

Онъ помолчалъ немного; видимо было, что ему трудно было говорить и что пріѣздъ къ нему „гитаристовъ“ всколыхнулъ его думы.

Вдругъ онъ рѣзко повернулся ко мнѣ.

— А гитара, милостивый государь,—рѣзко и отчетливо заговорилъ онъ,—погибла. Спѣла свою лебединую пѣсню. Погубили ее злые вороги. Вѣдь на ней, понимаете ли вы, помните ли вы, молодые гитаристы, кто игралъ? Паганини, Берліозъ, Веберъ!.. А те-

перь?.. Тьфу!.. Говорятъ, фортепіано виновато! Вздоръ, милостивый государь, вѣрьте мнѣ, старому гитаристу... Послушали бы вы Сихру, Высотскаго, не то бы вы сказали...

Онъ помолчалъ немного, переводя дыханіе.

— Я слышалъ Сихру,—снова продолжалъ онъ.—При мнѣ игралъ Высотскій... Что это были за звуки!.. Гдѣ я былъ и что чувствовалъ въ то время, не могу вамъ описать. И никто не опишетъ. Когда я очнулся, я сожалѣлъ о томъ, что не умеръ подъ эти звуки...

И слезы покатились по его морщинистымъ щекамъ. Онъ не обращалъ на нихъ вниманія, давъ имъ полную свободу; мнѣ даже казалось, что онъ радъ имъ и что ему отъ нихъ легче.

— Вы меня простите, старика,—сказалъ онъ мнѣ улыбнувшись.—Совсѣмъ я ослабѣлъ... А былъ и я молодъ... Игралъ на гитарѣ, могу сказать, недурно... Всему свое время...

— Сыграли бы вы что-нибудь, Петръ Андреевичъ,—сказалъ мой спутникъ, желая перемѣнить разговоръ.

— Сыграть?!. А это что?

И Коринъ высвободилъ засунутыя въ рукава руки и, растопыривъ пальцы, протянулъ ихъ къ намъ.

Я взглянулъ, и холодная дрожь пробѣжала по моему тѣлу: пальцы донельзя были изуродованы морозомъ; оказалось, что Коринъ въ жестокій морозъ возвращался поздно ночью домой. На крыльцѣ онъ уронилъ въ снѣгъ ключъ отъ двери. Отыскивая его, онъ рылся въ сугробѣ и отморозилъ пальцы.

— Конецъ, всему, голубчики, конецъ... Послужилъ я гитарѣ вѣрой и правдой много лѣтъ... Теперь ваша очередь...

Онъ вздохнулъ съ легкимъ стономъ и понурился, кутаясь въ свой халатъ . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Черезъ мѣсяцъ послѣ нашего визита Коринъ умеръ. Его нашли уже совершенно холоднымъ трупомъ; онъ лежалъ, согнувшись, на постели, надъ которой висѣла его гитара; глаза были плотно закрыты. Отмороженные пальцы засунуты въ рукава.

Его гитара, работы Панскаго, пріобрѣтена московскимъ гитаристомъ С. Н. Крыловымъ, а ноты пропали безслѣдно...

В. Русановъ.



О звукѣ гитары.

Всякому конечно не разъ приходилось слышать непріятное дребезжаніе при игрѣ на роялѣ отъ случайно поставленнаго на крышку какого-нибудь сторонняго предмета, напримѣръ, чайнаго стакана съ ложечкою. Обыкновенно всѣ сейчасъ же спѣшатъ устранить причину столь досаднаго добавленія къ музыкѣ, такъ какъ никому и въ голову не можетъ придти, чтобы это дребезжаніе было свойственно самому инструменту. Совсѣмъ иначе обстоитъ дѣло съ гитарою. Главное преимущество нашего инструмента состоитъ въ своеобразной прелести звука, легко передающаго малѣйшіе оттѣнки выраженія—конечно, при этомъ чистота самаго звука является необходимѣйшимъ условіемъ,—между тѣмъ какъ заграничные, такъ и наши гитарные мастера, за рѣдкими исключеніями, весьма мало обращаютъ вниманія на эту сторону дѣла.

Отбросивъ дѣйствительно ненужныя внѣшнія украшенія, въ родѣ разныхъ инкрустацій, теперь въ мастерскихъ главную заботу прилагаютъ, повидимому, къ изготовленію деки и самаго кузова, чтобы получить наилучшія качества звука, забывая, что звукъ прежде всего долженъ быть вполнѣ *чистый*, а для этого необходимо съ тою же тщательностью принимать во вниманіе и всѣ второстепенныя, повидимому, части инструмента: порожки, механизмъ, кнопки и проч.

Неоднократно обращаясь по поводу дребезжанія къ разнымъ музыкальнымъ мастерамъ, я убѣдился, что они сами зачастую не понимали, въ чемъ дѣло, — послѣ починки инструментъ продолжалъ дребезжать, иногда даже еще больше, и мои—кажется, вполнѣ законныя—требованія считали за „капризы". Между прочимъ въ одномъ случаѣ для устраненія дребезжанія отъ ослабѣвшаго резонансоваго прута просто вбили въ кузовъ моей гитары довольно крупный гвоздь. Въ общей сложности я лично чинилъ и передѣлывалъ свой инструментъ, главнымъ образомъ ради устраненія сказаннаго недостатка, разъ семь-восемь, при чемъ переплатилъ сумму, почти равную стоимости самой гитары, однако и теперь иногда вынужденъ прибѣгать къ разнымъ самодѣльнымъ приспособленіямъ, въ родѣ подвертыванія бумажками, подкладыванія спички и т. п.

Можно было бы предположить, что на мою долю просто выпало какое-то особое несчастье, но, пробуя гитары высокаго качества и соотвѣтствующей цѣны въ магазинахъ и у знакомыхъ мнѣ гитаристовъ, я убѣдился, что это зло составляетъ весьма частую болѣзнь гитаръ. Даже очень высокая цѣна, уплаченная за инструментъ, отнюдь не гарантируетъ полной его годности для игры: если не сейчасъ же, то спустя нѣкоторое время зачастую появляется дребезжаніе въ видѣ непрошеннаго аккомпанемента вашей музыкѣ.

Многіе гитаристы въ провинціи не имѣютъ поблизости ни одного знающаго мастера; обращаться наугадъ въ неизвѣстный магазинъ довольно рискованно, между тѣмъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ бѣду можно поправить и домашними средствами, поэтому считаю нелишнимъ подѣлиться нѣкоторыми практическими свѣдѣніями, оставшимися у меня отъ многолѣтней борьбы съ этимъ недугомъ гитаръ.

Дребезжаніе, какъ извѣстно, обусловливается созвучнымъ дрожаніемъ какого-нибудь тѣла, находящагося въ неустойчивомъ равновѣсіи и соприкасающагося съ инструментомъ; такое тѣло можетъ находиться внѣ самаго инструмента (пуговица одежды) или же составлять часть его (плохо пригнанный кнопикъ). Въ первомъ случаѣ дребезжаніе имѣетъ случайный, періодическій характеръ и легко устранимо, во второмъ — болѣе постоянно и требуетъ особаго вмѣша-

тельства. За исключеніемъ слишкомъ ясныхъ случаевъ первой категоріи, мѣсто и причины дребезжанія далеко не легко обнаружить.

Дребезжаніе можетъ быть: на всѣхъ струнахъ, чаще на басахъ, или только на одной; на открытыхъ струнахъ или, наоборотъ, только на ладахъ; можетъ соотвѣтствовать данной опредѣленной струнѣ или происходить совсѣмъ въ другихъ струнахъ и даже частяхъ гитары. Чаще дребезжаніе именно не соотвѣтствуетъ самой струнѣ, напримѣръ, жужжитъ басъ, а причина тому лежитъ въ ослабѣвшемъ кнопикѣ квинты или въ разболтавшемся механизмѣ для секунды. Слухомъ весьма трудно уловить мѣстопроисхожденіе нежелательнаго звука; гораздо болѣе въ этомъ помогутъ тщательный осмотръ, ощупываніе и придавливаніе различныхъ частей гитары одновременно съ пробою дребезжащей струны. Такимъ образомъ, для выясненія причины дребезжанія необходимо запастись большимъ терпѣніемъ и перебрать послѣдовательно и въ различныхъ комбинаціяхъ всѣ струны и всѣ части инструмента. Кромѣ того, нужно заготовить: нѣсколько запасныхъ кнопиковъ и круглыхъ палочекъ различной толщины, металлическихъ и деревянныхъ, которыми провѣряютъ порожки и лады, а также плоскій напилокъ мелкой нарѣзки.

Прежде всего слѣдуетъ обратить вниманіе на *качество струнъ*—нѣтъ ли на нихъ какихъ-нибудь неровностей. На сухихъ и старыхъ квинтахъ легко отщепляются тонкія волокна; нѣчто подобное случается также и на басахъ, если отъ времени или небрежной намотки обломится канитель. Дребезжаніе при этомъ чаще наблюдается только на одной струнѣ; замѣна ея новою устраняетъ недостатокъ.

Правильно ли *расположеніе струнъ* на механизмѣ? При тѣсномъ разстояніи между колками случается, что при накручиваніи какая-нибудь струна будетъ слегка касаться или пойдетъ накрестъ съ сосѣднею струной, иногда же станетъ тѣсно прилегать къ деревяннымъ частямъ головки грифа. Для провѣрки такого дребезжанія достаточно отдѣлить подозрительную струну палочкой, а затѣмъ перевязать ее снова и при накручиваніи давленіемъ пальца придать ей надлежащее направленіе.

Если верхніе *свободные концы струнъ* слишкомъ длинны и случайно будутъ касаться какой-нибудь изъ сосѣднихъ струнъ, то получится тоже дребезжаніе, такъ какъ струна вибрируетъ и выше верхняго порожка. Обрѣзываніе концовъ, помимо экономическихъ соображеній, имѣетъ тоже свои неудобства, да въ немъ и нѣтъ надобности, такъ какъ подобное дребезжаніе легко провѣрить простымъ осмотромъ и сейчасъ же устранить.

Столь же легко устранить и дребезжаніе отъ *соприкосновенія* съ заднею декою или вообще съ кузовомъ какихъ-либо *частей одежды*, напримѣръ, пуговицы.

При слишкомъ высокой *навязкѣ узелка* оставшійся ниже его длинный хвостикъ струны или размотавшаяся на концѣ канитель можетъ, изогнувшись, касаться ближайшихъ частей и давать дребезжаніе. Иногда то же самое получится при *скопленіи узелковъ* съ обрывками старыхъ струнъ *въ кузовѣ* гитары. Присутствіе ихъ легко узнать при встряхиваніи инструмента, и иногда слѣдуетъ непремѣнно удалить ихъ, вытрусивъ черезъ отверстіе розетки.

Самый *способъ игры* правою рукою нерѣдко обусловливаетъ дребезжаніе: нѣкоторые самоучки при ударѣ, захвативъ пальцами, какъ бы крючками, струны, тянутъ ихъ въ направленіи кверху и отъ себя и быстро отпускаютъ; въ результатѣ, вмѣсто чистаго звука, получается трескъ или щелканье струнъ отъ удара ихъ о лады. Правила для правой руки изложены въ школахъ.

Положеніе грифа при подниманіи его ближе извѣстнаго предѣла, а также *строй гитары* ниже нормальнаго хотя и облегчаютъ игру, но сопровождаются дребезжаніемъ обычно на ладахъ.

Одною изъ самыхъ частыхъ при-

чинъ дребезжанія являются плохо пригнанные *кнопики*, обычно изготовляемые съ удивительною небрежностью. Если кнопикъ не входитъ совершенно плотно, какъ пришлифованный, въ соотвѣтствующее отверстіе подставки, то струна обыкновенно дребезжитъ, а баски, кромѣ того, пріобрѣтаютъ глухой деревянный тонъ. Тотъ же болтающійся кнопикъ можетъ жужжать, отвѣчая на колебанія какой-нибудь другой совсѣмъ неповинной струны. Иногда достаточно самому подобрать хорошій кнопикъ или хотя бы старый обвернуть тонкимъ слоемъ бумаги, чтобы исчезло дребезжаніе и измѣнился къ лучшему самый звукъ. Опредѣлить, какой именно кнопикъ требуетъ замѣны, удается послѣдовательнымъ прижиманіемъ головокъ пальцемъ при одновременной пробѣ струнъ.

Мнѣ пришлось видѣть одну испанскую басъ-гитару, у которой вмѣсто обычныхъ отверстій на подставкѣ была наклеена пластинка изъ слоновой кости съ маленькими канальцами, идущими параллельно поверхности деки, предназначенными для струнъ; на концѣ послѣднихъ завязывались обыкновенные узелки; къ сожалѣнію, не удалось испробовать звукъ этого инструмента. Во всякомъ случаѣ нельзя не пожелать какихъ-нибудь попытокъ къ усовершенствованію способа прикрѣпленія струнъ, такъ какъ врядъ ли просверливаніе для этой цѣли въ 6—10 и болѣе мѣстахъ деки можно считать особенно выгоднымъ для резонирующей поверхности.

Нижній порожекъ, если сдѣланъ изъ мягкаго металла, иногда отъ времени протирается струною, которая и начинаетъ жужжать. Убѣдиться въ этомъ можно, подведя подъ струны, позади порожка, металлическую круглую палочку, которая была бы слегка выше самаго порожка,—жужжаніе должно исчезнуть. Въ случаѣ невозможности замѣнить порожекъ новымъ, достаточно слегка сровнять поверхность его плоскимъ напилкомъ.

Нижній же порожекъ иногда можетъ служить причиною, что гитара „не выдерживаетъ настоящаго строя“. Въ одной изъ моихъ гитаръ квинта лопалась каждый разъ, когда ее настраивали по камертону. При осмотрѣ оказалось, что задняя поверхность порожка была съ острымъ краемъ, а потому каждый разъ, при соотвѣтствующемъ натяженіи, и перерѣзывала квинту. Послѣ сравниванія порожка напилкомъ недостатокъ этотъ исчезъ навсегда.

Верхній порожекъ нерѣдко обусловливаетъ дребезжаніе, если нарѣзки въ немъ сдѣланы слишкомъ глубоко или самый порожекъ очень низокъ. Провѣрить это обстоятельство можно также при помощи деревянной палочки соотвѣтствующей толщины. Изготовленіе верхняго порожка вообще требуетъ большого вниманія. Не имѣя возможности сейчасъ входить въ подробности этого вопроса, считаю нужнымъ подтвердить безусловную справедливость мнѣнія глубокоуважаемаго Ю. М. Штокмана, что верхняя поверхность порожка должна быть не прямою, а скошенною, спущенною внизъ, въ сторону квинты. Повидимому, тотъ же принципъ долженъ распространяться и на порожки добавочнаго грифа для contra-басовъ.

Постоянный источникъ дребезжанія—*механизмъ*, или „механика“, представляющая собою цѣлый рядъ составныхъ и плохо сцѣпленныхъ металлическихъ частей, при чемъ головки колковъ насаживаются на винты и заклепываются самымъ примитивнымъ способомъ. Само собой разумѣется, что отъ постоянной вибраціи, обусловленной игрою, головки расхлябываются и начинаютъ жужжать, особенно въ такъ называемыхъ „закрытыхъ“ красивыхъ механизмахъ. Придавливая поочередно пальцемъ головки, при одновременной пробѣ струнъ, можно найти, какой изъ колковъ наиболѣе расшатанъ и требуетъ замѣны или заклепыванія.

Конечно, головки никогда не жужжали бы, если бы дѣлались цѣльными изъ однороднаго съ винтомъ металла.

Вообще для устраненія жужжанія очень желательны какія-нибудь ре-

формы также въ устройствѣ и самомъ изготовленіи механизма, но отнюдь не въ смыслѣ еще большаго усложненія его.

Случается, что *резонансовый прутъ*, проходящій подъ декою, расхлябывается въ своихъ гнѣздахъ и тоже начинаетъ дребезжать; одновременно съ тѣмъ ухудшается и тонъ гитары. Удостовѣриться въ этомъ легко: если просунуть руку въ резонансовое отверстіе и прижать прутъ плотно пальцемъ, дребезжаніе исчезнетъ. Необходимо мастерамъ или укрѣплять этотъ стержень совершенно наглухо или же устроить приспособленіе, чтобы можно было закрѣплять его снаружи, не снимая деки.

Дребезжаніе только *на ладахъ* грифа, обыкновенно книзу отъ одного какого-нибудь лада, часто зависитъ отъ того, что этотъ именно ладъ отъ частаго употребленія стерся и сталъ ниже прочихъ. Иногда удается исправить недостатокъ, если слегка приподнять этотъ ладъ или немного спилить слѣдующіе. Въ противномъ случаѣ можно думать, что покосился самый грифъ, и тогда приходится обращаться къ мастеру.

Дребезжаніе, происходящее вслѣдствіе грубыхъ нарушеній цѣлости инструмента—отставанія деки, трещинъ ея или отклеиванія подставки, опредѣлить нетрудно, и здѣсь, конечно, уже потребуется исправленіе въ мастерской.

Кромѣ чистоты звука, столь же необходимое условіе для инструмента—*вѣрность* его. Къ сожалѣнію, и въ этомъ отношеніи гитара осуждена на постоянную борьбу съ фальшивыми квинтами. Положимъ, при извѣстномъ усердіи со стороны покупателя можно подыскать вѣрныя струны, но это еще не все. Какъ извѣстно всякому играющему на струнномъ инструментѣ, вѣрная въ отдѣльности струна можетъ звучать фальшиво въ аккордѣ, если толщина ея не пропорціональна прочимъ струнамъ; кромѣ того, струна, вѣрная для tenor-гитары, иногда фальшивитъ на terz-гитарѣ.

Было бы весьма желательно, чтобы музыкальные магазины оказали намъ любезность и взяли на себя трудъ, взамѣнъ весьма растяжимыхъ терминовъ „потолще, потоньше“, разъ навсегда установить опредѣленные №№ для струнъ какъ жильныхъ, такъ и басковъ. Ярлычокъ съ №, названіемъ струны и фамиліей фабриканта не мѣшало бы прикрѣплять къ каждой струнѣ въ отдѣльности.

Относительно *силы* гитарнаго звука можно сказать съ увѣренностью, что никакими ухищреніями (гербообразные, лирообразные, круглые кузова, полые внутри грифы, резонансовые стержни и металлическія спирали внутри кузова, удвоенныя деки...) мы не добьемся такого усиленія звука въ нашемъ инструментѣ, чтобы онъ смогъ когда-нибудь перекричать рояль и участвовать въ современномъ оркестрѣ одновременно съ тромбонами, валторнами и литаврами. Да въ этомъ и нѣтъ никакой надобности: хорошая гитара самой обыкновенной формы, но тщательно сдѣланная свѣдущимъ мастеромъ, обладаетъ вполнѣ достаточною силой звука для самостоятельной передачи музыкальныхъ произведеній даже въ малыхъ концертныхъ залахъ. Если же кто ищетъ въ инструментѣ не музыки, а силы звука, то для него найдется большой выборъ и помимо гитары, а потому совершенно излишне въ угоду подобнымъ требованіямъ добиваться отъ гитары того, что ей совершенно несвойственно.

В. Сланскій.



Закатъ.

Стихотвореніе въ прозѣ.

Придетъ пора, ужасная пора. Зайдетъ солнце жизни, какъ теперь оно заходитъ каждый день... Какая старая и неинтересная истина! И все на тему: „Ничто не вѣчно подъ луной“... Но теперь, въ теплый майскій вечеръ, когда солнце склоняется къ западу, когда жизнь ключомъ бьетъ на улицѣ, а у меня за письменнымъ столомъ такъ тихо, какъ будто жизни этой и не бывало, трудно не подумать о неизбѣжно грядущемъ. Въ ушахъ звучатъ печальные звуки прекрасной мелодіи... Они навѣваютъ ужасныя мысли, грустныя картины!..

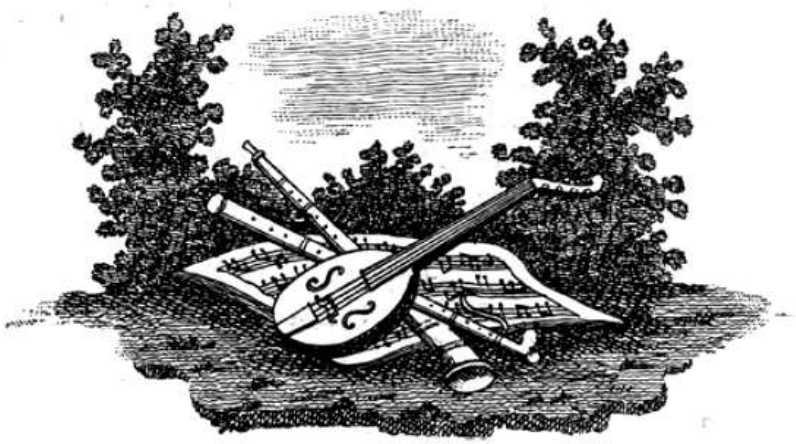
Вечеръ. Сумерки густѣютъ. Солнце заглядываетъ косыми лучами въ окна небольшой комнаты. Бѣлый старикъ сидитъ въ креслѣ. Одинъ онъ, нѣтъ никого вокругъ. Сумерки заволакиваютъ портретъ когда-то давно любимой женщины, смерть которой унесла душу изъ жизни. Только одно осталось ему въ утѣшеніе: со вздохомъ встаетъ онъ со своего мѣста, подходитъ къ большому ящику, дрожащими руками вынимаетъ любимый инструментъ, издававшій когда-то подъ его умѣлыми руками чудные звуки. То была гитара, рѣдкая, очень старая, очень цѣнная гитара. Въ волненіи онъ беретъ аккордъ арпеджіо; мягкіе, мелодическіе звуки пробуждаютъ тишину... Кажется, жизнь готова снова начаться... Вотъ, вотъ... Еще одно усиліе... Но что же случилось? Что съ вами, послушныя струны? Вы не хотите больше знать его?! Вы болѣе не повинуетесь своему властелину? Слабые, немощные звуки, какъ бы сдерживая рыданія, отвѣчаютъ: „Нѣтъ“.

Гдѣ же ты, прежняя сила? О, безпощадное время! Ты унесло и эту отраду! Ты не хочешь оставить ничего въ утѣшеніе? Каждый часъ нашей жизни напоминаетъ намъ, что мы живемъ для грядущаго поколѣнія, и какъ только выполнимъ свою задачу, оно бросаетъ насъ за бортъ, не справляясь, умерли мы или еще живы! Никому нѣтъ болѣе дѣла до насъ.

И это все старая драма жизни, такая же старая, какъ и ты, вѣчный закатъ солнца! Да вѣдь и все старо; нѣтъ ничего новаго, все избитыя истины. А все-таки, глядя на этотъ обычный закатъ, хочется сказать солнцу: „Остановись, еще успѣешь! не навѣвай на душу грустныхъ мыслей, дай пожить еще немного!“

Вѣра Штокманъ.

Май 1900 г.





Сообщенія Свободнаго союза для распространенія хорошей гитарной музыки.

(*Продолженіе.*)

№ 7.

Некрологъ.

† Отто Гаммереръ.

Не стало больше Отто Гаммерера, великаго мастера гитарной музыки и нашего уважаемаго и дорогого друга. Мучительное страданіе кишокъ, подъ конецъ его жизни соединившееся съ воспаленіемъ легкихъ, 2-го февраля похитило у насъ этого почтеннаго старца, который, несмотря на свои преклонныя лѣта (71 годъ), былъ еще полонъ жизни и ревностнаго трудолюбія.

Замолкли струны, изъ которыхъ онъ извлекалъ такіе чудные звуки; безжизненна рука, которая съ удивительнымъ искусствомъ преодолѣвала всѣ трудности, потому что Гаммереръ владѣлъ гитарой такъ свободно, какъ рѣдко кто другой. Кому было доступно рѣдкое удовольствіе слышать его игру, тотъ не могъ достаточно насладиться ея звучностью, въ особенности въ мягкихъ, полныхъ тонахъ инструмента, которыми онъ очаровывалъ всѣхъ.

Хотя онъ былъ не болѣе какъ любитель, который могъ посвящать гитарѣ лишь немногіе часы досуга, но, благодаря своему музыкальному таланту и прилежному изученію гитары съ юности подъ руководствомъ такихъ музыкантовъ, какъ Эд. Бейеръ, Адамъ Дарръ, капельмейстеръ соборнаго хора Брандъ (Вюрцбургъ), сдѣлался истиннымъ артистомъ. Свое искусство, которому онъ отдалъ всю жизнь, онъ унесъ съ собой въ могилу, но его примѣръ и труды на пользу гитары останутся намъ надолго памятными и цѣнными.

Печальное торжество 4-го февраля состояло въ чествованіи покойнаго за истинное служеніе гитарной музыкѣ. Кромѣ здѣшнихъ членовъ Свободнаго союза, при погребеніи присутствовали многіе изъ Мюнхена и Тутцинга. По окончаніи церковнаго обряда второй предсѣдатель Свободнаго союза, Парциссъ Бергмиллеръ, послѣ теплой рѣчи, въ которой изложилъ заслуги покойнаго для гитары и особенно для нашего Союза, возложилъ отъ имени Союза, лавровый вѣнокъ на гробъ Гаммерера. Прекрасные вѣнки были поднесены отъ Интернаціональнаго союза гитаристовъ, отъ Клуба гитаристовъ въ Мюнхенѣ, отъ гг. Др. Шюцъ и Др. Бауэръ, которые также высказали оцѣнку полезной дѣятельности покойнаго, какъ бывшаго предсѣдателя Интернаціональ-

наго союза гитаристовъ, и отъ нюрнбергскаго Свободнаго союза черезъ его представителя г. Боосъ.

Въ заключеніе главный инженеръ Тутцинга, г. Берингеръ, упомянулъ о прекрасномъ сердцѣ почтеннаго друга музыки, вмѣстѣ съ которымъ онъ ежегодно лѣтомъ проводилъ цѣлые часы въ наслажденіи музыкой, когда Гаммереръ жилъ въ своемъ прелестномъ имѣніи на берегахъ Штарнбергскаго озера.

Свободный союзъ, который обязанъ г. Гаммереру своимъ основаніемъ и къ которому покойный до послѣднихъ часовъ своей жизни относился съ самой теплой заботливостью, глубоко огорченъ потерей своего неутомимаго и свѣдущаго музыкальнаго товарища, совѣтника и редактора музыкальныхъ тетрадей и не перестанетъ слѣдовать примѣру его образцовой дѣятельности, чтобы чтить и сохранять память своего сочлена-учредителя Отто Гаммерера, въ дѣлѣ подъема и распространенія гитарной музыки.

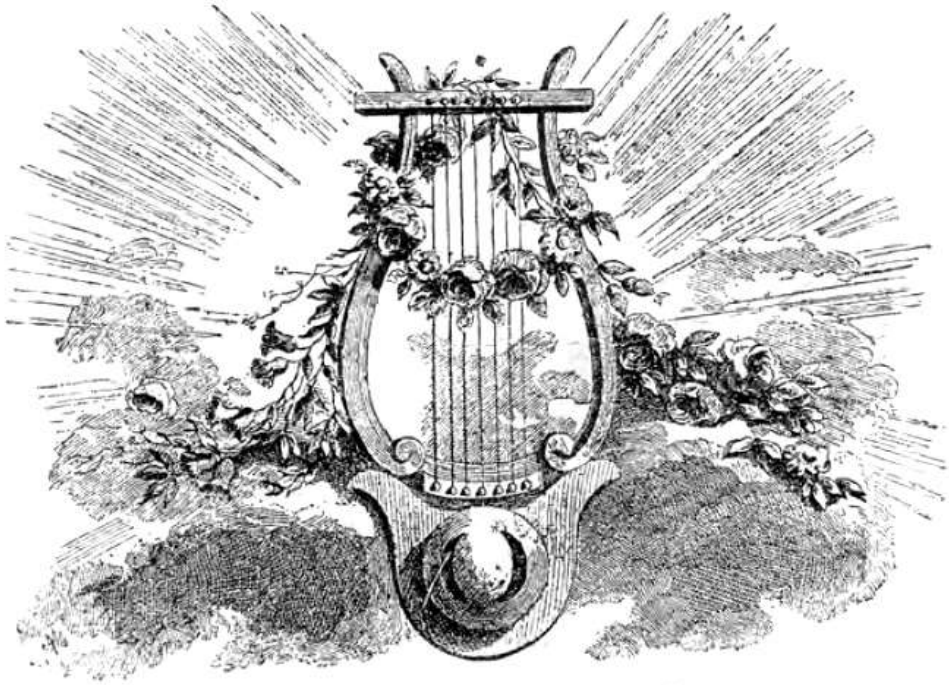
Къ этой замѣткѣ мы присоединяемъ портретъ Гаммерера и надѣемся помѣстить въ одномъ изъ послѣдующихъ номеровъ краткій очеркъ его жизни и оцѣнку его дѣятельности.

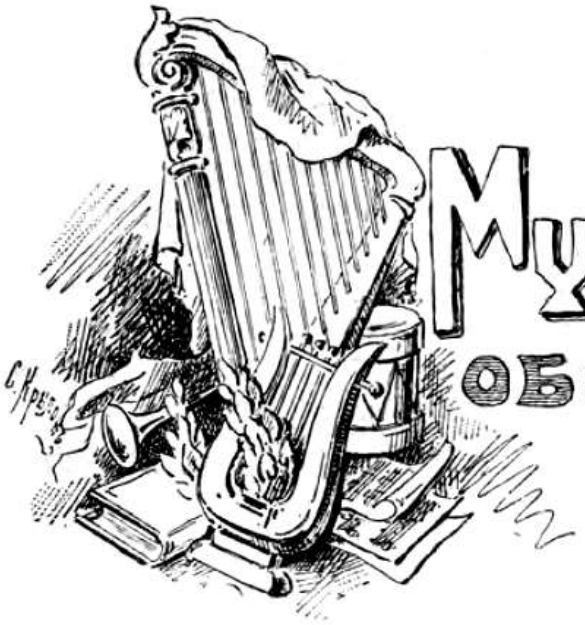
Содержаніе VII-й тетради.

1. Menuett 1 Guitarre . . N. Coste.
2. Мазурка „ J. Klinger.
3. Ein Stucklein, Viola und Guitarre . . . . . G. Beringer.
4. Deutsche Weise, Fantasie, Terz- und Primguitarre . . . J. K. Mertz.

Перев. съ нѣм. **О. Терпуговой.**

Примѣчаніе редакціи журнала „Гитаристъ“. 8-мъ нумеромъ заканчивается весь текстъ журнала „Mitteilungen der Freien Vereinigung zur Förderung guter Guitarremusik“ за подписной 1904 — 1905 г., такъ какъ подписной годъ на это изданіе считается съ 1-го апрѣля. Желающіе вновь записаться въ члены Свободнаго союза благоволятъ обращаться или непосредственно въ редакцію журнала въ г. Аугсбургъ, или же къ представителю Союза въ Россіи, Юлію Михайловичу Штокману (г. Курскъ).





Музыкальное обозрѣніе.

Концертъ В. П. Лебедева. 27-го марта въ Петербургѣ, въ залѣ Соляного городка состоялся концертъ гитариста В. П. Лебедева по слѣдующей программѣ:

Отдѣленіе I.

1. Итальянская серенада *И. Деккеръ-Шенка.*

Исп. на четырехъ гитарахъ гг. В. П. Лебедевъ, В. А. Ивановъ, С. А. Бѣлановскій и А. А. Куренковъ.

2. Solo на скрипкѣ.

Исп. г. В. А. Завѣтновскій.

3. „Здравствуй, Кремль", романсъ Куратова изъ оп. „Нижегородцы" *Направника.*

Исп. г. В. А. Храмченко.

4. Военная фантазія *И. Деккеръ-Шенка.*

Исп. на гитарѣ г. В. П. Лебедевъ.

5. а) Арія изъ оп. „Джіоконда" *Понкіелли.*

б) „Что шепчешь ты", романсъ *Коптяева.*

Исп. г-жа В. М. Корвинъ-Кохановская.

6. Элегія *А. Вѣтрова.*

Исп. на гитарѣ г. В. П. Лебедевъ.

7. а) „Какъ по морю, морю синему". Пѣсня уральскихъ казаковъ временъ Стеньки Разина.

б) Polka изъ сюиты „Contredanse 1830—40 гг." *К. Н. Аріамакова.*

в) „Уральскій казачокъ".

Исп. великорусскій оркестръ любителей подъ упр. г. К. И. Привалова.

Отдѣленіе II.

1. Ноктюрнъ *Ф. Шопена-Вильгельми.*

Исп. на гитарѣ г. В. П. Лебедевъ.

2. „Арфа", романсъ *А. В. Таскина.*

Исп. г-жа А. В. Велецкая.

3. „Pièce de Salon" *P. Pettoletti.*

Исп. на двухъ гитарахъ гг. В. П. Лебедевъ и В. А. Ивановъ.

4. „Она была твоя", мелодекламація *А. В. Таскина.*

Исп. г-жа Э. Ю. Ратмирова и А. В. Таскинъ.

5. „У пушки", сцена *И. Горбунова.*

Прочт. Н. П. Мальскій.

6. Романсъ *Кенемана.*

Исп. Э. П. Фотіади.

7. „1-й вальсъ" *А. Дюрана.*

Исп. на гитарѣ г. В. П. Лебедевъ.

Какъ видно изъ программы, въ концертѣ преобладала музыка Деккеръ-Шенка и Петтолетти, не отличающаяся ни новизною, ни серьезнымъ содержаніемъ.

Новинкою явилось „Adagio" Вѣтрова, извѣстное нашимъ читателямъ (см. приложеніе къ журналу „Гитаристъ" 1904 г., № 4), названное въ программѣ „Элегія".

Къ сожалѣнію, исполненіе этого дѣйствительно замѣчательнаго произведенія нельзя назвать удачнымъ: для передачи его мало одной внѣшней техники, которая является едва ли не единственнымъ достоинствомъ исполненныхъ въ этомъ концертѣ сочиненій Деккеръ-Шенка, Петтолетти Полупаенко и др. Высокія достоинства „Adagio" Вѣтрова—въ глубинѣ мысли и чувства.

„Серенада" Деккеръ - Шенка и „Вальсъ" Дюрана невольно вызываютъ недоумѣніе: намъ кажется, что

такія пьесы играются въ концертахъ только на bis.

Въ итогѣ получается слишкомъ много технической виртуозности въ ущербъ музыкальному содержанію.

Игралъ концертантъ съ обычною самоувѣренностью, отчетливо, хотя художественному впечатлѣнію сильно вредили нѣкоторая рѣзкость, утрировка пѣвучести гитары и какая-то чрезмѣрная напряженность тона.

Нельзя признать также удачнымъ избытокъ добавочныхъ басовъ (что-то 9 или 10 басовъ). Еще М. Д. Соколовскій призналъ его вреднымъ, производящимъ неизбѣжно диссонансы *).

Почитатели г-на Лебедева поднесли ему вѣнокъ.

Не меньшій успѣхъ имѣли и остальные исполнители, но разсказчикъ г. Мальскій былъ поистинѣ героемъ этого *музыкальнаго* вечера.

Н. Ж—овъ.



Отъ редакціи.

На запросы въ редакцію журнала „Гитаристъ“ относительно печатанія школы Ф. Сора имѣемъ честь сообщить, что пріостановка таковой временная и вызвана любезнымъ предложеніемъ Юрія Ильича Дьякова взять на себя редакцію этой школы, требующей очень тщательной и внимательной работы спеціалиста и знатока шестиструнной гитары.

*) Такое же мнѣніе о добавочныхъ басахъ, помню, выразилъ извѣстный піанистъ и композиторъ А. И. Дюбюкъ. *Ред.*



Маленькій діалогъ.

(По поводу статьи Семена Кругликова „Айседора Дунканъ". См. „Русское Слово" 28-го января 1905 года, № 26.)

— Что это васъ такъ заинтересовало въ этой газетѣ?

— Да вотъ Семенъ Кругликовъ спрашиваетъ: „Развѣ возможно, напримѣръ, переложить симфонію Бетховена для гитары и корнета съ пистонами?"

— Не знаю, можно ли для корнета съ пистонами; въ этомъ инструментѣ я такой же профанъ, какъ въ гитарѣ почтенный Семенъ Кругликовъ; но существуетъ, напр., симфонія Ut-mineur Бетховена для 3-хъ гитаръ, мастерски переложенная г. Дьяковымъ; есть и еще нѣсколько такихъ аранжировокъ для 4-хъ гитаръ...

— А вѣдь въ самомъ дѣлѣ! Если допускается переложеніе симфоній для рояля, то почему же Семенъ Кругликовъ не допускаетъ возможности переложенія ихъ и для гитары?

— Да потому не допускаетъ, что и понадобилась-то ему гитара для краснаго словца, для хлесткости, потому что никогда онъ и не интересовался ею, да наврядъ ли и слышалъ хоть мало-мальски порядочную игру на гитарѣ!..

— Ну, ужъ это вы того... черезчуръ... Изъ чего это можно заключить?

— Это вытекаетъ само собой изъ его вопроса и изъ сопоставленія гитары съ корнетъ-а-пистономъ.

— Но позвольте, какъ же это такъ: затрогивать инструментъ, о которомъ имѣешь понятіе весьма смутное?

— Да все потому же, почему многое на Руси говорится и поется съ чужого голоса, по наслышкѣ или по модному предубѣжденію... Ну, конечно, бываетъ и то, что человѣкъ брякнетъ что-нибудь, просто не подумавъ... Причинъ много!..

— Но все-таки со стороны-то почтеннаго профессора московскаго Филармоническаго общества это какъ будто и не хорошо...

— Вотъ это совершенно вѣрно!..

Гитаристъ.

Мелотерапія. Въ медицинѣ существуютъ гидротерапія, электротерапія, радіотерапія, утилизирующія воду, элек-

тричество, свѣтъ для лѣченія болѣзней. Почему же не быть и мелотерапіи, т.-е. лѣченію музыкой, тѣмъ болѣе что мысль объ этомъ далеко не нова. Вѣдь еще Давидъ чудодѣйственно пользовался свой арфой. Не идя такъ далеко, какъ Гомеръ, Плутархъ и Галіенъ, которые утверждали, что музыка излѣчиваетъ чуму, ревматизмы и укусы змѣй, все же можно считать вѣроятнымъ, говоритъ докторъ Бирманъ, который берется за мелотерапію, что музыка не остается безъ вліянія на нѣкоторыя болѣзни, особенно нервныя. „Музыка", говоритъ Лапрадъ, „есть единственное изъ искусствъ, которое привлекаетъ вниманіе животныхъ, безумныхъ и идіотовъ". Такъ, Эскироль и Моро изъ Тура констатировали благотворное вліяніе музыки на психическихъ больныхъ, подчиняя ихъ слушанію симфоній и съ успѣхомъ замѣняя этимъ средствомъ холодные души. Если сумасшедшіе и идіоты реагируютъ на музыку, то почему не быть также извѣстному дѣйствію звука и ритма на органическія функціи всѣхъ людей; вѣдь подобное дѣйствіе не можетъ быть только для однихъ безумныхъ или идіотовъ? По опытамъ Бине и Куртье, производившимся съ помощью записывающихъ приборовъ, музыка нѣсколько ускоряетъ біеніе сердца и дыханіе, но, впрочемъ, очень незначительно. Такъ, La Dernière Pensée Вебера увеличиваетъ всего три дыханія въ минуту. Маршъ изъ Фауста ускоряетъ пульсъ на шесть ударовъ, но маршъ изъ Тангейзера не производитъ никакого воздѣйствія. Обратнаго вліянія, т.-е. замедленія пульса и дыханія отъ музыки, никогда не замѣчалось. По опытамъ Фере съ динамометромъ, медленныя, печальныя мелодіи минорнаго тона уменьшаютъ мускульную силу, веселыя ее усиливаютъ. Ритмъ дѣйствуетъ на организмъ, усиливая физическое вліяніе звука. Каковъ механизмъ этого вліянія, мы этого не знаемъ, говоритъ докторъ Бирманъ, какъ не знаемъ подобнаго же дѣйствія электричества или свѣта. Можетъ быть, думаетъ онъ, организмъ поглощаетъ окружающую энергію, развиваемую звуковыми колебаніями, превращая ее въ организмѣ человѣка въ механическую энергію или въ различныя психическія реакціи. Конечно, было бы очень интересно для мелотерапіи имѣть возможность направлять дѣйствіе музыки по желанію на тотъ или иной больной органъ и дозировать это дѣйствіе, но, къ сожалѣнію, экспериментальная физіологія даетъ по этому поводу еще слишкомъ недостаточныя, неопредѣленныя указанія. Такъ, она указываетъ только на то, что острые тона дѣйствуютъ преимущественно на верхнія части человѣческаго тѣла, тона же тяжелые, серьезные направляютъ свое вліяніе на область живота. Рекамье находитъ въ военной музыкѣ, кромѣ тоническаго дѣйствія, еще и хорошее пищеварительное средство, а докторъ Веронъ, поддерживая это мнѣніе, говоритъ, что, напр., увертюра Sazza Ladra, начинающаяся трелью барабана, тотчасъ же облегчаетъ у него пищевареніе, а пьеса Caïd, въ которой барабанъ играетъ такую роль, дѣйствуетъ на него такъ же, какъ лучшій чай. Докторъ Бирманъ, который, какъ упомянуто выше, стремится ввести мелотерапію, пытается дать нѣкоторыя общія указанія по мелотерапіи. Возбуждающая музыка характеризуется преобладаніемъ мажорнаго тона, быстраго и разнообразнаго ритма, смѣной тональностей и аккордовъ, рѣзкостью повтореній и проч., музыка же успокоительная должна быть однообразнаго ритма съ монотоннымъ слѣдованіемъ звуковъ и аккордовъ въ тонахъ преимущественно минорныхъ. (Изъ газеты „Слово" 29 апрѣля 1905 г. № 137.)



Некрологи.

I. И. Горнунгъ.

Осенью 1903 года ко мнѣ явился живой, подвижной старикъ, высокаго роста, съ умными, проницательными глазами, весело блестѣвшими изъ-подъ густыхъ нависшихъ бровей.

„Позвольте рекомендоваться,—сказалъ онъ, крѣпко сжимая мою руку:—передъ вами человѣкъ, все видѣвшій, все испытавшій на своемъ долгомъ вѣку, *не знающій только, что такое скука!* Случайно попалась мнѣ книжечка доктора Заяицкаго „Интернаціональный Союзъ Гитаристовъ". Прочиталъ я ее и подумалъ: вотъ гдѣ я могу еще быть полезнымъ! И потянуло меня къ вамъ..."

Мой новый знакомый былъ Іосифъ Ивановичъ Горнунгъ, извѣстный русскій нумизматъ и коллекціонеръ.

Онъ очень любилъ музыку и въ особенности гитару; слухъ у него былъ поразительно вѣрный и тонкій; слыхалъ онъ на своемъ вѣку всѣхъ почти знаменитыхъ артистовъ-концертантовъ, въ томъ числѣ и гитариста М. Д. Соколовскаго. Трудно себѣ даже вообразить болѣе чуткаго и внимательнаго слушателя: онъ могъ слушать по цѣлымъ часамъ, и все казалось ему мало; часто я видѣлъ слезы на его глазахъ, а иногда онъ порывисто вскакивалъ съ дивана и принимался меня цѣловать.

Въ особенности восторгалъ его Джуліани, Мертцъ, Соръ, Сихра, но выше всего цѣнилъ онъ М. Т. Высотскаго за чудныя импровизаціи на русскія пѣсни.

Эта любовь къ гитарѣ навела его на мысль послужить ей своимъ изумительнымъ талантомъ и трудолюбіемъ коллекціонера. Жилка коллекціонированія вообще была пульсомъ его долголѣтней жизни, въ особенности нумизматика. Монеты въ его рукахъ превращались въ увлекательныя страницы русской исторіи; этотъ предметъ онъ зналъ такъ, какъ никто ни у насъ, ни за границей.

Какъ часто онъ съ горечью сознавалъ, что поздно принялся за коллекціонированіе историческихъ сочиненій и различныхъ предметовъ по исторіи нашего инструмента! Онъ уже думалъ было, что гитара оставлена совершенно и не возбуждаетъ болѣе общественнаго вниманія. Книга С. С. Заяицкаго совершенно случайно открыла ему глаза, а во мнѣ онъ увидѣлъ знакомую ему жилку собирателя историческихъ предметовъ и данныхъ, касающихся прошлаго гитары.

За дѣло онъ взялся съ горячимъ интересомъ и энергіей, быстро освоившись съ исторіей и положеніемъ нашего инструмента: въ короткое время онъ уже обогатилъ свою коллекцію весьма рѣдкими гитарными нотами и портретами. Онъ былъ также первымъ, подписавшимся на журналъ „Гитаристъ". Редакція обязана ему не только отысканіемъ весьма цѣнныхъ нотъ: его искреннее сочувствіе нашему дѣлу, заразительная, огневая энергія вносили много тепла и свѣта въ нашъ небольшой кружокъ.

Его любили всѣ съ первой встрѣчи, и онъ любилъ всѣхъ, но людей зналъ и разбиралъ очень тонко.

Іосифъ Ивановичъ Горнунгъ родился 3-го марта 1827 года въ г. Симбирскѣ, гдѣ и окончилъ курсъ гимназіи, а затѣмъ выдержалъ испытаніе на званіе домашняго учителя нѣмецкаго языка при нижегородской гимназіи.

Почувствовавъ страстное влеченіе къ нумизматикѣ, онъ рѣшился всецѣло посвятить себя ей. По его иниціативѣ было основано Московское Нумизматическое о-во. За заслуги по нумизматикѣ былъ избранъ почетнымъ членомъ о-ва.



Горнунгъ

1903 г.
Декабря 26 д.

Его знаменитыя коллекціи древнихъ монетъ и почтовыхъ марокъ были пріобрѣтены великими князьями, а составленные имъ альбомы съ превосходными изображеніями монетъ давно уже разошлись и считаются теперь библіографическою рѣдкостью высокой цѣнности.

Здоровье его пошатнулось еще въ прошломъ году: онъ схватилъ воспаленіе легкихъ; выздоровѣвъ, І. И. уже не могъ окончательно возстановить прежнія силы—старость брала свое: появились головокруженія, слабость, страшный упадокъ силъ.

Несмотря на это онъ все-таки неутомимо работалъ и по коллекціонированію нотъ, и въ своемъ саду, въ Петровскомъ-Разумовскомъ: онъ былъ также превосходный садоводъ и пчеловодъ. Пчелъ и ихъ жизнь онъ любилъ и уважалъ какъ истинный философъ, а меду придавалъ огромную цѣлебную силу.

Да! Ни скука, ни современное нытье и „настроенія“ не были ему знакомы!..

Въ январѣ текущаго года онъ снова простудился и вторично заболѣлъ воспаленіемъ легкихъ, принудившимъ его лечь въ постель, ставшую его смертнымъ одромъ; хотя воспаленіе и разрѣшилось благополучно, но смерть послѣдовала отъ старческаго перерожденія сердечныхъ сосудовъ, и онъ тихо скончался 9-го февраля 1905 г.

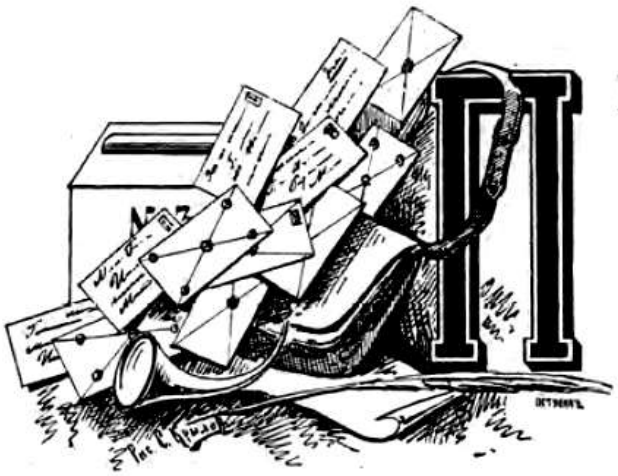
Похоронили его на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

Иностранная пресса единодушно отмѣтила его смерть, какъ утрату лучшаго нумизмата не только у насъ, но и за границей.

Тяжело терять такихъ людей! Для нашей же редакціи это невознаградимая потеря одного изъ немногихъ безкорыстныхъ поборниковъ гитары высоко-развитого и сердечнаго сотрудника! Какъ въ родной старинѣ онъ искалъ воскрешенія священныхъ преданій, такъ въ сочиненіяхъ старинныхъ классиковъ гитары онъ видѣлъ, помимо ихъ историческаго значенія, средство сохранить славное имя такъ несправедливо забытаго инструмента, видѣлъ прочное основаніе для преуспѣянія его въ будущемъ.

Миръ твоему праху, честный, благородный труженикъ, и да будетъ священна память о тебѣ, создавшемъ себѣ памятникъ не изъ холодныхъ камней мавзолея, а изъ живой, горячей любви къ людямъ, къ родной старинѣ и къ нашему скромному инструменту... Этотъ памятникъ не разрушитъ непогода, не закроетъ дикая трава: онъ нетлѣненъ, какъ твое свѣтлое имя и твой полезный трудъ!..

В. Р.



Письма въ редакцію.

I.

О струнахъ.

Въ № 2 журнала „Гитаристъ" вслѣдъ за письмомъ г. Кудрявцева въ видѣ примѣчанія редакціей сдѣлана оговорка, что ею получено еще нѣсколько писемъ, въ коихъ единогласно подтверждается, что струны мои отличаются сильнымъ и пріятнымъ тономъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ непрочны.

Изъ писемъ же, полученныхъ лично мною отъ многихъ заказчиковъ, видно, что струны мои не только хороши по тону, но также и прочны. Въ виду такого разногласія мнѣ хотѣлось бы указать нѣкоторыя причины, независимо отъ мастера вліяющія на прочность струнъ, каковыя, по моему мнѣнію, могутъ быть и у лицъ, оставшихся недовольными прочностью моихъ струнъ.

Къ такимъ причинамъ относятся: размѣръ гитары, выдѣлка порожка, положеніе струнъ на грифѣ, строеніе лопатки, подставка, настройка, влажность воздуха и ударъ игрока.

Очень важно, чтобы гитара была опредѣленнаго размѣра, а именно: большая, терцъ или квартъ, въ виду того, что каждому размѣру должны соотвѣтствовать строго опредѣленная толщина струны и № канители. Но, къ сожалѣнію, гитаръ, имѣющихъ точный размѣръ, у насъ сравнительно мало; по большей части гитары имѣютъ размѣръ неопредѣленный — не большой и не терцъ, не терцъ и не квартъ, а средній между ними. Не зная точнаго размѣра гитары, трудно подобрать подходящія струны и поэтому онѣ скоро лопаются. Порожекъ долженъ быть сдѣланъ очень тщательно, и углубленія, черезъ которыя проходятъ къ колкамъ струны, должны быть гладки (мнѣ приходилось видѣть углубленія, вырѣзанныя ножомъ и притомъ крайне грубо) и соотвѣтствующей ширины, такъ чтобы канитель струны при вытягиваніи не терлась о бока этихъ углубленій.

Струны должны находиться надъ грифомъ на такомъ разстояніи, какъ указано въ № 9 журн. „Гитаристъ" за 1904 г., рис. № 1. При несоблюденіи этого правила, т.-е. если струны находятся на большомъ разстояніи отъ грифа (см. тотъ же № „Гитариста", рис. № 2), онѣ при нажиманіи невольно натягиваются больше, чѣмъ слѣдуетъ. Лопатка должна быть наклонена нормально (см. „Гитар." за 1904 г. № 9, рис. № 1), если же наклонъ слишкомъ великъ, то струна на порожкѣ какъ бы переламывается, благодаря чему тяга получается неравномѣрная и струна лопается преждевременно. Если струны лопаются у подставки, то слѣдуетъ обратить вниманіе на отверстія, не остры ли края ихъ какъ внутри, такъ и снаружи. При настраиваніи новыхъ струнъ не слѣдуетъ спѣшить, надо дать струнѣ постепенно вытянуться. Не слѣдуетъ также строить гитару выше камертона. Воздухъ, въ коемъ находится гитара, не долженъ быть черезчуръ сухимъ, точно такъ же слѣдуетъ избѣгать и сырости. Есть игроки, которые ударяютъ по струнамъ слишкомъ рѣзко или же рвутъ струны; эти два способа удара сильно вліяютъ на

прочность струнъ. Ударъ долженъ быть мягкій, не отрывистый и вмѣстѣ съ тѣмъ пальцы не должны зацѣплять струнъ, а какъ бы скользить по струнамъ. Вотъ всѣ тѣ причины, по коимъ струны лопаются, несмотря на прочность ихъ. Во всякомъ случаѣ мною приняты всѣ мѣры для увеличенія прочности струнъ безъ ущерба ихъ тембру, и новые опыты дали блестящіе результаты, какъ видно изъ писемъ моихъ заказчиковъ.

Въ заключеніе, для взаимнаго удобства, прошу требовать мои струны *наложеннымъ платежомъ* по слѣдующему адресу: Москва, Марьина роща, Старое шоссе, 3-й проѣздъ, д. Крылова, № 135.

Что же касается заявленій о задержкѣ иногда заказа, считаю долгомъ разъяснить, что такъ какъ я работаю струны самъ лично, безъ участія помощника, то при скопленіи заказовъ не успѣваю выполнять таковые сразу и немедленно. Въ избѣжаніе этого просилъ бы дѣлать заказъ заблаговременно.

П. И. Ивановъ.

II.

Милостивый Государь

г. Редакторъ!

Считаю своимъ долгомъ выразить печатно мою благодарность и одобреніе музыкальному мастеру г. Эрнсту Гейсеру (Спб., Столярный пер., д. 5) по поводу превосходно выполненной имъ за весьма умѣренную плату работы: полная реставрація поломаннаго кузова стариннаго лютнеобразнаго инструмента и передѣлка его на 9-тиструнную кварт-гитару. Не говоря уже о тщательности внѣшней отдѣлки, долженъ засвидѣтельствовать, что по звуку передѣланный имъ инструментъ можетъ равняться съ гитарою старинныхъ мастеровъ.

Испробованныя мною двѣ новыхъ гитары, изготовленныя г. Гейсеромъ, при умѣренной сравнительно цѣнѣ въ 100—125 руб., вполнѣ удовлетворяютъ даже строгимъ требованіямъ. Баски его же приготовленія оказались отличнаго качества.

Врачъ *В. Сланскій.*

С.-Петербургъ, Аптекарскій просп., д. 10/А, кв. 9.

III.

Милостивый Государь

г. Редакторъ!

Позвольте чрезъ посредство Вашего уважаемаго журнала выразить благодарность за образцовыя басовыя струны для гитары гитарному и скрипичному мастеру Гейсеру въ Спб. За все то время, пока я играю на гитарѣ, мнѣ ни разу не приходилось встрѣчать струнъ, равныхъ по качеству струнамъ названнаго мастера.

Цѣна имъ, правда, сравнительно высокая—25 к. за обыкновенный и 30 к. за добавочный басокъ, но она вполнѣ окупается прочностью, силой и чистотой звука. Тембръ ихъ притомъ всегда мягкій, бархатный и лишенъ того кастрюльнаго звона, которымъ такъ часто обладаютъ баски фабричные и имъ подобные.

Адресъ г. Гейсера: Спб., Столярный пер., уг. Казанской ул.

Пребываю въ неизмѣнномъ къ Вамъ почтеніи.

Артистъ Императорскихъ театровъ
Ал. Петровъ.

26 апрѣля 1905 года.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

1. Вальсъ изъ оп. „Фаустъ“ Гуно. Ар. В. А. Русановъ. 2 и 3. Изъ оп. „Гугеноты“, муз. Мейербера. 4. Этюдъ Джуліани. 5. Выйду ль я на рѣченьку. Рус. пѣс. Ар. *.**

Вальсъ изъ оп. „Фаустъ“ Гуно — едва ли не одинъ изъ самыхъ излюбленныхъ вальсовъ, облетѣвшій весь свѣтъ и не старѣющійся до сихъ поръ. Для гитары онъ аранжированъ съ расчетомъ на добавочные басы, хотя исполнимъ и безъ нихъ. Вальсъ взятъ цѣликомъ, кромѣ того мною добавлены небольшая интродукція и кода для большей законченности этой пьесы, какъ отрывка изъ оперы.

Изъ оп. „Гугеноты“ Мейербера. Аранжировка этихъ двухъ отрывковъ взята нами изъ рукописной тетради безъ указанія, чья это аранжировка. Любители оперной музыки въ приложеніи этихъ пьесъ имѣютъ очень хорошую и вѣрную аранжировку двухъ красивыхъ и оригинальныхъ арій.

Этюдъ М. Джуліани. Красивый и очень полезный этюдъ, аранжированный для семиструнной гитары однимъ изъ нашихъ читателей, П. М. Найденовымъ, съ подробнымъ указаніемъ аппликатуры.

Выйду ль я на рѣченьку. Авторъ этихъ интересныхъ варіацій неизвѣстенъ, но молва приписываетъ ихъ С. Н. Аксенову, учителю М. Т. Высотскаго. Написаны варіаціи очень легко и доступно для средне играющихъ.

Опечатки. Въ нотныхъ приложеніяхъ къ № 3-му за мартъ мѣсяцъ вкрались слѣдующія опечатки: на обложкѣ пропущено заглавіе пьесы „Умирающій гладіаторъ“, а въ самой пьесѣ—названія ея частей: надъ строкою 4-ою — „Marche funébre“, надъ 7-ою—„Largo“. Конецъ пьесы „Заходили чарочки по столику“ см. на страницѣ 20-ой, первыя двѣ строки сверху.

В. Русановъ.

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

Отъ С. Н. Галина.

148. Туркестанскій вальсъ.
149. Вальсъ Ланнера.
150. 3 вальса: Тигренокъ, Фаустъ и Заря.

} Перел. С. Н. Галинъ.

Отъ Ю. М. Штокмана.

151. Le Moutons. Гавотъ Джіамбатиста Мартини (Padre Martini, 1706—1784).
152. „Грезы“. Шумана. Для 2-хъ гитаръ. Рукописи. Перел. Ю. М. Штокманъ.

Отъ З. И. Кипченко.

153. „Майская ночь“. Вальсъ. Посв. А. И. Зеленской.
154. Вальсъ. Посв. А. И. Бѣлинскому. Муз. З. И. Кипченко. (Рукописи.)

Отъ С. Ф. Парамонова.

155. Гуде витеръ вельми въ поли. Мал. пѣсня.
156. Пряха. Рус. пѣсня. Для пѣнія съ акк. гитары. Ар. С. Ф. Парамоновъ. (Рукопись.)

Отъ Г. П. Котикова.

157. Серенада. Муз. Г. П. Котикова. (Рукопись.)

Почтовый ящикъ.

Моршанскъ. * му.** Редакція не считаетъ себя въ правѣ помѣщать анонимныя письма и такимъ путемъ выяснять какія-либо недоразумѣнія или входить въ пререканія по поводу взглядовъ, вкусовъ и предположеній отдѣльныхъ лицъ; послѣднія могутъ ошибаться, будучи совершенно неосвѣдомленными ни съ запросами читателей, ни съ данными, которыми руководится редакція. За второй годъ существованія журнала „Гитаристъ" въ нашемъ распоряженіи имѣется уже 1048 писемъ гитаристовъ, представляющихъ собою достаточный матеріалъ для того, чтобы выяснить, насколько программа журнала и его содержаніе достигаютъ своей цѣли и отвѣчаютъ потребности нашихъ читателей.

Тѣмъ не менѣе редакція никогда не откажется дать то или другое разъясненіе, если запросъ носитъ серьезный характеръ и основнымъ его мотивомъ служатъ сочувствіе и благородное желаніе помочь совѣтомъ или указаніемъ, а также если онъ не адресованъ въ формѣ дерзкаго анонимнаго письма, подкрѣпленнаго вмѣсто доказательствъ нелѣпыми и смѣшными угрозами.

Редакція.

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.

Къ свѣдѣнію гг. авторовъ.

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

РУКОПИСИ высылать съ назначеніемъ размѣра желаемаго гонорара.

А. М. АФРОМѢЕВЪ.

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

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

Дозволено цензурою. Москва, 14 мая 1905 г.

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